

Stéphan Dugast, Dominique Jaillard,
Ivonne Manfrini (éds.)

***Agalma ou les figurations
de l'invisible***
Approches comparées



COLLECTION HOROS
JÉRÔME MILLON

AGALMA
OU LES FIGURATIONS DE L'INVISIBLE. APPROCHES COMPARÉES

Ouvrage publié avec le concours
du Département des Sciences de l'Antiquité (Unige)
de la Maison de l'Histoire (Unige)
du centre AnHiMA (CNRS)

© Éditions Jérôme Millon – 2021
Marie-Claude Carrara et Jérôme Millon
3, place Vaucanson
F-38000 Grenoble
ISBN : 978-2-84137-395-6

Catalogue sur demande

www.millon.fr

***Agalma* ou les figurations
de l'invisible.
Approches comparées**

Stéphan Dugast, Dominique Jaillard,
Ivonne Manfrini (éds.)

JEROME MILLON

Dans le cadre d'un accord initial entre l'EHESS et l'Unité d'histoire et anthropologie des religions de l'Université de Genève, le travail éditorial a été confié à l'Unité genevoise en la personne de Mme Anne-Angèle Fuchs (Unige) qui, pour la finalisation de la mise en forme du volume, a reçu le soutien financier du Centre AnHiMA.

M. Yannick Zanetti (Unige) a rejoint l'équipe éditoriale pendant l'été 2020.

Qu'ils soient tous deux très chaleureusement remerciés

Introduction

Chaque fois que vous rencontrez agalma, faites bien attention. Même s'il a l'air de s'agir de statues de dieux, vous y regarderez de plus près, et vous vous apercevrez qu'il s'agit toujours d'autre chose. (1^{er} février 1961)

Jacques Lacan, *Séminaire VIII, Le transfert*, Paris, Seuil, 2001, p. 173.

Comme le fétiche, comme le jouet, les choses ne sont proprement nulle part, parce que leur lieu se situe en deçà des objets et au-delà de l'homme dans une zone qui n'est plus ni objective, ni personnelle, ni impersonnelle, ni matérielle, ni immatérielle, mais où nous nous trouvons tout soudain confrontés à ces x apparemment si simples : l'homme, la chose.

Giorgio Agamben, « Mme Panckouche ou la fée du joujou », *Stanze*, Paris, Rivages/Poche, 1998 (1992), p. 104.

Penser et repenser la figuration à la lumière du comparatisme – ou du moins y contribuer, tant la question est complexe et protéiforme – tel est l'enjeu du présent recueil. À travers l'éventail des vingt-six regards ici mis en perspective, des regards de chercheurs s'inscrivant dans un large déploiement de disciplines et d'aires culturelles, se croisent des pistes de réflexion dont certaines ébranlent l'évidence supposée de la figuration en ouvrant à l'observation et à l'expérimentation de configurations nouvelles et inattendues.

Pour mener à bien cette expérimentation, la notion grecque d'*agalma* a paru un point de départ et un instrument adéquats. Éminemment polysémique, ou plus précisément polymorphique, résistant en tout cas à toute catégorisation simple, l'*agalma* ne saurait être réduit à un artefact. C'est dans la mesure même où la notion renvoie à des réalités hétérogènes qui paraissent incompatibles à première vue qu'elle nous est apparue comme un opérateur heuristique privilégié. L'*agalma* n'est pas un objet mais un embrayeur qui construit de la relation, de l'événement, du dispositif, du rituel. Libérée de sa circonscription dans le champ de la statuaire où l'avait notamment reléguée une cristallisation de concepts produite par l'esthétique et la muséographie classiques, la notion, rendue à sa dynamique et à sa polyvalence, suggère des articulations significatives autres qui font vaciller les partages catégoriels couramment en usage. En cela, elle se révèle particulièrement apte à induire un ensemble de questionnements et à explorer d'autres possibles, tout spécialement lorsqu'elle se trouve confrontée à des pratiques inscrites dans d'autres espaces culturels. Le regard comparatiste proposé ici ne privilégie aucune hiérarchie de valeurs, aucune supériorité d'une aire culturelle sur une autre, pas plus qu'il ne présuppose ou ne suggère aucun universel. L'ouverture à la pluralité des configurations caractérise la pratique d'un comparatisme expérimental.

Faire réagir pour découvrir un aspect inaperçu, un angle insolite, une propriété cachée. Sans avoir peur de bousculer l'histoire ou de se moquer la chronologie. Le jeu en vaut la chandelle : le comparatiste expérimentateur se donne ainsi la liberté et le plaisir de démonter et de remonter les logiques partielles de pensée. Tout profite pour l'anthropologue et son compère, l'historien (DETENNE 2000 : 15).

Voici plusieurs décennies qu'autour de Marcel Detienne avaient pris l'habitude de se réunir des historiens et des anthropologues, notamment ses collègues de l'EPHE, l'africaniste Michel Cartry et l'indianiste Charles Malamoud, mais aussi quelques autres dont Jean-Louis Durand, helléniste habité par l'anthropologie. De ce compagnonnage au long cours, de ces rencontres nourries des expériences et réflexions de chacun, est né un ensemble d'ouvrages séminaux (DETIENNE 1988, 1990, 1994, 1995, 1996). Au tournant du millénaire, cette exploration comparatiste s'est poursuivie, étoffée et même réorientée avec le séminaire « Pratiques des polythéismes » (CARTRY, DURAND et KOCH-PIETTRE 2009). À partir de 2003, l'atelier « Antiquité et sciences sociales » a réuni de jeunes chercheurs qui ont choisi la question des couleurs pour une expérimentation comparatiste à laquelle se sont bientôt associés des spécialistes du domaine. Les rencontres ont donné lieu à une publication (CARASTRO 2009), dont l'une des questions, rétablissant l'efficacité de la polychromie dans les pratiques de figuration en Grèce, a suggéré à l'une des contributrices (Ivonne Manfrini¹) l'idée d'un élargissement de l'enquête au prisme de l'*agalma*. Cette proposition a trouvé un accueil très positif chez Michel Cartry et Jean-Louis Durand, deux des premiers compagnons en comparatisme de Marcel Detienne, qui en ont immédiatement perçu les potentialités comme nouvel horizon de réflexion collective.

L'opacité de la notion d'*agalma*, qui résiste à toute tentative d'instrumentalisation de l'histoire de la figuration grecque comme élément fondateur d'une « excellence occidentale », interdit une captation du comparatisme au seul profit de la Grèce, ouvrant ainsi à une interrogation des possibles de la figuration tels que repérables dans d'autres espaces et d'autres configurations. Le champ de l'*agalma* fait tenir ensemble ce que nos partages catégoriels cloisonnent, manifestant des montages improbables mais signifiants pour peu qu'on les interroge ; des poids, des tuiles, des enfants, des animaux, des poèmes peuvent être des *agalmata* au même titre que des artefacts anthropomorphes ou zoomorphes. Il s'agit de restituer de l'étrangeté et de la complexité à ce qui paraît tantôt abusivement familier tantôt abusivement autre, faisant ainsi vaciller les constructions identitaires bipolaires et bouger les partages.

Dès le début, l'atelier a rassemblé des chercheurs provenant d'horizons et de champs d'études diversifiés avec pour objectif de faire réagir l'*agalma* à un large éventail de configurations contextuelles inscrites dans des espaces et des temps pluriels. La dynamique heuristique de la confrontation s'est manifestée d'emblée ; lors d'une des premières rencontres, dans le cadre d'un réexamen du terme *agalma* dans les poèmes homériques, la discussion a porté sur une occurrence de l'*Odyssée* : « Athéna vint aussi jouer du sacrifice. Nestor, le vieux meneur de chevaux, fournit l'or. L'ouvrier en plaqua les cornes de la vache, à petits coups soigneux, pour que ce bel ouvrage (*agalma*) trouvât grâce devant les yeux de la déesse »². Quelque chose, dans ce passage, a aussitôt retenu l'attention de Michel Cartry : l'*agalma* est le produit d'un processus. Ce que montre l'intervention de l'ouvrier. En lui-même un objet n'est pas un *agalma*, il est constitué et

1. Sur les questions que pose l'efficacité de la polychromie voir également MANFRINI 2018.

2. III 435-438 : ἦλθε δ' Ἀθήνη / ἱρὼν ἀντιόωσα · γέρων δ' ἱππηλάτα Νέστωρ / χρυσὸν ἔδωχ' · ὃ δ' ἔπειτα βοῶς κέρασιν περιέχεν / ἀσκήσας, ἵν' ἄγαλμα θεᾷ κεχάροιο ἰδοῦσα, traduction V. Bérard, CUF.

fonctionne comme tel au sein d'un processus qui prend place dans un dispositif rituel. Jean-Louis Durand a alors souligné la fonction du processus artisanal dans la séquence sacrificielle. Ces constats ont produit le basculement heuristique qui a permis de faire passer l'*agalma* de la sphère de la valeur et de l'éclat (dominante depuis les travaux de GERNET 1948) à celle du processus et du transitionnel. L'attention se reporte sur le mouvement dynamique inscrit dans un dispositif rituel qui produit une interaction des hommes et des dieux marquée par la bienveillance.

Entre 2007 et 2020, les moments et les formes de la recherche ont connu quatre étapes qui correspondent à autant de moments d'élaboration de la méthode. La première a pris la forme d'un atelier accueilli à l'EHESS (2007-2012) sous la houlette de Marcello Carastro, avec la collaboration de Michel Cartry, Stéphan Dugast et Ivonne Manfrini. Ces quatre années ont donné lieu à des séances de partage et d'échange sur des points précis tels que l'analyse du passage homérique mentionnée ci-dessus ou le texte séminal de Louis Gernet (GERNET 1948) et à la présentation par des spécialistes rompus à la pratique comparatiste de dossiers conçus comme autant de réactions à la notion d'*agalma* et engageant des processus de réflexion au long cours — à partir de terrains notamment africains, égyptiens, grecs, indiens, mésopotamiens, croisant des perspectives d'interrogation anthropologiques, archéologiques, philologiques, psychanalytiques (CARASTRO, CARTRY, DUGAST et MANFRINI 2009-2012). C'est au cours de cette première phase qu'a émergé l'idée d'une dimension agalmatique entendue comme interaction dynamique de pratiques, de qualités et de processus, boussole facilitant la navigation entre des configurations que nos pratiques scientifiques tendent à isoler.

« La recette est simple : mettre ensemble des spécialistes de diverses cultures, ayant chacun leur science, leur méthode, sur la base d'une décision ouverte à l'aventure [...] ; élire dans le dialogue une catégorie même très générale, mais qui oblige à des réponses concrètes [...]. Ne pas vouloir à tout prix réduire les différences, au contraire : chacun doit éprouver les contours de son objet propre en le découvrant incomparable à tout autre. Quitte à repérer dans l'ensemble hétéroclite ainsi obtenu, des traits comparables – de simples traits – et constituer ainsi, à mesure, une monnaie d'échange, qui engrangera plus souvent les bonnes questions que les bonnes réponses » (CARTRY, DURAND et KOCH PIETTRE 2007 : 7).

La deuxième étape a pris la forme d'un colloque, qui s'est tenu à Paris en 2012. Certains dossiers issus du séminaire ont été proposés à la réflexion et mis en tension avec les travaux d'autres chercheurs dans un espace de partage élargi susceptible de susciter un mouvement réflexif sur le parcours comparatiste accompli. Certaines propositions, quel que soit le terrain concerné, s'en sont tenus à une acception restreinte et traditionnelle d'*agalma* comme statue tandis que d'autres ont approfondi des pistes plus attentives à la dimension du dispositif. Le colloque a par ailleurs été l'occasion de clarifier les enjeux des différentes formes de comparatisme expérimentées.

L'élaboration de la publication, qui a connu deux moments, constitue la troisième étape. L'intention a été de concevoir et de préparer un volume collectif qui ne soit pas seulement les actes d'un colloque mais propose un rebond de l'enquête capable de lier les fils, pistes et déplacements multiples qu'a suscité la réflexion commune. Le premier moment a été centré sur la finalisation de la proposition de chaque auteur discutée dans le cadre d'un groupe de lecture qui a notamment réuni quelques

membres du séminaire et des discutants du colloque. A cette occasion certains auteurs ont réajusté leur texte, certains ont proposé une nouvelle contribution, alors que d'autres ont préféré maintenir leur proposition initiale, quelques-uns ont renoncé. Quelques discordances dans les approches reflètent la pluralité des horizons de la recherche actuelle. Un ambitieux projet de revue comparatiste en ligne devait accueillir le volume *Agalma*. Ce projet n'ayant pu aboutir, le choix d'une publication papier et d'une nouvelle équipe éditoriale s'est imposé. Dans cette nouvelle phase, qui a constitué le deuxième moment, l'articulation du volume a été réélaborée de manière à mieux souligner les enjeux du comparatisme et à mettre en relief les perspectives les plus novatrices.

Les quatre parties du volume correspondent à la mise en forme du retour réflexif. Elles ne correspondent ni tout à fait aux travaux de l'atelier ni au colloque. Les contributions sont articulées les unes aux autres selon une structure quadripartite qui explore les gammes de relation avec le divin passant par des objets transitionnels dont les formes et la matérialité inattendues déstabilisent le monopole apparent de la statue, de la figuration (entendue comme anthropomorphisme idéalisé) et de la représentation. Conjointement l'exploration de la dimension agalmatique vaut expérimentation de plusieurs formes de comparatisme.

Les contributions qui constituent la partie I : « Vous avez dit *agalma* ? » introduisent les points de basculement, d'une focalisation sur la matérialité des objets et sur la valeur qui leur est attribuée, à celle de l'inscription de cette matérialité et de cette valeur dans le cadre du dispositif et du rituel où du transitionnel active relations et échanges sous le signe d'une joie partagée entre les dieux et les hommes. Cette joie a l'éclat de la *charis*. Produite par le rituel, cette *charis* empreigne l'objet en apparence le plus simple tel cet aryballe archaïque en bronze se désignant lui-même comme *agalma* : Χαλκοδάμανς με ἀνέθηκε θυοῖν περικαλλὲς ἄγαλμα, « Chalkodamas (le dompteur du cuivre) m'a dédié aux deux dieux³, [moi qui suis un] très bel *agalma* »⁴. En ce cas la valeur *agalmatique* est la combinaison de la matière, du savoir-faire et d'un élément absent mais suggéré (une huile précieuse), elle est construite et agissante dans la relation rituelle entre Chalkodamas et les Dioscures. Cette construction *agalmatique* anime tous les types d'objets qui interviennent dans un rituel, qu'il s'agisse d'un tesson ou d'une statue. Ce fait entraîne le *kalon agalma*, le bel ouvrage, dans un autre espace sémantique qui ne coïncide pas exclusivement avec la beauté entendue au sens esthétique strict. L'extrême diversité des supports agalmatiques pourrait engager la question d'une adéquation des objets à leur situation rituelle : le *perikalès agalma* serait-il « beau » au sens où il est adéquat ? L'*agalma* serait en ce sens moins polysémique qu'il ne paraît au premier regard de l'interprète pris dans les rets de ses propres taxinomies. Derrière la variété des formes, il pourrait y avoir du point de vue des locuteurs une unité de sens, associée au champ de la relation et du transitionnel. Et c'est sans doute là l'apport principal du séminaire « *Agalma* ». L'étude des emplois foisonnants du terme *agalma* aux époques archaïque et classique pointe une

3. Les Dioscures.

4. Musée du Louvre, inv. Br 2918, hauteur 4 cm, fin 7^e-1^{ère} moitié 6^e, qui proviendrait de Sparte (acquisition 1884) ; IG V 1, 231 (CEG 363) ; LAZZARINI, n° 720. Traduction légèrement différente de celle proposée par Ioanna Patera, ci-dessous, p. 71 note 82, nous avons choisi de mettre en valeur le statut de l'énonciateur comme porte-voix de l'objet, cf. SVENBRO 1992.

telle unité de sens confirmant et approfondissant sur ce point les recherches antérieures de Maria Letizia Lazzarini (LAZZARINI 1976) particulièrement attentives à la relation, au *kalon* et à l'*ergon*, « œuvre d'excellence ». Reprenant l'analyse des occurrences, Nicole Lanérés inscrit ces derniers dans le « mouvement dynamique » dont l'« accomplissement exige ritualité et adhésion de la collectivité »⁵. Cette notion d'excellence pourrait être étendue autant à la notion d'adéquation qu'à celle d'esthétique. L'objet agalmatique comme transitionnel apparaît, selon la formule de Frédérique Ildefonse, comme « un “tenant lieu” qui réjouit les dieux » et assure aux humains « leur bienveillance et leur χάρις » (Ildefonse, p. 132-133). Selon Ivonne Manfrini, le partage de la *charis* entre hommes et dieux passe, entre autres, par les statues, ces objets anthropomorphes devenus trop familiers, et leur restitue, avec leur dimension transitionnelle, l'étrangeté d'une fonction agalmatique qui se joue dans le cadre du rituel. L'artefact anthropomorphe n'est pas en soi un *agalma* mais il peut le devenir. Frédérique Ildefonse montre que le recours à un objet transitionnel est une nécessité du culte. Les spéculations platoniciennes sur la distinction entre les dieux visibles et les dieux invisibles invite à réfléchir à la fonction de l'*agalma* comme palliatif de l'invisibilité de ces derniers, comme support donnant prise aux gestes par lesquels le rituel confère leurs honneurs aux dieux. Le rapport vernantien entre image et présentification s'en trouve réinterrogé.

Dans l'exploration de ce que peut être un *agalma*, quelques contributions s'attachent à questionner des points d'historiographie de la notion (Kei et Lissarrague, Manfrini, Patera). Ioanna Patera s'emploie à distinguer les interprétations contemporaines des usages antiques du terme en fonction de leurs lieux d'énonciation en s'attachant particulièrement aux questions de figuration et de « statues de culte ». Certains auteurs articulent leurs propositions autour de la notion de valeur telle que problématisée par Gernet (Calame, Kei et Lissarrague, Koch Piettre, et, dans une perspective critique, Calame), en mettant l'accent sur les dimensions d'échange et de *charis*, ou sur la beauté, le caractère précieux et réjouissant des objets qualifiés d'*agalmata* dans les sources. D'autres contributions suggèrent plutôt de voir les objets comme des supports de « fonctions » agalmatiques à l'œuvre dans des pratiques grecques (Ildefonse, Lanérés, Manfrini) ou correspondant à des réappropriations psychanalytiques contemporaines (Arnoux). Si des poèmes et notamment des hymnes peuvent avoir statut d'*agalmata* (Calame tout spécialement, Lanérés), la qualité agalmatique des objets dédiés leur est souvent conférée par des inscriptions métriques gravées sur eux. En l'absence d'inscription, le contexte et le type d'objet peuvent aussi suggérer une dimension agalmatique, question que pose en particulier l'étude de l'iconographie des vases attiques (Kei et Lissarrague). Symétriquement, une tentative d'analyse en creux de la tortue comme impossible *agalma* rend compte de la complexité des dispositifs transitionnels sur fond des différences entre *agalmata* et *anathêmata* entendus comme objets d'un geste rituel de dépôt (Koch Piettre). Les propositions de Lacan dans le cadre de la dimension questionnante de son *Séminaire* expriment dans une attention extrême à la lettre des textes grecs une appropriation libre et féconde qui assure à la notion d'*agalma* sa place dans le paysage de la pensée contemporaine (Arnoux).

5. Voir dans ce volume, p. 55. Nicole Lanérés a traité la partie épigraphique du dossier dans une publication distincte, LANÉRÈS 2012.

Dans la deuxième partie : « Prismes : entre figuration et présence, l'agalmatique », la notion d'*agalma* est mise à l'épreuve d'autres situations et/ou d'autres espaces qui agissent comme autant de réactifs. L'objectif est d'analyser, de démontrer et de faire apparaître les agencements dans leurs articulations et les logiques de pensée qui les sous-tendent, sans « piétiner les petites architectures » que des micro-analyses permettent de « cueillir » (DETIENNE, in DETIENNE et SISSA 1989 : 180). La relation entre l'*agalma* des Grecs et les « fétiches » africains opère à l'enseignement du double miroir de Lacan, initié aux objets africains par Marcel Griaule et lisant en regard les textes platoniciens. Relayant la mise en abîme lacanienne, Danouta Liberski-Bagnoud démonte les dispositifs rituels de la « chose » – et matrice – du pouvoir et de sa transmission, un pouvoir dont « le vrai lieu » est « toujours ailleurs, hétéronome, inaccessible et incessible » (Liberski-Bagnoud, p. 167). C'est la brillance aveuglante de l'objet qui suggère une « relation à cet au-delà de ce même objet ». Seule une analyse « au ras des matières, des gestes et des paroles » permet d'accéder à l'agencement construisant le dispositif comme « processus ». L'aspect transitionnel du *kwara* apparaît dans toute son évidence.

L'efficacité des « tableaux talismaniques » des Yi du Yunnan contemporain étudiée par Aurélie Névot opère, au premier regard, selon de tout autres modalités. Alors que la multiplicité des enveloppes soustrait le *kwara* à la vue de tous les acteurs du rituel, le tableau talismanique fonctionne comme un « dispositif rituel iconique et textuel », un interface par lequel « le visible devient visible par l'invisible, et l'invisible s'ouvre au visible », tout en demeurant voilé, en une sorte d'oscillation qui marque « la distance inaliénable qui les sépare », l'incomplétude de l'accès à l'invisible. Le tableau inscrit visuellement ce manque nécessaire, qui appelle dans sa récurrence « un colmatage symbolique au sens de Lacan » (Névt, p. 184).

Cette part d'ombre indispensable à la fonction de l'objet transitionnel transparaît dans la réflexion de Danouta Liberski-Bagnoud sur l'au-delà de l'objet qui est également au cœur de la lecture que Sylvie Donnat propose de son dossier égyptien. Sa contribution retient une notion proche de celle d'*agalma* par son irréductibilité au seul champ de l'image ; la notion de *néférou* se matérialise par des artefacts, des animaux et des phénomènes naturels, qui, à l'instar des *agalmata* grecs, véhiculent des effets manifestant dans le cadre de processus rituels marqués par la réciprocité la construction d'une présence divine qui est aussi une évocation de la beauté des dieux, du pharaon et des objets produits par les hommes. Ces trois approches sont exemplaires, la comparaison éclaire à la fois une relation transitionnelle commune en même temps qu'elle en souligne les différences de contenu et d'agencement. Les unes et les autres inscrivent la dimension du processus rituel dans le cadre d'un dispositif sans lequel rien n'advient.

Les nécessités qui orientent en amont la construction des images égyptiennes sont, quant à elles, décortiquées par Youri Volokhine. Si la notion de dispositif est implicite, celle de statue vivante entendue comme présence concrète des dieux, comme une des formes de leur existence, atténue-t-elle la dimension transitionnelle qui serait propre à la notion de *néférou* ? Il appartient aux égyptologues d'explorer plus avant le dossier. Quant à la conception de la statue habitée par le dieu « tout comme l'homme habite un corps » (Volokhine, p. 226), elle fait écho à la proposition de Manuela Giordano pour laquelle « les dieux citoyens sont physiquement présents dans le territoire où ils prennent place par leur statue. C'est dans ce sens tout à fait

concret que les statues présentifient les dieux dans les espaces publics » (Giordano, p. 285-286). Manuela Giordano pose une analogie avec les statues de saints catholiques qui dans les rituels calabrais sont menacés et insultés : « tous ces rituels ressortissent de la croyance commune selon laquelle le saint habite la statue et peut sentir tout ce que l'on lui fait ressentir, et, tout comme pour les statues des dieux grecs, les simulacres sont perçus comme les dieux mêmes ». Ces deux contributions engagent à interroger ce que sont « l'habitation » d'une statue et sa possible « vie », question qui mérite d'être posée par rapport aux modalités de présence et de distance telles que gérées par le rituel. Elle est explicitement abordée par Aurélie Névoit en relation aux figures des esprits dans les tableaux peints des Yi et fait l'objet d'un important développement dans la contribution de Gabrièle Wersinger Taylor.

Le comparatisme engagé par les contributions jumelles d'Adeline Grand-Clément et de Marlène Albert-Llorca explorent les points de contact tout en reconnaissant « d'inévitables différences ». Il dresse le parallèle entre l'offrande de vêtements et de tissus aux artefacts d'Artémis *Brauronia* et aux statues de la Vierge Marie. L'homologie formelle recouvre-t-elle une dimension agalmatique partagée entre polythéismes antiques et christianismes ? Ou correspond-elle à des écarts dans les pratiques, dans l'agencement des dispositifs, qui restent à formuler ? Du côté de l'Artémis *Brauronia* d'Euripide, c'est le geste de dépôt qui confère aux étoffes un statut agalmatique. Qu'en est-il des vêtements listés dans l'inventaire gravé sur la pierre de l'Acropole d'Athènes, probable liste comptable ? La question de leur statut est également celle des vases de la rançon d'Hector représentés dans l'iconographie vasculaire attique (Kei et Lissarrague). En fonction des réponses à ces questions, l'analogie supposée entre espaces grecs et espaces chrétiens pourrait masquer un ensemble d'écarts entre des horizons de pensée profondément différents. De même, la comparaison proposée par Manuela Giordano entre les statues de dieux grecs et celles des saints chrétiens engage la question méthodologique du statut des écarts : le christianisme de l'est de l'Espagne et du sud de la France n'est pas d'emblée identifiable à celui de la Calabre, pas plus que les pratiques polythéistes des sanctuaires antiques ne sont assimilables, malgré d'apparentes analogies, aux pratiques chrétiennes.

La contribution de Sonia Macri, centrée sur des questions de figuration, pose implicitement, d'une autre manière, la question des limites de l'agalmatique. En contradiction avec l'inertie de la pierre qui, dans l'Antiquité, évoque la mort, les pierres précieuses sont « culturellement déterminées » « à partir d'une apparence de mouvement coloré qui évoque la vie » (Macri, p. 235). Elles expriment une puissance de « figuration spontanée » propre à la nature. Si Nicole Lanérès souligne que « les qualités naturelles ne suffisent pas », que l'*agalma* doit être le fruit d'une « construction », on note que, dans un fragment de tragédie d'Euripide, un rocher duquel émerge comme spontanément la figure d'Andromède semble faire exception⁶. La relation entre pierres précieuses et figuration étudiée par Sonia Macri comme la relation du rocher à la statue de Nicole Lanérès n'escamotent-elles pas l'intervention du divin dans la production naturelle d'un bel *agalma*, intervention sans laquelle il ne saurait être *agalma* ?

Carmen Bernand confronte les formes figurées de l'univers aztèque préhispanique au prisme de l'*agalma* entendu comme figuration, comme « esthétique de l'of-

6. Euripide, fr. 125 Kn., voir dans ce volume, Lanérès, p. 47.

frande » et comme « présentation » opposée à représentation. Sa contribution est une invitation à explorer les statuts de la figuration dans un système culturel où les dieux sont mortels sans être assimilables aux hommes. La négociation avec l'impossible accès au divin s'exprime par une grande diversité de formes : « une image de pierre habillée pour l'occasion, des figures modelées dans une pâte végétale de farine d'amaranthe, le corps vivant d'un prêtre, ses *regalia* divins et la figure vivante de la victime destinée à l'offrande sacrificielle ». Carmen Bernand se réfère aux paquets sacrés, les *tlaquimilolli*, des ballots « où sont enveloppées des «reliques» divines ». Ce « réceptacle de forces divines » est un « assemblage précieux », « soustrait au regard », « à la fois instrument de communication avec la divinité » et « symbole de pouvoir lié à la guerre ». Le chercheur comparatiste se souviendra des *kwara* des Kasena étudiés par Danouta Liberski-Bagnoud, en se montrant attentif aux écarts.

Si l'un des déplacements majeurs opéré par le séminaire a consisté à considérer la statue comme *une des formes possibles* de l'*agalma* en tant qu'objet transitionnel embrayant les échanges (tant entre les dieux et les hommes qu'entre les hommes) dans le cadre d'un dispositif rituel, certains auteurs, dont les contributions forment la troisième partie, ont choisi de circonscrire leur investigation à l'*agalma* comme statue, selon des perspectives disciplinaires aussi diverses que philosophie (avec des problématiques très différentes, Wersinger Taylor, Morgan), sémiotique (Bettini), histoire (Bruit, Fragaki). Ces différentes approches de la statue amorcent des extensions heuristiques dans des espaces de questionnement autres. Gabrièle Wersinger Taylor inscrit l'interprétation heideggerienne de l'art grec dans une tradition spéculative qui part de Platon pour « mettre la théorie des statues vivantes à l'épreuve des rituels » afin de dégager les paradoxes d'une esthétique sacrificielle « qui constitue un paradigme heuristique implicite chez Heidegger » (p. 309). Ce faisant, elle opère un ensemble de déplacements de la statue au visage, à « l'animation » du réceptacle de la présence dans l'opération conjointe de l'homme et du dieu que sont les sacrifices et les rites théurgiques, et à l'articulation entre mort, découpes ou matières sacrificielles et une « vie plus vivante que la vie » (p. 319). Kathryn Morgan examine la force symbolique des *agalmata* anciens, en explorant leur médiation efficace à travers un ensemble d'analogies entre construction par Éros des « philosophes amants », mouvements du discours et animation des statues. Mais une certaine ambiguïté demeure dans son analyse entre ce qui relève des emplois platoniciens du terme *agalma*⁷ et son usage générique pour désigner la statue dans son rapport à l'imitation du divin. Louise Bruit propose une analyse des *agalmata* – entendus comme statues – dans deux tragédies d'Euripide en tant qu'elles sont partie prenante de leur structure dramatique. Elle relève la variété du lexique susceptible de signifier un même artefact, voire une même fonction rituelle. La reprise du dossier permettra d'affiner les partages et configurations catégorielles véhiculés par ces emplois.

Hélène Fragaki déplace l'enquête dans l'espace d'une Égypte ptolémaïque reconstruite par Athénée de Naucratis (ca 170-230 ap. J.C.) qui met en scène la *pompé* de Ptolémée Philadelphie, dans « un contexte qui n'est pas cultuel au sens strict du terme, mais aussi civique, politique et social ». L'intervention d'un *agalma* anthropomorphe dans le cadre d'un tableau vivant étonnant, assimilable à « un *thauma* », « confirme cette emprise du pouvoir royal sur l'environnement naturel et

7. Qui ont été systématiquement réexaminés par Frédérique Ildefonse dans ce volume.

les artefacts humains » (Fragaki, p. 358). L'attention à des effets communicationnels et émotionnels prime ici sur la dimension transitionnelle.

Maurizio Bettini interroge les images romaines en choisissant de se situer hors du système *agalma*/agalmatique dans une perspective sémiotique qui le conduit à envisager la figuration comme construction et comme dispositif communicationnel. Est en jeu la nature des « *outils sémiotiques* employés par la culture romaine pour construire des images divines en tant qu'objets pourvus d'une *identité* spécifique ». D'un point de vue émic, la question de l'identité est inséparable de celle des conditions de « reconnaissabilité » qui passe à Rome par le jeu « des visages qui étaient des noms et des noms qui étaient des visages ». La « reconnaissabilité » des dieux n'est accessible qu'à travers les images, produites par l'artiste, qui constituent la tradition, le savoir partagé de la société, son « encyclopédie culturelle ».

Les questions autour des dispositifs rituels, centrales dans la quatrième partie, traversent aussi, parfois implicitement, un grand nombre de contributions de cet ouvrage. Nous avons conservé à la notion de dispositif toute sa flexibilité qui en fait un outil heuristique apte à explorer une pluralité de configurations rituelles diversement agencées tant dans un espace culturel donné que dans la perspective d'un comparatisme éclaté. Le rituel est ce dispositif qui, en fonction de pratiques et de stratégies bien définies, agence des espaces, des séquences temporelles, des matières, des gestes, des paroles, en suscitant la transformation des relations entre des actants humains et non humains (bêtes, instances...) selon des modes de mise en présence variés induisant notamment des effets de coalescence, de captation ou de mise à distance. Ces agencements procèdent de montages codifiés et circonstanciels. Les quatre contributions réunies dans la dernière partie en convoquent d'exemplaires qui, par leurs propriétés, principalement transitionnelles, relèvent de la dimension agalmatique. Pour ce qui est des *agalmata* grecs, certaines contributions (en particulier Lanèrès, Manfrini) ont déjà bien mis en évidence la nécessité de leur implication dans des dispositifs rituels. Cette nécessaire insertion est également au cœur des analyses de Danouta Liberski-Bagnoud, Aurélie Nénot, de manière plus implicite dans celles de Youri Volokhine et de Carmen Bernand. En réunissant les contributions de la dernière partie, les éditeurs ont voulu faire réagir la question des dispositifs à partir de quatre espaces sans autres liens que ceux produits par l'opération comparatiste ; toutes lient figuration et ressemblance au dispositif qui les requiert en tant que constructions adéquates. En considérant en termes d'adéquation au dispositif les montages produits, les analyses proposées occasionnent un redéploiement de la question des limites de la figuration et de la ressemblance.

Dominique Jaillard examine en quoi la mise en place du support (un simple pot) présentant Zeus *Ktésios* dans les garde-mangers de maisons athéniennes est « inséparable du dispositif rituel qui le construit ». Le choix d'un récipient de stockage, neuf, avec couvercle, les gestes qui opèrent son « installation/fondation », les matières qui y sont versées comme partie prenante, garantissent et, en même temps, figurent la bonne gestion du cycle d'acquisition et de dépense des biens assurant la vie de la maison (*ktésis*), cycle sur lequel veille le dieu. Le montage de ces signes (*semeia*), en étroite connexion avec les modalités d'action du *Ktésios*, par là mobilisées, interroge les caractéristiques reconnues à l'*agalma* sans être jamais qualifié comme tel dans les sources grecques.

En Mésopotamie, examinant les signes dont les dieux balisent l'univers comme « autant de marqueurs de données invisibles », Jean-Jacques Glassner montre que c'est « l'ajustement ou l'adéquation du signe à son référent » qui fonde les ressemblances entre des formes similaires selon « un lien déchiffrable entre les signes visibles et l'invisible qu'il signifie » et entre les référents invisibles. « L'image (*šalmu*) ne représente pas à l'identique, mais rend présent un référent ». En ce sens, « l'image » est ce qui permet de tracer un lien, que l'on ait affaire à de l'écriture, à de la statue ou à un « être de chair et de sang, construit rituellement » dans le cadre d'un dispositif.

Stéphan Dugast interroge la manière dont se pose la question de la figuration pour une population africaine (les Bwaba du Burkina Faso) à partir des divers dispositifs de culte à une même catégorie d'entités (les génies de brousse) ; le principe de ressemblance est récusé dans presque tous les cas si ce n'est dans une configuration singulière pour laquelle le discours local affirme que s'impose de représenter les génies « tels qu'ils sont ». Les modalités adéquates de figuration sont régies par les variations du dispositif rituel. Ce dernier est sélectionné en fonction de situations dont chacune met différemment en jeu la nature de la relation entre l'instance et le desservant qu'elle s'est choisie ; la ressemblance requise par le rite dans un de ces cas possibles ouvre la voie à une « fusion » par laquelle s'opère une transformation mutuelle du statut des deux partenaires.

Charles Malamoud analyse dans le dispositif du sacrifice de l'Inde védique les positions et propriétés du poteau (*yūpa*) auquel est liée la victime avant sa mise à mort, à l'interface de l'aire sacrificielle et de son dehors. Au terme d'une procédure de sélection complexe, un arbre est abattu avec les précautions qui entourent la mise à mort d'une victime puis transformé par « l'habile charpentier » en un poteau auquel son installation rend une autre forme de vie en lui restituant (notamment) le premier copeau où s'est concentrée sa force vitale. À l'issue de la séquence dite « lier l'animal », captant « tout ce qui dans le sacrifice a été mal sacrifié », il ne pourra plus être touché par les officiants. « Planté comme une douleur brûlante », artefact sensible, il est à part entière un actant du sacrifice. Partie prenante des transitions opérées au long du procès rituel, le poteau reçoit par l'onction de beurre clarifié un surcroît de *tejas* : « vigueur mais aussi splendeur, brillance, beauté ». Au plus loin du figuratif, le poteau réunit un ensemble de qualités agalmatiques.

L'analyse circonstanciée que Charles Malamoud propose des exégèses minutieuses du rite offertes par la littérature brahmanique place le lecteur au plus près des détails dont la perception est nécessaire à l'appréhension de l'agencement d'un dispositif rituel. La minutie caractéristique, selon des modalités et des degrés variables, des prescriptions, commentaires et « descriptions » présentes dans les sources historiques appartient à *la pratique du rite* à laquelle l'enquête et l'observation de terrain ouvrent une forme d'accès privilégié. C'est par la qualité et la pertinence de l'attention aux modes d'agencements minutieux du rituel, que les problématiques de la figuration sont décentrées, ce qu'attestent les contributions de Stéphan Dugast et Danouta Liberski-Bagnoud, fondées sur des études de terrain⁸. La minutie caractérise également les rituels convoqués par certains historiens (Bernard, Donnat, Glass-

8. Les analyses développées des ensembles rituels considérés figurent dans DUGAST 2015 et 2016 et LIBERSKI-BAGNOUD 2002.

ner, Jaillard, Manfrini, Volokhine), pour autant que l'état lacunaire des sources y donne accès⁹. Leur étude est éclairée par la confrontation avec des expériences de terrain sans que cette confrontation ne soit fondée sur la recherche d'analogies.

Le privilège de l'observation de terrain ne se limite pas à une saisie dans leur continuité et leurs diverses dimensions des séquences du rite, mais intègre en outre un ensemble de commentaires hors champ en réaction aux tentatives d'élucidation à chaud de l'observateur. L'historien ne dispose jamais de tous les *plans* dont la confrontation et l'intégration construisent l'interprétation du terrain ; des procédures expérimentales de mise en relation (DETENNE 1997) doivent être mises en place pour faire réagir les données fragmentaires du passé (ainsi dans la contribution de Dominique Jaillard, entre *semeia* de Zeus *Ktésios* et *agalмата*), qui, à leur tour, suggèrent pistes et déplacements tant à l'observateur de terrain qu'à l'historien d'autres espaces. Ces jeux de va-et-vient sont au cœur de la navigation comparatiste, qui est de part en part une expérimentation heuristique.

Le volume présenté n'épuise ni la question de l'*agalma* grec ni les horizons comparatistes de l'*agalmatique*. Le *kalon* ou le *perikales agalma* ne peut être systématiquement rapporté à l'esthétique qui tend à le capturer. La chose paraît évidente quand on offre une tuile, des vases en terre cuite, voire un poids ou un vase à parfum (aryballe) en bronze. Dans ce dernier cas, l'allusion au savoir-faire du dédicant, Chalkodamas, « qui dompte le bronze », convoque les compétences d'Héphaïstos¹⁰ tandis que la fonction de l'objet, à travers le contenu suggéré, une huile parfumée, évoque les espaces de ses usages, notamment le gymnase. Ni le *kalos* ni le *perikales* n'appellent le registre esthétique de la beauté et du « chef-d'œuvre », mais celui de l'adéquation et de l'habileté qui, dans le cas du sculpteur Damophon (Manfrini, p. 34-35), convoque la dimension de la *theosebeia* comme forme de respect envers les dieux. En ce cas, adéquation et habileté relèvent de registres différents de ceux, moins immédiatement identifiables, qui sont en amont, par exemple, l'offrande d'un poids ou d'une tuile. À l'opposé, des objets qualifiés d'*agalмата* tombent du ciel. Ce peut être sous la forme d'un *xoanon*, un artefact souvent en bois et au centre de rituels associés à l'origine de l'*agalma* qui a été choisi et envoyé par les dieux. De même, des *argoi lithoi* (pierres brutes), tel l'*agalma* d'Éros à Thespies (Pausanias IX. 27), correspondent à une forme d'adéquation qui siérait aux dieux.

Pour repenser l'*agalma*, une autre piste devrait faire l'objet d'une recherche approfondie, sa relation avec ces autres objets transitionnels que sont les autels. *Agalмата* et autels (*bomoi*) bénéficient d'une procédure d'installation-fondation de

9. Commentant les *Travaux* hésiodiques, Jean-Pierre Vernant (VERNANT 2007 [1955] : 486-488) souligne toutefois qu'un « ritualisme minutieux » caractérise surtout les rites en lien avec le travail agricole alors que l'accent est mis sur les fêtes et les festins dans des honneurs rendus aux divinités dispensatrices de richesses et de joie dans le cadre de l'arboriculture ; Dominique Jaillard (JAILLARD, à paraître) pointe les diverses configurations de la minutie rituelle à l'œuvre dans le champ du sacrifice et de la pratique possessionnelle grecs.

10. Dans le champ des « chaînes d'association » impliquant les savoirs faire d'Héphaïstos et les instances coopérant avec lui, voir, sur le faire métallurgique des dieux et des hommes et les relations entre le façonnage des images et du corps des citoyens, MANFRINI et STRAWCZYNSKI 2007.

type sacrificiel¹¹ qui les insère comme points d'ancrage, « supports », « instruments » dans le *dispositif sacrificiel* (DURAND 1992, JAILLARD 2019) gérant les liens entre des hommes, des dieux et la terre sur laquelle ils sont — ensemble — installés comme des partenaires que distingue une incommensurable différence de statut. La fondation de leurs autels et leurs *agalma* fait des dieux des « dieux installés »¹² dans les cités des hommes, mais, dans le procès de mise en présence, l'*agalma* opère selon des modalités différentes de l'autel sur lequel brûle le feu sacrificiel et coulent sang et matières oblatoires. Cette dimension des modes de présence spécifiques induits par l'*agalma* demanderait à être explorée plus avant. La question est d'autant plus complexe que l'*agalma* d'Apollon *Agyeus* (une simple colonne conique) est qualifié le plus souvent d'autel.

D'autres dimensions de la question des modes de présence spécifiques résonnent, explicitement ou implicitement, dans diverses contributions touchant des terrains variés : Grèce (thématisée comme telle, Ildefonse, Jaillard ; articulée autour de la question de la présentification, Bruit, Manfrini ; ou selon une modalité identificatoire, Giordano), Chine des marges (Nénot), Afrique (Dugast, Liberski-Bagnoud), Mésopotamie (Glassner), Inde védique (Malamoud). Parmi les effets contrastifs produits, mentionnons la rencontre entre des données du terrain bwa et la distinction platonicienne des *Lois* telle qu'analysée par Frédérique Ildefonse (p. 133) : le contraste entre une forme de relation avec des dieux lointains passant par l'*agalma*, sans impliquer leur venue, et la « présence » de dieux visibles, a suscité un rebond à partir duquel le statut d'une modeste coupelle a éclairé la question de la venue des instances chez les Bwaba en cristallisant les distinctions qu'elle implique. Les autels de génies revêtent dans cette société une grande diversité de formes, effet direct de la variété des relations voulues par ces entités. Ils présentent cependant tous un point commun : à côté de la structure dominante de l'autel, paraissant reléguée au rang de simple accessoire, se trouve une petite coupelle, que l'on doit veiller à toujours remplir d'eau. Sa fonction distinctive est révélée à l'occasion de la rupture caractéristique du parcours, éminemment singulier dans la diversité des configurations en présence, de tout futur devin : la destruction de l'autel initial, au bout de quelques années, et son remplacement par un autre, édifié un an plus tard sur des bases figuratives totalement inédites. Dans l'intervalle, alors que plus aucune structure de type autel n'est en place, alors que toute pratique sacrificielle a cessé, la coupelle, restée intacte, doit continuer à bénéficier des mêmes attentions qu'auparavant. Sa raison d'être est alors commentée : assurer depuis l'installation du culte une forme d'hospitalité au génie en lui permettant de se désaltérer à chacune des visites qu'il est susceptible de rendre à tout moment à son partenaire humain. À côté du sacrifice, ces visites spontanées constituent ainsi la deuxième modalité de mise en présence prévue

11. Aristophane, *Paix* 922-924, avec *Scholies* 923 b et c, *Souda*, s.v. *χότρας ἰδρυτέον*, Aristophane, *Ploutos* 1191-1199, et scholie 1197 et 1198 : « tantôt on faisait cuire des légumineuses dans des marmites, tantôt on usait d'une bête de sacrifice plus parfaite. Tel était le rite des installations. En fonction de ce qui était sacrifié (*pròs tò thuómenon*) on disait que la fondation-installation (*hidruesthai*) se faisait avec un bœuf, une chèvre ou un mouton ». Dossier commenté dans PIRENNE-DELFORGE 2008. La perfection du sacrificiable ne se mesure pas seulement à sa valeur mais aussi à son adéquation à l'opération pour laquelle il est choisi.

12. *Lois sacrées d'Asie mineure* (Sokolowski) 13, l. 8, expression que commente PIRENNE-DELFORGE 2008 : 106.

par le dispositif en place¹³. Platon théorise des dieux lointains que les *agalмата* localisent et circonscrivent « pour pallier la discontinuité de l'épiphanie » (Ildefonse, p. 133) ; en faisant apparaître que pour une même entité des modalités distinctes de mise en présence peuvent opérer, la coupelle bwa entre en résonance, au delà de la spéculation platonicienne, avec la question des divers modes de présence et de venue qu'un même dieu peut connaître, autour de l'autel, en fonction des moments du rituel (Durand 1991).

Ce passage par la scène sacrificielle, par l'attention à l'éventail des modalités selon lesquelles des entités interviennent, du lointain de leur séjour et/ou dans leur présence la plus concrète, engage, au prisme de fonctions transitionnelles, un radical élargissement de la notion de figuration englobant tous les montages de formes et de matérialités, des plus attendues — dont les artefacts anthropomorphes — aux jarres du *Ktesios* à Athènes ou à la coupelle de l'hospitalité aux génies chez les Bwaba. Cette coupelle est susceptible de questionner le statut et la fonction des nombreux récipients qui pourraient également opérer comme des actants dans les rituels d'autres aires culturelles, notamment en Grèce où ils sont souvent réduits au statut de contenant et d'offrande. Chaque rituel requiert des formes de figuration adéquates, quelles qu'elles puissent être, certaines éventuellement encore insoupçonnées en l'absence d'un concept étendu de figuration orientant l'observation. Ces formes de figuration, parmi lesquelles il convient sans doute d'inclure des actants du rite, tels un possédé, un initié, un prêtre, semblent croiser dans leur variété les multiples référents auxquels renvoie le terme *agalma*. La modeste coupelle bwa n'en finit pas d'opérer comme un puissant réactif comparatiste, dans un jeu de rebonds qui décentre les regards et les hiérarchies de départ, en engageant l'*agalma* dans des mises en perspective réciproquement éclairantes. Une heuristique, à l'opposé de l'établissement mécanique d'analogies, opérant tous azimuts. Ainsi, à l'époque carolingienne, comme le rappelle Jean-Claude Schmitt, une liste « légitime et hiérarchisée » des objets assurant le *transitus* qui articule la relation au divin exclut les images ; elle place en revanche « les vases sacrés, qui servent au sacrifice eucharistique et sont au contact du corps du Christ » juste après « l'eucharistie, la présence réelle du Christ quotidiennement reproduite », la croix « en tant que mystère (*mysterium crucis*) qui agit contre le Malin et comme emblème (*vexillum*) du Christ » et les Écritures « dont la fonction rituelle excède de beaucoup la simple lecture du texte sacré » (SCHMITT 2002 : 67)¹⁴. Le comparatisme contrastif fait réagir ces objets en les inscrivant dans l'agencement des configurations qu'il met en tension, obligeant ainsi à considérer dans leur irréductibilité les régimes de figuration.

Stéphan DUGAST (IRD/MNHN), sdugast@mnhn.fr

Dominique JAILLARD (UNIGE), dominique.jaillard@unige.ch

Ivonne MANFRINI (HEAD-GE/ANHIMA), ivonneman2000@yahoo.fr

13. Voir DUGAST 2015 : 193 et 2016 : 275, 316-322, publications issues du séminaire et du colloque « Agalma » et initialement prévues pour le présent volume.

14. Lors d'une séance du séminaire « Agalma » de l'année 2007-2008, Jean-Claude Schmitt a présenté ses travaux en cours.

BIBLIOGRAPHIE

CARASTRO, Marcello (éd.)

2009 *L'antiquité en couleurs*, Grenoble, Jérôme Millon.

CARASTRO, Marcello, CARTRY, Michel († 2008), DUGAST, Stéphan et MANFRINI, Ivonne

2009-2012 « Atelier «Antiquité et sciences sociales». Agalma. Approches comparées de la notion de figuration », *Annuaire de l'EHESS. Comptes rendus des cours et conférences*, 2009 : p. 346-347 / 2010 : p. 349-350 / 2011 : p. 333-334 / 2012 : p. 351-352.

CARTRY, Michel, DURAND, Jean-Louis et KOCH PIETTRE, Renée (éd.)

2009 *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écritures*, Turnhout, Brepols (« Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences religieuses » 138).

DETIENNE, Marcel

1997 « Expérimenter dans le champ des polythéismes », *Kernos* 10, p. 57-72.

2000 *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil.

DETIENNE, Marcel (éd.)

1988 *Revue de l'histoire des religions* 205 (4) (« Qu'est-ce qu'un dieu ? »).

1990 *Tracés de fondation*, Paris-Louvain, Peeters (« Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences religieuses » 93).

1994 *Transcrire les mythologies*, Paris, Albin Michel.

1995 *La déesse Parole*, Paris, Flammarion.

DETIENNE, Marcel et CARTRY, Michel (éd.)

1996 *Système de pensée en Afrique Noire* 14 (« Destins de meurtriers »).

DUGAST, Stéphan

2015 « Apparitions et figurations de l'invisible chez les Bwaba du Burkina Faso. I. De l'objet-fétiche au masque », *Journal des Africanistes* 85, p. 174-216.

2016 « Apparitions et figurations de l'invisible chez les Bwaba du Burkina Faso. II. Les métamorphoses de l'autel du devin », *Journal des Africanistes* 86, p. 258-324.

DURAND, Jean-Louis

1991 « Images pour un autel », in ÉTIENNE R. et LE DINAHET M.-T. (éd), *L'espace sacrificiel*, Lyon et Paris, Maison de l'Orient, p. 45-55.

1992 « Dans une culture sacrificante », *Dires : revue du Centre freudien de Montpellier* 12, p. 67-81.

GERNET, Louis

1948 « La notion mythique de la valeur en Grèce », *Journal de psychologie* 41, p. 415-462 repris dans GERNET L., *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, François Maspero 1968, p. 121-179.

JAILLARD, Dominique

2019 « La Grèce, culture sacrificante », *Arts et cultures*, p. 38-49.

(à paraître) « Jean Rouch au miroir de Dionysos », *Journal des Africanistes* (numéro en hommage à Jean Rouch).

LANÉRÈS, Nicole

2012 « La notion d'*agalma* dans les inscriptions grecques des origines à la fin du classicisme », *Mètis* n.s. 10, p. 137-173.

LAZZARINI, Maria Letizia

1976 « Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica », *Atti della Accademia dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche* série 8, 19 (2), p. 48-354.

LIBERSKI-BAGNOUD, Danouta

2002 *Les dieux du territoire. Penser autrement la généalogie*, Paris, Éditions du CNRS, (« Chemins de l'ethnologie »).

MANFRINI, Ivonne

2018 « Iconicité du corps : l'efficacité de la couleur. Le laboratoire de l'histoire », in JOCKEY Ph. (éd.), *Les arts de la couleur en Grèce ancienne... et ailleurs. Approches interdisciplinaires*, Paris, Athènes (« Bulletin de correspondance hellénique, Supplément » 56), p. 423-444.

MANFRINI, Ivonne et STRAWCZINSKI Nina

2007 « Une forge ambiguë », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* (« Dossier Technai/artes »), p. 51-90.

SCHMITT, Jean-Claude

2002 *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Paris, Gallimard (« Le temps des images »).

SVENBRO, Jesper

1992 « J'écris, donc je m'efface. L'énonciation dans les premières inscriptions grecques », in DETIENNE M. (éd.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille, Presses universitaires de Lille (« Cahiers de philologie » 14), p. 459-479.

VERNANT, Jean-Pierre

1955 « Travail et nature dans la Grèce ancienne », *Journal de psychologie* 52, p. 1-29, repris dans VERNANT J.-P., *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, Paris, Éditions du Seuil 2007, p. 486-510.

Accueilli par l'EHESS, l'atelier *Agalma* a travaillé de 2007 à 2012 dans le cadre d'un séminaire dirigé par Marcello Carastro (EHESS), Michel Cartry (EPHE), Stéphan Dugast (IRD) et Ivonne Manfrini (HEAD) puis, après la disparition de Michel Cartry, par Marcello Carastro, Stéphan Dugast et Ivonne Manfrini (CARASTRO, CARTRY, DUGAST et MANFRINI 2009-2012). Au terme de ce premier parcours, les responsables de l'atelier ont organisé à Paris, les 13 et 14 février 2012, avec le soutien de l'EHESS, du centre Anhima et de la HEAD (Genève), un colloque (« *Agalma* ou les figurations de l'invisible. Approches comparées ») qui a constitué un nouveau point de départ pour la réflexion. En lien avec une nouvelle structure – le PRI « Pratiquer le comparatisme : terrains, textes, artefacts » – créée à l'EHESS en 2012 par Marcello Carastro (EHESS), Caterina Guenzi (EHESS) et Frédérique Ildefonse (CNRS), puis

dirigé par Cléo Carastro (EHESS), Caterina Guenzi (EHESS), Frédérique Ildefonse (CNRS) et Silvia d'Intino (CNRS)¹⁵ qui s'est donné un nouvel objet d'enquête (« Approches comparées du destin, le lot, la part, le lien »), un comité s'est constitué, sous l'impulsion, notamment, de Cléo Carastro, qui a réuni une quinzaine de chercheurs engagés dans l'aventure comparatiste¹⁶ pour concevoir et préparer un volume collectif qui ne soit pas seulement les actes d'un colloque, mais propose un rebond de l'enquête. En 2019, des membres du comité¹⁷ ont pris l'initiative de relancer le projet et chargé, après consultation des auteurs, Stéphan Dugast, Dominique Jaillard et Ivonne Manfrini de finaliser le volume, dans le cadre d'une collaboration, renforcée à cette occasion, avec l'Université de Genève et son Unité d'Histoire et anthropologie des religions¹⁸.

L'établissement de la forme éditoriale est le résultat d'un travail d'équipe, chacune des personnes citées ici sait ce que lui doit la publication de ce recueil, qu'elles en soient chaleureusement remerciées : Claire-Akiko Brisset, Manon Brouillet, Alessandro Buccheri, Cléo Carastro, Sylvie Donnat, Stéphan Dugast, Caterina Guenzi, Stéphanie Homola, Frédérique Ildefonse, Silvia d'Intino, Dominique Jaillard, Danouta Liberski-Bagnoud, Ivonne Manfrini, Aurélie Névot.

Nous tenons aussi à remercier les différentes institutions qui ont rendu possible la tenue du séminaire et du colloque, Anhim, EHESS, HEAD (Genève), ainsi que les institutions qui ont contribué au financement du présent volume : Anhim, la Faculté des Lettres et son Département des Sciences de l'Antiquité (Université de Genève), la Maison de l'histoire (Université de Genève).

15. <https://daimon.hypotheses.org/le-pri>

16. Claire-Akiko Brisset (Université Paris Diderot, puis Université de Genève), Manon Brouillet (EHESS puis Université de Picardie), Alessandro Buccheri (Centre Jean Pépin), Cléo Carastro (EHESS), Sylvie Donnat (Université de Strasbourg), Stéphan Dugast (IRD), Jean-Jacques Glassner (CNRS), Caterina Guenzi (EHESS), Frédérique Ildefonse (CNRS), Silvia d'Intino (CNRS), Dominique Jaillard (Université de Genève), Danouta Liberski-Bagnoud (CNRS), Ivonne Manfrini (HEAD), Aurélie Névot (CNRS).

17. Claire-Akiko Brisset (Université de Genève), Stéphan Dugast (IRD), Frédérique Ildefonse (CNRS), Silvia d'Intino (CNRS), Dominique Jaillard (Université de Genève), Ivonne Manfrini (HEAD).

18. Deux séminaires de l'Université de Genève, le séminaire « Anthropologie comparée des polythéismes. Des cultures sacrificantes » et le séminaire « Dieux et panthéons. Des concepts problématiques », poursuivent le travail comparatiste, avec la collaboration régulière de chercheurs locaux et de chercheurs invités. Le volume « *Agalma ou les figurations de l'invisible. Approches comparées* » est conçu comme le premier d'une série. Dans le cadre des partenariats engagés, Cléo Carastro (EHESS) et Dominique Jaillard (Unige) préparent – avec le concours d'Anne-Angèle Fuchs (Unige) et de Yannick Zanetti (Unige) pour l'établissement du texte, et celui de François Lissarrague (EHESS) pour le dossier Images – une édition complète des écrits de Jean-Louis Durand : « *Sacrifier en Grèce et ailleurs. De l'anthropologie et du terrain* » (à paraître).

I.
Vous avez dit *agalma* ?
Une polymorphie à explorer

Agalma versus statue **La figuration comme relation**

Ivonne MANFRINI

(Selon Hegel), *l'art grec, la statuaire grecque, offre la manifestation sensible de l'Esprit la plus adéquate qui puisse être : le corps humain qui, du moins dans sa beauté ou sa perfection, rend visible la nature spirituelle de l'homme et le caractère idéal de sa vocation.*

Philippe Lacoue-Labarthe, « La figure (humaine) », in *Écrits sur l'art*, Genève, Presses du réel, 2009, p. 190.

Agalma è trasparente, come parola. Vorrei fermarmi a questa definizione, trasparente (...) perchè questo termine, usato per lo più per le immagini sacre, non stà a indicare presso i Greci una cosa solida e determinata, ma (pure questo detto metaforicamente) è la fonte perpetua di un evento al quale si suppone che la divinità prenda parte non meno dell'uomo.

Károly Kerényi, « Agalma, Eikon, Eidolon », in CASTELLI E. (éd.), *Demitizzazione e immagine*, Padoue, Cedam, 1962, p. 170¹.

Pour Agnese et Felice

La figuration anthropomorphe naturaliste grecque constitue pour l'histoire de l'Occident un repère identitaire, collectif et individuel, fort². Une dimension qui fait obstacle à toute tentative de compréhension de ce que cette figuration représente pour les Grecs qui l'ont conçue et vécue. Capturées par l'histoire des formes, les « statues » emprisonnées dans les musées se retrouvent exilées des dispositifs rituels antiques dans lesquels elles fonctionnent. Réduites à l'état d'une blanche perfection paradigmatique, celle de Hegel, elles ont ainsi perdu l'efficacité des matériaux et des couleurs qui activent, dans un espace et à un moment donnés, la relation entre les dieux et les participants au rituel.

Aujourd'hui, dans l'imaginaire occidental, ce repère est d'une blancheur immaculée : architecture, sculpture, voire vêtements sont blancs alors même que

1. « En tant que mot, *agalma* est transparent. Je voudrais m'arrêter sur cette notion de transparent (...), en effet, ce terme (*agalma*), utilisé souvent pour les images sacrées, ne correspond pas pour les Grecs à un objet solide et déterminé mais (pour le dire de manière métaphorique) à la source perpétuelle d'un événement auquel la divinité prend part autant que l'homme. » (Traduction de l'auteur).

2. HASKELL et PENNY 2000 ; POTTS 1994 ; SQUIRE 2011.

depuis au moins le XIX^e siècle l'usage de la couleur est attesté³. Le regard cultivé occidental est donc le résultat de lectures stratifiées qui informent l'histoire du goût à la fois comme permanence et comme flexibilité de son utilisation, de son instrumentalisation, à travers le temps et les espaces sociaux (MANCINI 2012). Du coup la « statue » grecque est pour nous excessivement familière, voire ennuyeuse, alors même (ou parce que) qu'elle continue à tramer notre regard et notre système de valeurs.

De J. J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art grec et connaisseur avisé de sa sculpture, on a retenu une perception de l'anthropomorphisme comme expression du corps idéalisé. L'anthropomorphisme de Winckelmann est ainsi celui de la blancheur du marbre, des jeux d'ombre et de lumière, du dessin, du calme, de la sérénité, de l'immobilité (POTTS 1994 : 3). Dans cette perspective, la forme comme la matière sont sublimées proposant ainsi un accès à une vision contemplative du divin. Cette perception est fondatrice du filtre qui nous empêche d'accéder à la réalité grecque, elle doit sa pérennité à la théorisation philosophique qu'en a proposée Hegel. Selon P. Lacoue-Labarthe, cité en exergue, la figuration survient dans l'histoire occidentale avec la figure identifiée à la figure humaine. L'art serait ainsi le lieu où se manifestent de manière sensible l'Absolu et l'Esprit de l'Homme.

Des dieux de l'Antiquité on passe ainsi à l'Homme occidental dans sa dimension esthétique, métaphysique et théologique, écrit encore P. Lacoue-Labarthe. Cette conception de la figuration humaine comme centre et essence de l'art, comme manifestation sensible du spirituel et de l'idée, nous détermine aujourd'hui encore. C'est cette construction que les philosophes, les anthropologues et les historiens actuels interrogent et ébranlent : « (...) the prime site of contestation is the struggle to understand Greek and Roman attitude to art is religion » (PLATT 2010 : 198). Il s'agit de redécouvrir la pluralité des possibles culturels et de miner ainsi des hiérarchies fondées sur ce mythe identitaire fondateur d'une excellence occidentale qui s'opposerait à l'obscurantisme des Autres (PRICE 1995 : 68-73). Restituer la fonction des artefacts, souvent polychromes, dans le dispositif religieux au sein duquel lequel ils fonctionnent n'a pas qu'une visée scientifique, il ébranle un marqueur identitaire fort, d'où les résistances multiples.

Le lexique antique qui désigne les artefacts, figurés ou non, est révélateur de la complexité des pratiques grecques. É. Benveniste a fait état de la richesse du vocabulaire de la figuration, entendue au sens large ; aucun des termes ne correspond à la notion de « statue » qui a elle-même évolué au cours de l'histoire occidentale⁴. Il serait trop simple de dire que là où nous avons un seul mot, les Grecs en ont plusieurs ; la pluralité des termes désignant la figuration tridimensionnelle, qu'elle soit anthropomorphe ou non, inscrit une polysémie sémantique et fonctionnelle qui peut coexister pour un même artefact, comme nous le verrons ci-dessous. Pour le dire simplement, dans l'univers grec antique aucun concept ne correspond ni à la matérialité de la statue ni à celui de la sculpture (ABE 2017).

Dans le cadre de ce bref essai, il s'agira de dépasser l'anthropomorphisme paradigmatique associé à une contemplation immobile d'ordre philosophico-esthétique et

3. GRAMICCIA 2004 ; CARASTRO 2009 ; JOCKEY 2013, 2018.

4. BENVENISTE 1932 ; DONOHUE 1988, 1997 ; BETTINETTI 2001 : 25-63. Pour la notion de « statue » en Occident cf. SMITH 1968.

de proposer quelques réflexions sur l'efficacité de la figuration comme manière d'interagir avec le divin dans une dimension rituelle. Il sera question d'explorer les modalités de la relation entre les hommes et les dieux suscitées par des objets à l'anthropomorphisme plus ou moins marqué et constitués de matériaux divers. La couleur, souvent oubliée, qui creuse un écart important par rapport à la blancheur paradigmatique, fera l'objet d'une attention particulière puisqu'elle joue un rôle fondamental dans les processus d'interaction, y compris dans leur éventuelle dimension agalmatique ; la variété des formes et des matières, qui suggèrent les multiples possibles de la relation des hommes aux dieux, entre proximité et distance, fera l'objet de la même attention⁵. Seront d'abord pris en compte les rares témoignages écrits sur les artefacts monochromes situés dans le cadre d'un dispositif. Il sera ensuite question de la fonction de la polychromie des artefacts anthropomorphes au V^e siècle av. J.-C. et enfin de certains aspects de l'agencement du dispositif de l'Acropole d'Athènes et du sanctuaire de Lycosoura.

Pausanias en Arcadie et en Messénie : Déméter et Dionysos monochromes

Lors de son voyage à travers le Péloponnèse, Pausanias décrit les sanctuaires des différentes régions qu'il visite. En ce qui concerne les artefacts, la couleur, un matériau qui construit à la fois la forme et la relation entre les hommes et les dieux, est rarement signalée. Du coup, la mention de cinq artefacts monochromes, qui chacun explore les limites de l'anthropomorphisme, mérite qu'on s'y attarde plus attentivement. Ces objets ont pour la plupart disparu mais le texte offre la possibilité de questionner la relation entre formes, matières et dispositifs, ainsi que d'accéder à la pratique de regard des pèlerins grecs qui de lieux en lieux se confrontent à la variété des propositions figuratives favorisant matériellement la relation au divin.

À Phigalie, en Arcadie, Pausanias visite le sanctuaire de Déméter la noire (*melaina*)⁶. Une déesse qui réside au fond d'une caverne où elle cache le chagrin d'avoir perdu sa fille enlevée par Hadès. Au moment du passage du voyageur, l'artefact a disparu mais sur la base de témoignages oraux, Pausanias le décrit et raconte le mythe qui fonde la figuration. Ce qu'il évoque nous entraîne bien loin de l'anthropomorphisme immaculé qui hante notre regard. Il rapporte en effet que l'*agalma*, ou le *xoanon*, il utilise les deux désignations, était en bois. Le corps anthropomorphe était surmonté d'une tête de cheval ornée de serpents et d'animaux sauvages. À la suite de la destruction, par accident, de cet *xoanon/agalma*, les Phigaliens ont déserté le sanctuaire de la déesse qui, raconte toujours Pausanias, s'est vengée en frappant le pays de stérilité. Les Phigaliens ont aussitôt rétabli le culte et les fêtes ; ils ont alors demandé au sculpteur Onatas, un des représentants les plus connus de la « sculpture naturaliste » du V^e siècle av. J.-C., d'élaborer à l'identique un nouvel *xoanon/agalma* mais en bronze. Inspiré par un rêve, Onatas aurait fidèlement reproduit les formes antérieures. Au moment de la visite de Pausanias, cette seconde statue a également disparu mais l'écho de son

5. FRONTISI-DUCROUX 1986 ; VERNANT 1989 ; STEINER 2001 ; TANNER 2001, 2006 ; PLATT 2011 ; SQUIRE 2011 : 158-174.

6. Pausanias VIII, 42, 1-7.

souvenir perdue dans la mémoire collective. Mémoire et rêve semblent donc être deux lieux de production et de partage des images. Que cet *agalma/xoanon* ait disparu, voire qu'il n'ait pas existé, ne constitue pas un problème. La mémoire, comme le rêve, contribue à élaborer et à construire la présence des dieux parmi les hommes via un anthropomorphisme des limites. Matérialité, mémoire et rêve balisent une expérimentation théologique visuelle⁷.

Non loin de Phigalie, dans le sanctuaire lui aussi arcadien de Lycosoura, le visiteur pouvait voir l'*agalma*, c'est ainsi que Pausanias le désigne, anthropomorphe, dont il sera question ci-dessous, d'une Déméter vêtue d'une robe noire (PLATT 2011 : 125-134). Le vêtement sombre est également celui de la déesse dans l'hymne qui lui est dédié⁸. L'*agalma* de Lycosoura de manière visible, celui de Phigalie comme objet de mémoire, ainsi que l'hymne par la force des mots, donnent à voir et à entendre la beauté et la tristesse de la déesse. Deux expressions, partagées par les dieux et les hommes, qui s'articulent pour inscrire le divin dans le monde des hommes.

Lors de son parcours, Pausanias mentionne trois autres cas de monochromie productrice d'écarts. Par trois fois, il fait allusion à un Dionysos à face rouge. À Phigalie encore, il signale un *agalma* du dieu situé à proximité du quotidien des hommes puisqu'il est placé dans un édicule du gymnase⁹. Le visage du dieu est recouvert de cinabre, un sulfite de mercure naturel qui a l'aspect d'un cristal granuleux ; il brille (*eklampein*) avec éclat, écrit Pausanias qui décrit un *agalma* fait de branche de laurier et de lierre. À Phelloé, en Achaïe, à l'ouest du Péloponnèse, l'auteur signale un autre sanctuaire où se trouve un *agalma* de Dionysos dont il se limite à dire qu'il est lui aussi recouvert de cinabre. À Corinthe enfin, sur l'agora, la place publique, Pausanias mentionne deux *xoana* en bois recouverts d'or à l'exception de la face peinte en rouge. L'origine du bois n'est pas innocente puisque les artefacts sont taillés dans l'arbre sur lequel Penthée, cousin et opposant de Dionysos, s'est réfugié. Une manière de signaler que les deux effigies, portant chacune un nom distinct, n'ont pas été exécutées par la main de l'homme et qu'elles marquent, formellement et matériellement, l'étrangeté du dieu : « sans cesse en mouvement, forme en changement perpétuel », en radical écart avec les hommes¹⁰.

Ces attestations de monochromie soulignent l'évidence symbolique, et non mimétique, du noir pour Déméter. Dans l'hymne, la couleur sombre est explicitement associée à sa tristesse pour la disparition de sa fille. Quant au rouge il paraît être la couleur adéquate pour ce dieu multiforme qu'est Dionysos. Quelques masques en terre cuite, trouvés en Béotie, datant du V^e au IV^e siècle av. J.-C.¹¹, portent également des traces de rouge et parfois de dorure. Mais pour établir cette adéquation, il faudrait établir un corpus documenté qui prendrait également en compte la qualité des matériaux. Quoi qu'il en soit, dans les cas cités ici, malgré les points encore obscurs, la couleur, la forme, les matériaux et le dispositif

7. Pour la notion de théologie visuelle cf. PLATT 2011 : 31-50 ; pour l'aspect composite de la statue cf. JOST 1985 : 89-90, 313-317.

8. Homère, *Hymne à Déméter*, 42.

9. Pausanias VIII, 39, 6 ; JOST 1985 : 84-85.

10. DETIENNE 1986 : 73-74 ; FRONTISI-DUCROUX 1991 : 189-201.

11. WREDE 1928 : 258-259 (MTC 10, MTC 14), 262 (MTC 30).

constituent les éléments d'un montage qui explore voire dépasse les limites de l'anthropomorphisme mimétique que nous avons pris l'habitude d'associer à la figuration grecque.

En ce qui concerne le lexique de Pausanias, les cinq artefacts sont désignés tantôt comme un *xoanon*, tantôt comme un *agalma*, voire les deux à la fois. La déesse dans sa caverne, le Dionysos du gymnase de Phigalie et celui de Phelloé sont chacun un *xoanon/agalma*. Les deux Dionysos de l'agora de Corinthe sont des *xoana*. Chez Pausanias *agalma* désignerait une « statue de culte », notion qui fait débat, dans un temple (PIRENNE-DELFORGE 2004), c'est bien le cas de la Déméter noire et du dieu de Phelloé, mais ce n'est pas le cas du Dionysos du gymnase de Phigalie. De plus, vu la nature mythique du bois des Dionysos de Corinthe, l'arbre de Penthée, on aurait pu s'attendre à une dimension agalmatique même s'il est placé sur l'agora. Si le statut d'*agalma* reste difficile à cerner, celui de *xoanon*, chez Pausanias, semble désigner tantôt un objet antique, du coup considéré comme fruste, tantôt un objet impliquant un travail de ciselure qui implique donc une certaine maîtrise technique voire un artefact tombé du ciel¹². L'épineuse question du lexique mériterait d'être reprise.

Le témoignage de l'archéologie : des athlètes et des dieux polychromes

À l'autre extrême d'une figuration monochrome et hybride inscrivant l'écart, l'expérimentation autour de la figuration propose de nombreux exemples, pour nous de prime abord plus familiers puisque fondés sur un illusionnisme mimétique. Quelques « statues » en bronze du V^e siècle, donc originales, représentant des athlètes et des dieux, font état de l'usage d'une polychromie issue de l'utilisation de matériaux naturels. Par d'autres moyens formels et matériels, la tension entre proximité et distance s'y exprime également.

Les guerriers de Riace, trouvés en mer au sud de l'Italie et dont la date se situe entre 460 et 440 av. J.-C., sont de ce point de vue éclairants (fig. 1). Leurs visages, en particulier les yeux, la bouche et les dents résultent d'un travail d'orfèvre. Cuivre, marbre, os, ivoire, ambre, onyx, pâte de verre donnent au regard brillance et intensité. Pour les lèvres, entrouvertes qui laissent voir les dents, suggérant ainsi l'expression de la parole, sont utilisés le cuivre, l'étain et l'argent (fig. 2). Cet effet de vie est également repérable sur l'Aurige de Delphes (470 av. J.-C.) (fig. 3), alors qu'il a disparu de la « statue » (de Zeus ou de Poséidon), datée de 460-450, trouvée en mer au Cap Artémision ; la perte du montage polychrome — seules les rainures au-dessus des yeux témoignent de l'insertion de cils peut-être en bronze — gomme l'effet d'animation et rapproche le Zeus/Poséidon d'une perception winckelmanienne et hégélienne. Par contre, une copie romaine d'un original grec représentant Apollon, daté de 410 av. J.-C., a conservé une partie de la polychromie des yeux (fig. 4). Les cils sont en bronze, les bulbes oculaires sont d'un marbre très fin et les pupilles sans doute rapportées ; l'effet de regard fait basculer l'objet de la contemplation immobile et

12. DONOHUE 1988 ; pour une réfutation de la notion de « statue de culte », DONOHUE 1997.

sereine du côté de l'interaction¹³. La figuration antique est orientée par la nécessité de donner à voir la vie mais non d'un point de vue illusionniste et contemplatif, il s'agit plutôt d'utiliser le savoir-faire et la scénographie du voir pour favoriser la relation entre les hommes et les dieux inscrite dans le cadre d'un rituel.

Ces effets d'animation ne sont pas de l'ordre de la quête de proximité avec une réalité associée au naturalisme. À y regarder de près, le corps des guerriers de Riace, par exemple, est autant élaboré par des effets de symétrie, le visage et les cheveux, que par des omissions, telle l'absence d'indication des veines pour certaines parties du corps. Ces options construisent une réalité figurée paradoxale en tension entre naturalisme mimétique et « abstrait » ; une réalité en tension entre l'effet de vie et la matière inerte, entre le mouvement et l'immobilité. La polychromie naturelle, ou artificielle ailleurs (mais souvent difficile à percevoir), joue un rôle essentiel dans cette construction paradoxale et subtile, moins évidente d'emblée que l'écart inscrit par la monochromie et les formes hybrides de Déméter et de Dionysos citées plus haut (MANFRINI 2018 : 441-444).

Quid de la parole, suggérée par les lèvres entrouvertes du guerrier A de Riace ? Au V^e siècle, cette expression en image n'est pas unique. Sur la métope E de Sélionte (470-450 av. J.-C.), Zeus s'adresse à Héra. Sa bouche est clairement ouverte, il lui fait part de son désir, il invite le spectateur à entendre les vers d'Homère qui forment ce désir¹⁴. Ces figurations, dont la polychromie a disparu, s'inscrivent dans un système où la narration imagée et leur lien avec les poèmes rendent l'interprétation vraisemblable. Les bronzes de Riace sont hors contexte et sans inscription, les identifications restent ouvertes au jeu des hypothèses¹⁵.

Le détour par la tragédie d'Euripide, qui met en scène l'histoire de Ion, un héros athénien, permet de comprendre un aspect de l'efficacité interactive de la figuration. Le chœur est constitué par les servantes de Creuse, la reine d'Athènes. Arrivées à Delphes, les femmes s'extasient sur les images du fronton¹⁶. Les « sculptures »,

13. Etant donné la notoriété des objets dont il est question, il a été décidé de ne pas les illustrer tous mais de renvoyer au manuel de base de C. Rolley et aux sites en ligne.

Riace : ROLLEY 1994 : 347-350 ; MORENO 2000, http://www.google.ch/images?q=bronzes+de+riace&hl=fr&gbv=2&um=1&tab=iw&sa=X&oi=image_result_group&ei=ORttUqOqMojW4wT5loHgCw&ved=0CB4QsAQ (consulté le 26 juin 2020) ;

Aurige : ROLLEY 1994 : 344-347, http://www.google.ch/images?q=Aurige+de+delphes&hl=fr&gbv=2&um=1&tab=iw&sa=X&oi=image_result_group&ei=RptUu3XDOOI4ATil4HYBA&ved=0CCsOsAQ (consulté le 26 juin 2020) ;

Poséidon/Zeus : ROLLEY 1994 : 333-336, http://www.google.ch/images?hl=frCH&q=poseidon+cap+artemision&gbv=2&sa=X&oi=image_result_group&ei=PJJvUvOhF6Sp7QagOg&ved=0CCsOsAQ (consulté le 26 juin 2020) ;

Apollon de Munich : WÜNSCHE 2004 : 171, fig. 224 (mentionne également les artefacts cités ci-dessus).

14. Homère, *Illiade*, 14, 293-299. ROLLEY 1994 : 387-388, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sélinonte#/media/Fichier:DSC00406 - Tempio E di Selinunte - Zeus ed Hera - Ca. 450 a.C. - Foto G. Dall'Orto.jpg> (consulté le 26 juin 2020).

15. STEINER 2001 : 28-31 (interprétations proposées pour les bronzes de Riace).

16. Euripide, *Ion*, 184-218.

autrefois colorées, suscitent leurs commentaires, les actions des dieux sont décrites comme s'ils étaient présents. L'invitation à regarder attentivement, à partager le plaisir de regarder est répétée. Les images ne sont pas limitées à l'expression de la parole, elles fonctionnent comme un embrayeur de commentaires portant sur les exploits des dieux tels qu'ils sont connus par la tradition orale. Un commentaire pratiqué également entre femmes : « n'est-ce pas celui qu'on chante chez nous en tissant la toile ? » dit le chœur à propos de Iolaos. L'effet d'animation produit par la forme et les couleurs à Sélinonte, sur les broderies comme par les bronzes de Riace sont des indices d'une pratique du voir exercée, voire ritualisée¹⁷, qui implique la parole. Artefacts et paroles concourent pour activer le transfert dans la proximité des dieux et des héros. Loin de la contemplation méditative d'un divin éthéré, la figuration « présentifiante » emmène les visiteurs, ou les participants à un rituel, dans une interaction avec les dieux qui engage la gamme des émotions dans un mouvement tout à la fois de proximité et de distance activé par les formes, les matériaux et le dispositif. La dimension performative est clairement de l'ordre de la présentification et non de la représentation.

Les artefacts anthropomorphes évoquant des athlètes expriment d'autres formes de relation au divin. Dans les inscriptions et dans les textes, les vainqueurs aux jeux, comme les guerriers, sont au bénéfice d'une force octroyée par les dieux, le *kudos*. Cette force, presque magique, permet aux uns et aux autres d'accomplir des exploits dont le bénéfice retombe sur la famille et la patrie du guerrier ou de l'athlète¹⁸. Ces derniers sont donc les médiateurs des effets de cette force entre les dieux et les hommes. L'image anthropomorphe matérialise cette double articulation et sa réactualisation dans le cadre d'un rituel.

À l'exception de l'Aurige de Delphes, daté du premier tiers du V^e siècle av. J.-C., aucune « statue » de vainqueur originale ne nous est parvenue sinon sous forme de mention dans les textes et de copies hellénistiques et romaines. Tel est le cas de la « statue » du bronzier Polyclète d'Argos, connue par les sources sous le nom de Diadumène, fondue vers 430 av. J.-C. à l'occasion de la victoire d'un athlète bien précis mais dont nous ne connaissons rien, même pas le lieu où était érigé l'artefact¹⁹. Une copie en marbre, aujourd'hui apparemment immaculée, datant de 100 av. J.-C., a été retrouvée à Délos (fig. 5a,b) ; sur cette copie des analyses récentes ont révélé l'existence d'un placage à la feuille d'or, aujourd'hui disparu, couvrant tout le corps avec des rehauts de couleur pour les poils du pubis (et probablement pour les cheveux)²⁰. La brillance de l'or, activée par certaines conditions d'éclairage, et le soulignement chromatique de certaines parties produisent cet effet de naturalisme paradoxal qui caractérise également les guerriers de Riace cités ci-dessus.

Si l'on suit les propositions des chercheurs qui étudient la poésie célébrant les vainqueurs comme un acte performatif englobant les personnes et les objets dans

17. Pour le voir comme rituel, cf. TANNER 2006 : 31-96, 205-276.

18. KURKE 1993 ; JAILLARD 2007.

19. Pour l'Aurige cf. note 21. Diadumène : ROLLEY 1999 : 35-36 ; JOCKEY 2013 : 259-266. http://www.google.ch/images?q=diadumène+de+polyclète&hl=fr-CH&gbv=2&sa=X&oi=image_result_group&ei=lRhUvLpAYjI4gSAnYDADQ&ved=0CB4QsAQ (consulté le 26 juin 2020).

20. BOURGEOIS et JOCKEY 2005 : 278, fig. 10 ; FAUQUET et JOCKEY 2018 : 388-402, fig. 2,18.

le cadre d'un rituel, les « statues » d'athlètes ne sont pas des monuments statiques commémorant la victoire mais bien des objets qui suscitent l'interaction²¹. Ainsi, le Diadumène de Polyclète fait allusion à un moment bien précis du parcours de l'athlète victorieux. Après l'exploit et avant le couronnement se place le geste de nouer un bandeau, ou un ruban, autour de la tête²² ; un bandeau ouvragé, la *mitra*, elle même parfois qualifiée d'*agalma*, qui est figuré sur plus d'un artefact dont l'Aurige de Delphes. Ce moment intermédiaire constitue donc une étape du rituel de consécration comme d'autres « statues », très connues et souvent reproduites, situent l'instant de l'exploit, tel le Discobole de Myron, un original du V^e siècle av. J.-C. connu par des copies d'époque romaine, ou l'étape, pour nous imprécisée, qu'actualise le Doryphore de Polyclète qui suggère à la fois un athlète et/ou un guerrier²³.

Dans le cadre d'une telle perspective, la lecture à haute voix de l'inscription dédicatoire, une inscription qui mentionne la victoire, serait une manière de réactiver le rituel du couronnement qui n'est pas montré. Les mots du lecteur passant, ou d'un intervenant dans le cadre d'un rituel, seraient ainsi l'écho du moment de la proclamation ; une manière de réactiver ce moment de reconnaissance de l'exploit comme forme d'interaction entre les dieux, un athlète, sa famille et la collectivité à laquelle il appartient. Lire l'inscription reviendrait ainsi à réactualiser cet instant de circulation bénéfique, entre les dieux et les hommes, de cette énergie efficace qu'est le *kudos*. Le rituel active non seulement la mémoire mais surtout l'effet de ce partage d'énergie d'origine divine.

Ce que nous nommons « statue » serait ainsi un agent actif au centre d'un rituel et non une représentation d'un corps idéalisé dont la contemplation favoriserait un accès méditatif au divin. Le dispositif, le naturalisme paradoxal comme la matérialité des artefacts, couleur comprise, concourent à susciter ce vécu « polysensoriel » de la relation aux dieux fondée autant sur la proximité que sur l'écart. Ni le corps des dieux, ni celui de ceux qui ont accompli des exploits sous l'effet d'une force divine ne correspondent au corps des hommes mortels (VERNANT 1989).

Ces « statues » comment sont-elles nommées par les Grecs ? L'inscription sur la base de l'Aurige de Delphes ne le dit pas, seul le nom du vainqueur, Polyzalos de Géla, est donné. Sur les bases avec inscription des « statues » d'athlètes aujourd'hui disparues, l'auteur de l'exploit est toujours mentionné, la notion de *kudos* l'est parfois ; lorsque l'artefact est signalé, il est désigné par le terme de *eikon* (KURKE 1993 : 141-143). La lecture du passant réactivant le moment du couronne-

21. DAY 1989 ; DAY 1994 ; DAY 2000 ; KURKE 1991 : 1-9 ; 85-107 ; KURKE 1993 ; STEINER 1998.

22. KURKE 1993 : 141-146 ; STEINER 1998 : 133-134, 146.

23. Discobole de Myron : ROLLEY 1994 : 378-380,
http://www.google.ch/images?q=discobole+de+myron&hl=fr&gbv=2&um=1&tab=iw&sa=X&oi=image_result_group&ei=XptvUs73NNKjhgfr4GwDQ&ved=0CCIQsAQ (consulté le 26 juin 2020) ;

Doryphore de Polyclète : ROLLEY 1999 : 26-53.

http://www.google.ch/images?hl=fr&gbv=2&q=doryphore+de+polyclète&um=1&tab=iw&sa=X&oi=image_result_group&ei=EBptUqbuIKTD4wSEy4GOBQ&ved=0CB4QsAQ (consulté le 26 juin 2020).

ment, et donc celui de la reconnaissance de l'efficacité de la force magique d'origine divine, serait ainsi l'instant de la transformation de l'*eikon* en *agalma*. L'instant que les odes de Pindare célèbrent également. Dans la V^e Néméenne²⁴, par exemple, les « statues » sont désignées comme des *agalmata* produits par des *andriantopoiioi*, *andrias* étant un autre terme qui désigne ce que nous nommons « statue »²⁵. Comme dans le cadre de la récitation de l'ode, la lecture de l'inscription transformerait ainsi la matérialité de l'*eikon* ou de l'*andrias* en un événement festif et pérenne, la réactivation d'une victoire à laquelle les dieux participent autant que les hommes²⁶.

Artefacts et dispositifs : Athéna sur l'Acropole d'Athènes, Déméter à Lycosoura

Mis à part quelques très brèves indications données par Pausanias, les objets cités jusqu'ici sont orphelins du système dans lequel ils s'inscrivent, dans lequel ils sont efficaces. Le dispositif est de l'ordre de la scénographie rituelle, c'est un système, un agencement, et non un contexte, qui favorise une interaction produite entre autres par la matérialité des artefacts. À l'intérieur du dispositif, chaque élément s'articule par rapport aux autres et peut modifier le sens de ce qui existe hors de ce dispositif, par exemple dans la vie quotidienne, pour lui donner un sens nouveau.

L'Acropole d'Athènes, par exemple, constitue un dispositif qui suscite encore beaucoup de questions. On y trouve au moins trois manières de présenter la protectrice de la cité. L'Érechthéion abrite l'ancienne statue d'Athéna, un objet en bois tombé du ciel, paré par les hommes de bijoux et de tissus. La « statue » colossale en or et en ivoire produite par Phidias se trouve dans le Parthénon alors que la grande figure en bronze de la *Promachos* se situe à l'extérieur²⁷. À partir de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., ces trois modes de figuration s'additionnent. Les spectateurs expérimentent ainsi simultanément plusieurs formes visuelles dont aucune ne se substitue à l'autre : « So which form better embodied that form? (...) On the individual as well as the collective scale, each statue played out this enterprise of divine divulgation-cum-disavowal. »²⁸ ; la question est celle de l'efficacité du donner/é à voir. Quels que soit le lieu et la chronologie, les artistes expérimentent les possibles du corps et de ses limites. Une pratique manifeste qui ébranle la possibilité de fixer, de cristalliser, la figuration « présentifiante » du divin. Bien évidemment, chaque proposition renvoie à une fonction, à une signification particulière, mais la coexistence de cette pluralité formelle est également une manière de suggérer l'insaisissable pluralité des dieux.

L'Athéna *Parthenos* de Phidias et la *Polias* sont à ce titre exemplaires. Même si la seconde est plus ancienne que la première, à partir du V^e siècle av. J.-C., les

24. Pindare, *Néméenne* V, 1-4.

25. BENVENISTE 1932 : 132 ; BETTINETTI 2001 : 37-42.

26. KERENYI 1962 : 170 (*agalma* comme événement) ; STEINER 2001 : 260 ; PLATT 2011 : 137.

27. HOLTZMANN 2003 : 42-44 (*Polias*), 99 (*Promachos*), 109-114 (*Parthenos*) ; PLATT 2011 : 83-114.

28. SQUIRE 2011 ; PLATT 2011 : index *sub voce* « anthropomorphism ».

deux coexistent chacune dans son espace et en s'articulant l'une à l'autre. C'est bien l'une et l'autre qui sont suggérées sur la façade ouest du Parthénon. À certaines occasions, par la porte ouverte, le spectateur perçoit la statue de Phidias en même temps qu'en levant les yeux, les sculptures de la frise lui donne à voir le moment du rituel correspondant à l'offrande du péplos à Athéna *Polias* dont le mannequin de bois tombé du ciel est situé dans le temple juste à côté (ROLLEY 1999 : 55-103, partic. 81). La façade ouest présente un montage mémoriel et un transfert d'espaces qui articulent explicitement les deux aspects d'Athéna.

Aucun des deux artefacts n'est plus efficace que l'autre pour rendre l'apparence de la déesse et la proximité mimétique de la proposition de Phidias satisfait davantage nos habitudes de regard qu'elle ne correspond à un progrès de la représentation. La « statue », produite entre 448 et 437 av. J.-C., a disparu mais elle est connue par les textes et par une soixantaine de copies s'échelonnant entre le IV^e siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C. Monumentale, 11m 54 de hauteur, la « statue » était placée sur un socle de 1.30/1.50 m sur 8 m de long et 4 m de large, un socle sur lequel était représentée la naissance de Pandore. Techniquement, l'artefact est le résultat d'un montage de plaques d'ivoire ciselées, de pierres précieuses et d'or. Un montage qui en fait un objet somptueux, coloré, brillant, très éloigné de notre conception de la sculpture antique. Vue de près et sans *a priori*, l'Athéna de Phidias ébranle les hiérarchies qui trament notre regard, la proposition s'inscrit en effet plutôt dans le registre de l'orfèvrerie, un art considéré aujourd'hui comme mineur, que de la sculpture (LAPATIN 2001 : 63-78). Sa « migration » du côté des statues qui nous sont familières est entre autres due aux nombreuses copies en pierre, dont certaines ont conservé des traces de polychromie, qui nous sont parvenues.

Dans la matérialité du dispositif, la *Parthenos* était disposée devant un bassin d'eau, dans l'axe d'une double source de lumière provenant de deux fenêtres encadrant la porte (HOLTZMANN 2003 : 109-114, 117-118). Il faut convoquer l'imagination pour se dégager de nos *a priori* et accéder à la réalité antique. Il faut imaginer cette figuration géante, polychrome, scintillante, éclairée dans la pénombre par des lumières à la flamme vacillante, la forme anthropomorphe ainsi défaite par le jeu de la lumière et des reflets. Visible depuis les fenêtres et la porte ou au moment des fêtes, l'Athéna *Parthenos* convoque la stratégie de l'effet épiphanique plutôt que l'esthétique de la ligne et des formes.

Ces effets de chatoiement, résultant des formes et des matières en dispositif, visualisent quelque chose de la vitalité et de la lumière de l'*enargeia* divine telle qu'elle s'exprime dans les hymnes qui mentionnent les matériaux précieux utilisés par Phidias. Accompagnée de chants, de musique et d'odeurs, l'« apparition » provoquait chez le spectateur une émotion marquée par la stupeur. C'est ce dispositif polysensoriel qui favorise la rencontre entre un homme avec son corps mortel et un dieu dont le corps immortel est insaisissable. Un fragment de fronton, qui a gardé des traces de polychromie, provenant de l'Acropole d'Athènes montre sans doute ce moment de rencontre avec la divinité²⁹ (fig. 6). Comme dans les hymnes, la déesse est très grande, face à la porte, elle remplit tout l'espace du temple affirmant dans l'écart ce qui la sépare des humains. Les chants comme l'expérimenta-

29. HOLTZMANN 2003 : 74, fig. 54 : fronton en Pôros daté de 550 av. J.-C., <http://www.ipernity.com/doc/26252/49118512> (consulté le 26 juin 2020).

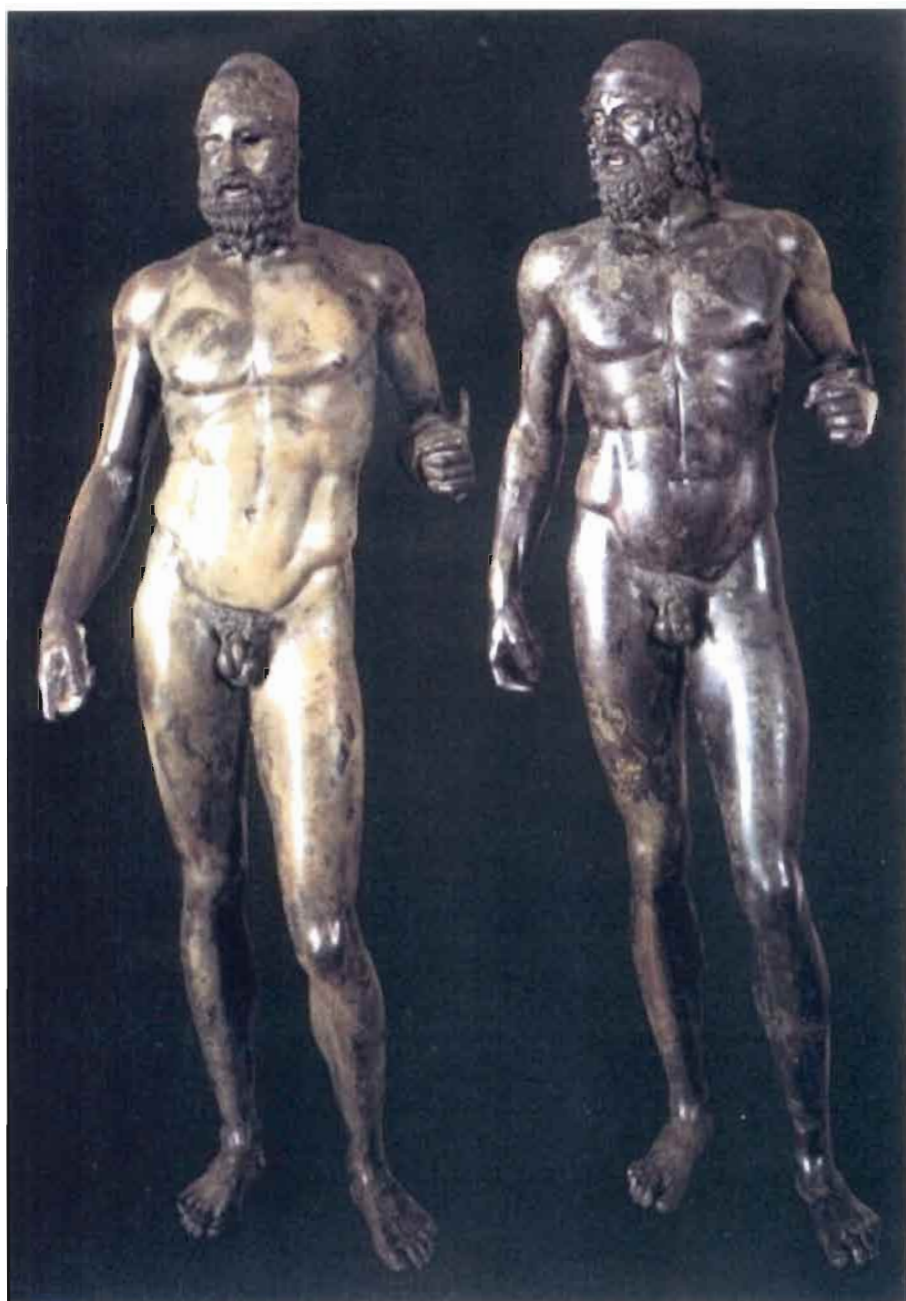


fig. 1 — Guerriers de Riace (env. 460 av. J.-C.), Musée de Reggio Calabria,
© su concessione del Ministero per i beni e per le attività culturali e per il turismo
n.24, 14/07/2020 - Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria.



fig. 2 — Guerriers de Riace, détails, *ibidem*. ▲

fig. 3 — Aurige de Delphes (474 av. J.-C.), détail, Delphes Musée, © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund ▼



fig. 4 — Apollon citharède,
(410 av. J.-C., copie romaine), détail,
Munich Glyptothek,
d'après Gramiccia (2004), p. 170,
© Renate Kühling.



fig. 5a — Diadumène de Polyclète
(420 av. J.-C., copie hellénistique
trouvée à Délos), Athènes, Musée Na-
tional, 1826 © National Museum
Athens/ Hellenic Ministry of Culture
and Sports/Archaeological Receipts
Fund. ▼



fig. 5b — *Idem*, Restitution de la dorure
à la feuille (sans les rehauts peints),
d'après Fauquet et Jockey 2018, fig. 18,
© ArchéoMED, C2RMf, EfA, F. Fauquet. ▼



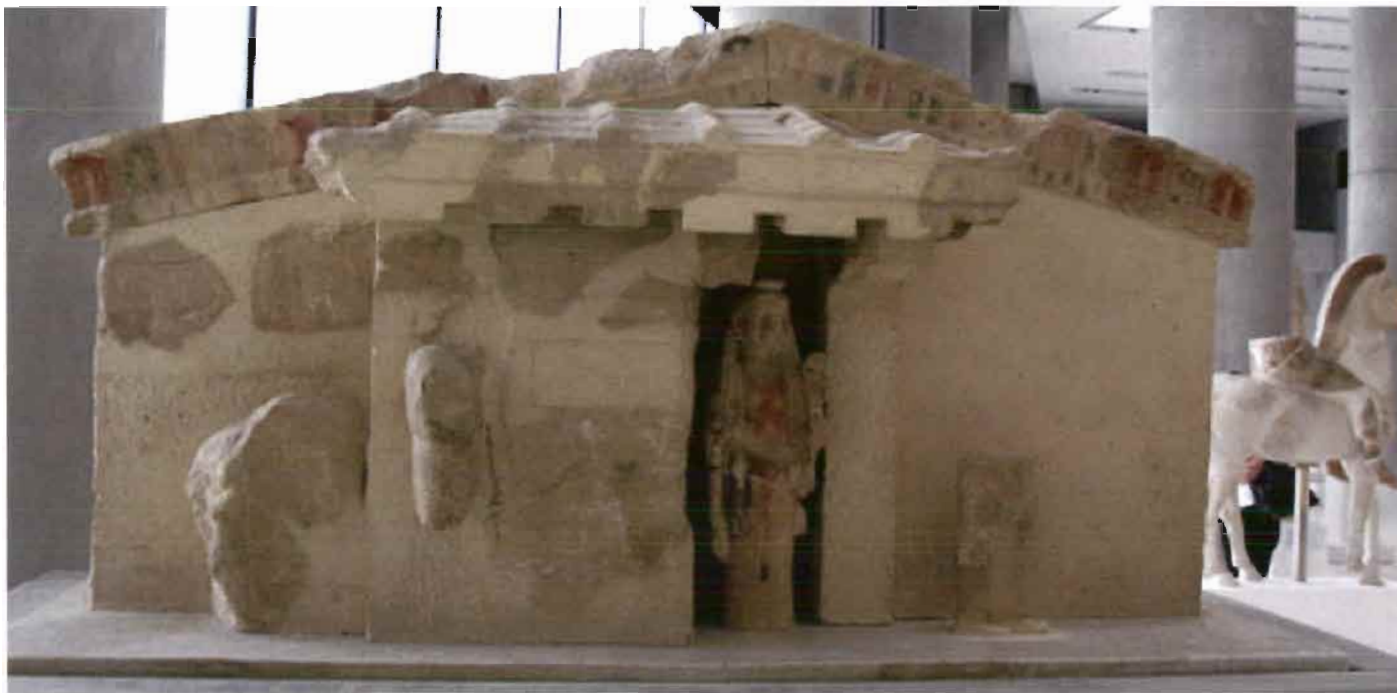
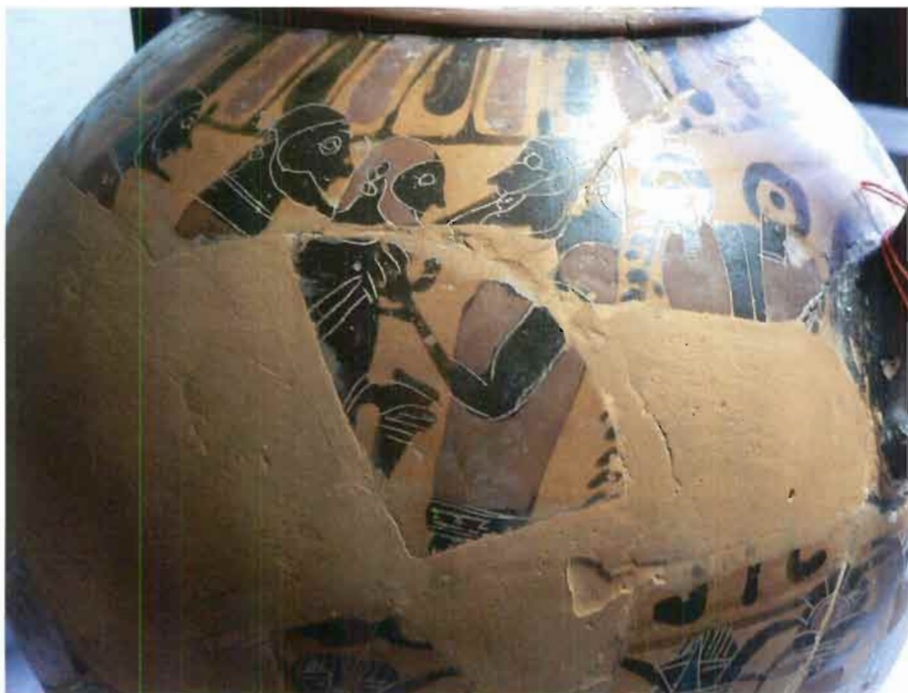


fig. 6 — Fronton en pôros, Athènes, Musée de l'Acropole,
© Acropolis Museum 2018, photo Yannis Koulelis/ Hellenic Ministry of Culture
and Sports/Archaeological Receipts Fund.



fig. 1a et b — Hydrie attribuée au Peintre de Londres B 76 (570-560 av. J-C), Zurich, Université 4001, © Centre Louis-Gernet.





▲ fig. 2 — Amphore tyrrhénienne, attribuée au Peintre de Castellani (560-550 av. J.-C.), Paris, Louvre E843, © Nikolina Kéi.

▼ fig. 3 — Amphore non attribuée (570-560 av. J.-C.),
Collection privée, © Centre Louis-Gernet.





▲ **fig. 4** — Amphore attribuée au Groupe E (540-530 av. J.-C.),
Kassel, Staatliche Museen Kassel, Antikensammlung T674, © Centre Louis-Gernet.

▼ **fig. 5a et b** — Lécythe non attribué (vers 500 av. J.-C.),
Athènes, Musée National 486, © Centre Louis-Gernet.





▲ **fig. 6** — Amphore attribuée au Peintre de Rycroft (520-510 av. J.-C.), Toledo, Museum of Art 72.54, © Centre Louis-Gernet.

▼ **fig. 7a et b** — Lécythe attribué au Peintre d'Édimbourg (vers 500 av. J.-C.), Édimbourg, National Museum of Scotland 1956.436, © Centre Louis-Gernet.





▲ **fig. 8** — Lécythe attribué au Peintre de Thésée (vers 500 av. J.-C.), Québec, Musée National des Beaux-Arts D09, © Centre Louis-Gernet.

▼ **fig. 9.** Lécythe attribué au Peintre de Sappho (vers 500 av. J.-C.), Marché, © Centre Louis-Gernet —





fig 10a et b. Coupe attribuée à Oltos (vers 510 av. J.-C.).
Munich, Antikensammlungen 2618, © Centre Louis-Gernet.





fig 11 a et b — Coupe attribuée au Peintre du Quatorzième Brygos (490-480 av. J.-C.), New York, Shelby White & Leon Levy Collection, © Centre Louis-Gernet.



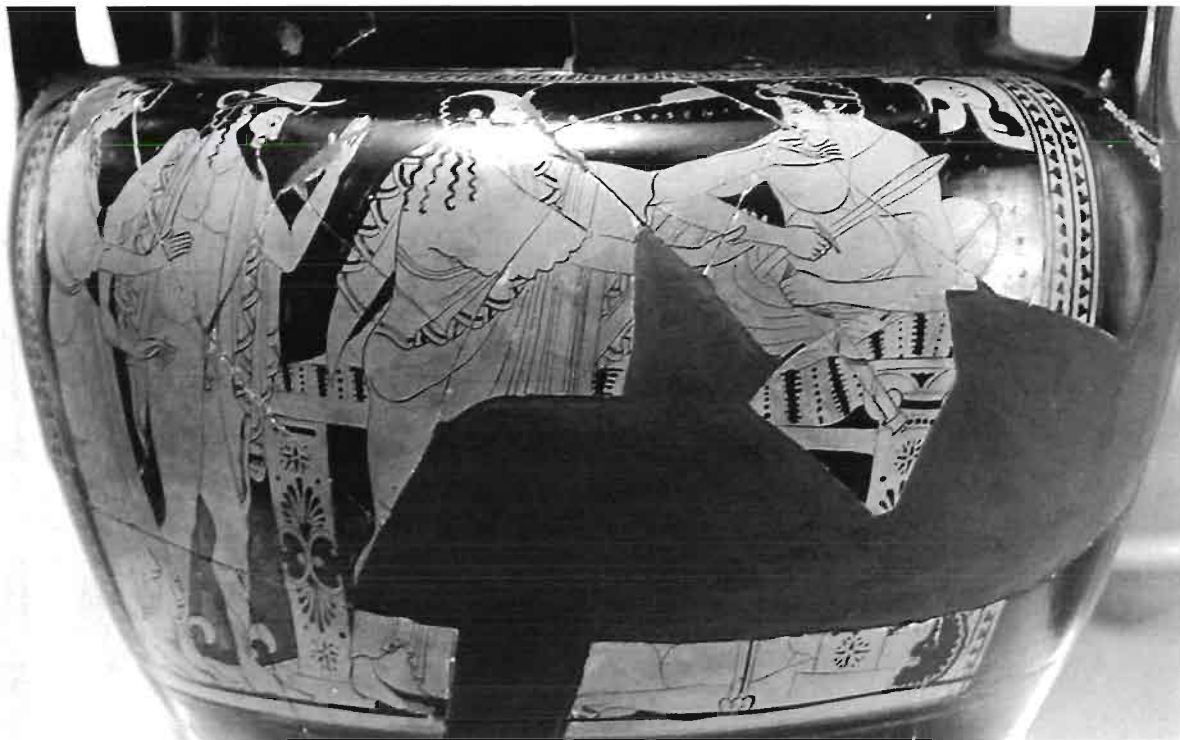


fig. 12 — Cratère à colonnettes attribué au Peintre de Sylée (480-470 av. J.-C.), Tekirdağ, Musée 1855, © Centre Louis-Gernet.

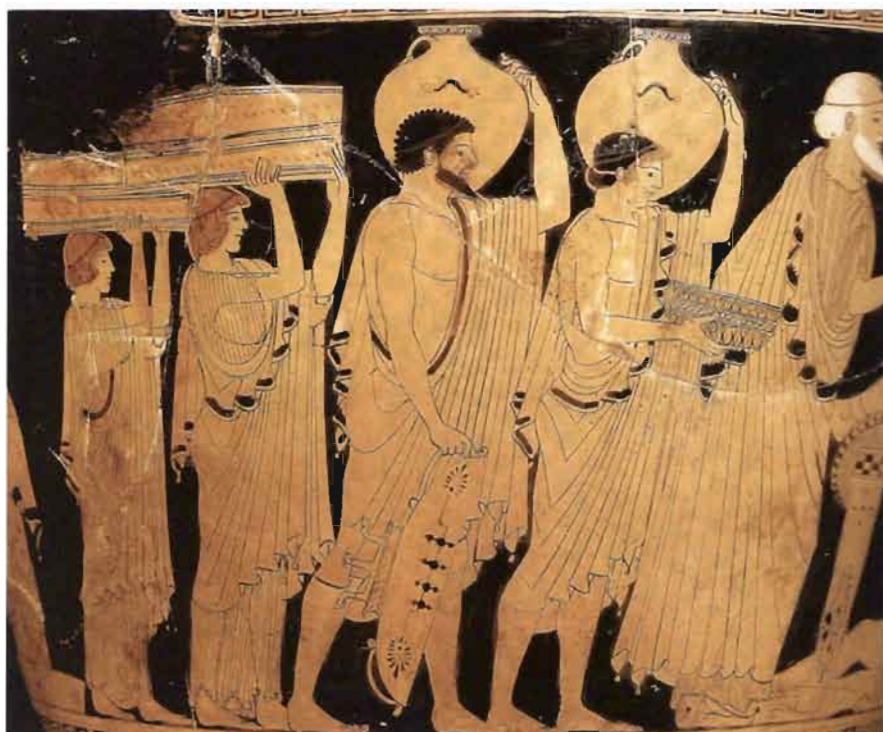


Fig. 13a et b — Skyphos attribué au Peintre de Brygos (490-480 av. J.-C.), Vienne, Kunsthistorisches Museum 328, © Centre Louis-Gernet.



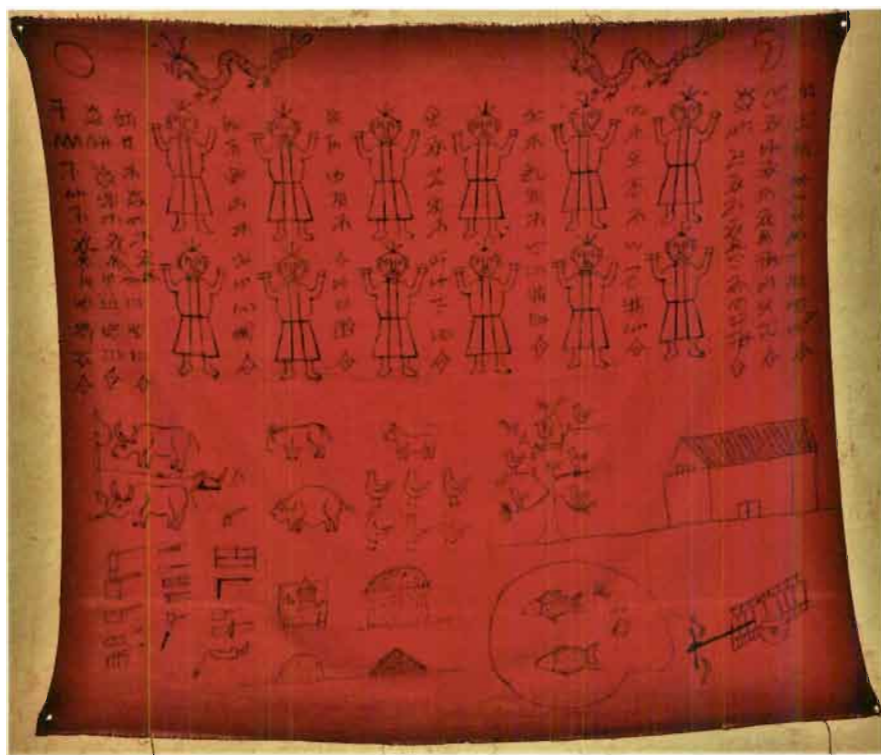


Fig. 1 et 2 — Tableaux talismaniques de *bimo Li*
(le rouge datant de l'an 2000, le polychrome de 2011),
© Aurélie Névot.



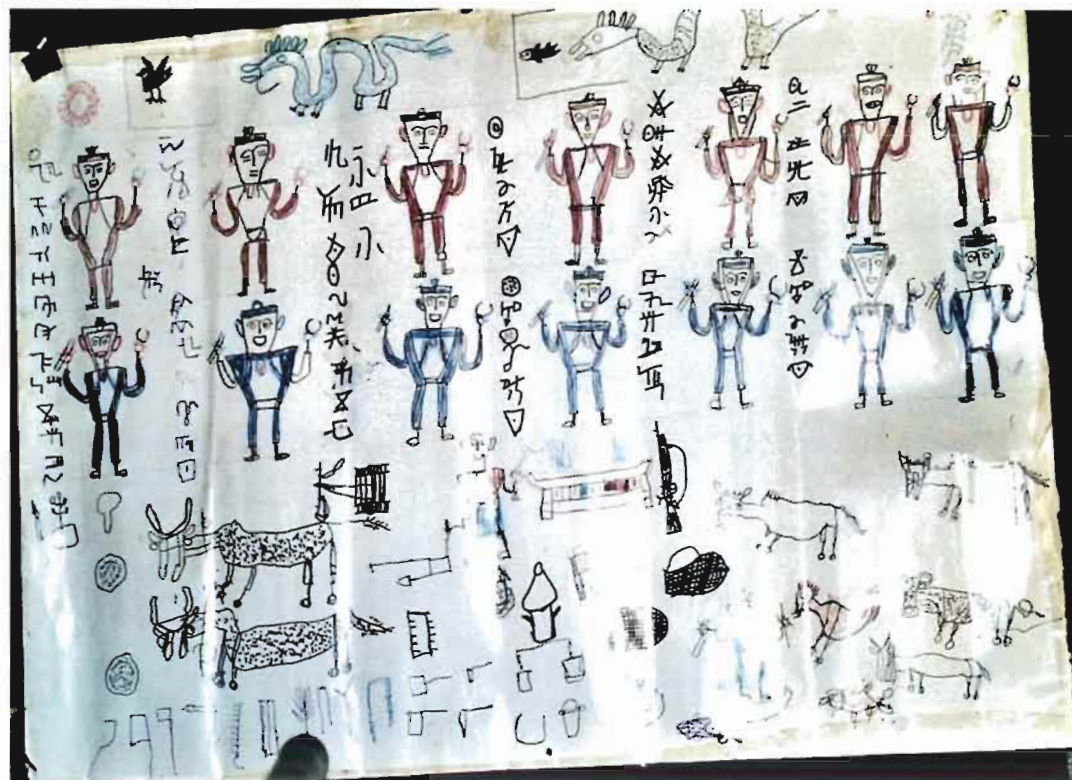


fig. 3 — Tableau talismanique d'un *bimo* de Zhaihei qui se réfère essentiellement à des dragons, © Aurélie Névot.

tion de l'éventail des formes tantôt réactivent le souvenir, tantôt préparent les hommes à cet événement qu'est l'insaisissable confrontation avec les dieux³⁰.

Passant du Parthénon à l'Érechthéion tout à côté, édifié entre 421-415/409-406 av. J.-C., l'expérience rituelle du voir l'épiphanie en figuration suscite une autre forme d'expérimentation sensorielle et émotionnelle. L'ancienne statue d'Athéna *Polias* est à peine décrite par Pausanias. Tombée du ciel, elle est, dit-il, la plus sacrée des statues d'Athéna³¹. D'autres sources mentionnent la matière, un tronc en bois d'olivier, et l'intervention au VI^e siècle av. J.-C. d'un sculpteur qui lui aurait donné un bras et une face. Cet objet, caractérisé par un « anthropomorphisme minimal » (HOLTZMANN 2003 : 43), aussi éloigné que possible de la *Parthenos* et d'un corps humain, faisait l'objet d'un rituel qui consistait entre autres à le vêtir de vêtements tissés par de jeunes Athéniennes et à le parer de bijoux³². Si la forme inscrit l'écart, la parure rétablit une proximité qui est de l'ordre de la tactilité.

Athéna *Polias* est parée par les hommes comme Pandora, la première femme, est parée par les dieux sur le socle de la *Parthenos* (faut-il y voir une inversion des rôles ?). D'un vrai vêtement, tissé par de jeunes filles, sans doute rarement visible mais inscrit dans les mémoires, on passe à ce même vêtement mais représenté en couleur (mais quelle couleur ?), sur la frise du Parthénon (HOLTZMANN 2003 : 126-136, en particulier 135, fig. 122). De la mémoire du « vrai » péplos de la *Polias* à la contemplation de celui de la frise, les images devaient susciter le mouvement du commentaire à l'instar de celui des suivantes de Creuse à Delphes évoqué par Euripide. Dans le cadre du dispositif « Acropole », le rituel du voir, d'un artefact à l'autre — sans oublier la frise comme re-présentification d'un moment rituel fort — soumet ainsi le spectateur à un large spectre d'expérimentations visuelles et sensorielles sur le mode d'un redéploiement de formes incessant. Cette pluralité des anthropomorphismes serait de l'ordre d'une « théologie cognitive », une théologie en image, qui construit et présentifie l'insaisissabilité du divin³³.

Aussi différentes soient-elles, les deux statues d'Athéna de l'Acropole sont désignées dans les inscriptions du V^e au III^e siècle av. J.-C. comme *agalma*, ce que l'on trouve aussi dans les textes. Au cours des siècles, les deux artefacts sont également associés aux notions de *theos* et de *hedos*³⁴. Chez Pausanias, l'une et l'autre sont des *agalmata*, alors qu'on aurait pu s'attendre à la désignation comme *xoanon* pour la *Polias*³⁵. À travers les siècles, malgré la différence de forme et probablement d'efficacité, le même vocabulaire est convoqué. La *Polias* comme la *Parthenos* sont toutes deux associées à la notion de *hedos*, qui peut désigner un trône, un siège ou une « statue », et cela jusqu'aux siècles de l'Antiquité tardive, comme elles correspondent à la sphère de l'*agalma*. Les deux notions ne sont pas synonymes mais elles ne sont pas incompatibles. Elles concourent à définir dans

30. Sur l'*a posteriori* cf. PLATT 2011 : 31-50.

31. Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 26, 6.

32. Cf. l'article d'Adeline Grand-Clément dans le présent recueil.

33. PLATT 2011 : 22-24, 31-50, 56.

34. LAPATIN 2001 : 63-64, 152-153 (*Parthenos*) ; BETTINETTI 2001 : 53 (*Polias*). Concernant les deux Athéna, une étude contextualisée du lexique mériterait d'être approfondie.

35. Pausanias, I, 24, 5. 46. 57. 63 (*Parthenos*) ; I, 26, 6-7 (*Polias*).

une pluralité notionnelle une réalité matérielle qui articule le divin aux hommes et à l'espace. Les deux artefacts sont le siège (*hedos*) de la déesse (*theos*) dans une relation agalmatique. Les trois notions s'articulent, elles renvoient à un monde de pratiques, de symboles et d'objets qui ne sont pas réductibles aux seuls artefacts anthropomorphes³⁶.

Le sanctuaire de Déméter et de Despoina à Lycosoura offre un autre exemple de dispositif, ses caractéristiques ébranlent une fois encore le paradigme philosophico-esthétique qui sous-tend notre perception. Lycosoura se trouve près de la grotte de la Déméter noire de Phigalie, partiellement zoomorphe, dont il a été question ci-dessus. Pausanias rapporte sa visite au sanctuaire, un lieu de pèlerinage important, où se trouve, entre autres, un temple dans lequel sont présentées quatre statues, désignées par Pausanias comme des *agalmata*³⁷. Elles ont été sculptées par Damophon de Messène entre 214 et 182 av. J.-C., soit un peu plus de deux cents ans après la *Parthenos* de l'Acropole et quatre cents ans avant le passage de Pausanias. Damophon est considéré par les archéologues comme un sculpteur classique se référant à la fois à Phidias, donc en écho formel et visuel avec la *Parthenos*, et avec les sculptures du IV^e siècle ap. J.-C. de Praxitèle. Du point de vue de la construction du regard antique, l'ensemble de Lycosoura inscrit une histoire visuelle des temps longs qui s'étend du V^e siècle av. J.-C. au II^e siècle ap. J.-C.³⁸.

Les quatre *agalmata* décrits sont ceux de Déméter, de Despoina, d'Artémis et d'Anytos. L'auteur ne dit rien sur la couleur, mais il mentionne un dispositif insolite. En sortant du temple, alors qu'il a le dos tourné aux *agalmata*, le visiteur voit se refléter dans un miroir, situé près de la porte, les statues de Déméter et de Despoina³⁹. Ce dispositif, dit Pausanias, est un moyen de « voir clairement » ou de « voir la clarté divine » (*enargos theasasthai*). Le cadrage et le reflet ont pour effet de gommer la dimension narrative qu'impliquent les quatre *agalmata* et de souligner l'effet d'apparition de la clarté divine des deux déesses protagonistes.

Les archéologues ont découvert que les artefacts sont colorés, ce que Pausanias ne dit pas. Le rideau, derrière les *agalmata* (ou derrière Déméter), porte des traces de bleu foncé, le voile de Despoina aurait été pourpre (et peut-être multicolore vus les motifs incisés qui suggèrent broderies ou tissage), quelques indices suggèrent le noir pour la tunique de Déméter⁴⁰. Les yeux sont sans doute rapportés, sur le modèle de statues envisagées ci-dessus. La vision via le miroir n'est donc pas en noir/blanc ; le reflet associé à l'éclairage vacillant des torches et des lampes devait produire quelque chose de l'ordre de l'évanescence, de l'apparition, de l'épiphanie mais dans une forme différente de celle prévue par le dispositif du Parthénon.

À Lycosoura, les formes des statues correspondent à un naturalisme mimétique. Ainsi, les lèvres semi-ouvertes d'Artémis, ses narines légèrement gonflées et ses yeux asymétriques suscitent un sentiment de vie, d'animation et de proximité avec le

36. BENVÉNISTE 1932 ; DONOHUE 1988 : 10 (*xoana* comme portes sculptées, comme instruments de musique) ; PLATT 2011 : 100-104 (*hedos*).

37. Pausanias VIII, 37, 1-10 ; JOST 1985 : 326-337.

38. Pour les sculptures de Damophon cf. PLATT 2011 : 124-134 (bibliographie antérieure).

39. Pausanias VIII 37, 7.

40. PLATT 2011 : 167 (bibliographie antérieure).

visiteur et cela d'autant plus que l'espace de la cella est réduit⁴¹. Mais la nécessité de l'écart demeure, les *agalmata* se dressent à une hauteur de 5,70 m obligeant d'une part les visiteurs à lever les yeux et d'autre part à subir l'effet de saturation de l'espace comme si les déesses l'occupaient tout entier, comme si, se levant soudain, elles crèveraient le plafond comme le Zeus d'Olympie et la *Parthenos* de l'Acropole d'Athènes. L'attention aux moindres détails est une manière de constater comment Damophon utilise l'illusion naturaliste dans un dispositif destiné à produire un effet épiphanique creusant l'écart entre la condition des hommes et celle des dieux. De l'Athéna *Polias* aux divinités de Lycosoura en passant par la *Parthenos* de Phidias émerge une pratique de l'expérimentation visuelle, une forme de voir ritualisé, qui exclut tout recours à des codes fixes. La théologie visuelle, est autant celle de celui qui produit les images que de celui à qui elles sont destinées. À Lycosoura, le miroir constitue une des possibilités de ce voir, le face-à-face qui contraint les visiteurs à cambrer la nuque pour voir les déesses en est une autre.

L'échelle est au service de la distance comme l'est la couleur. En effet, une loi sacrée, trouvée à proximité du sanctuaire, datée entre le II^e siècle av. J.-C. et le III^e siècle ap. J.-C., liste une série d'interdits dont celui du port pour les femmes de vêtements teints de pourpre, de vêtements fleuris ou de vêtements noirs. Autant de *coloris* présents dans la vie quotidienne des Grecs mais exclus dans le cadre du sanctuaire⁴². Faut-il voir dans cet interdit une manière de creuser encore une fois l'écart entre les femmes et les déesses, puisque les couleurs mentionnées sont celles des vêtements des *agalmata* ? Inscrite dans le système du rituel, cette proximité peut être suspendue au profit de l'inscription de l'écart entre le divin et les hommes. Les matières, les couleurs et les effets d'échelle des *agalmata* cités ici convoquent l'univers des hymnes adressés aux dieux à certaines occasions, lors, par exemple, de l'ouverture des portes du temple. Les artefacts tridimensionnels et les compositions chantées, comme les effluves parfumées, interagissent et stimulent tous les sens, mémoire comprise⁴³.

Quelques mots sur le lexique. Pour Pausanias les « statues » de Lycosoura sont des *agalmata*, comme l'est souvent pour lui la « figuration » des dieux. Plus de quatre siècles auparavant, une longue inscription, trouvée à Messène, utilise la même notion. Cette inscription est gravée avec six autres sur une colonne de plus de trois mètres de haut. Les sept textes émanent de villes différentes ; il s'agit de décrets honorant Damophon comme sculpteur, après sa mort. À Lycosoura, lit-on, Damophon a renoncé à sa rétribution et il a exécuté les *agalmata* tels qu'ils étaient prévus. L'inscription est un acte de reconnaissance, le sculpteur y est honoré et remercié pour sa bienfaisance envers la ville qui, en échange de sa générosité envers les dieux et envers le sanctuaire, édifie la colonne comme matérialisation de la pérennité de son renom et de celle de ses fils.

Sur la même colonne, le décret de l'île de Kythnos célèbre Damophon pour son caractère vertueux, pour son dévouement envers la ville et pour sa *theosebeia* soit

41. PLATT 2011 : 130, fig. 3.3, l'image d'Artémis est *empnoos*, animée par un souffle. C'est le souffle, et non l'anatomie, qui donne le sentiment de vie.

42. SOKOLOVSKI 1969 : 137-139, n. 68 ; JOST 1985 : 330.

43. BREMMER 1981 : 197-203 ; STEINER 2001 : 209 ; PLATT 2011 : 56.

son attitude respectueuse envers les dieux. Une *theosebeia* qui s'est exprimée par la fabrication d'un *agalma* pour le sanctuaire d'Aphrodite, un *agalma* dont il est dit qu'il est parfaitement façonné par sa *technè*. Pour V. Platt qui a étudié le dossier, le savoir-faire du sculpteur est l'expression de sa conscience civique et religieuse (PLATT 2011 : 125-134) ; en tant qu'*agalmatopoiros*, fabricant d'*agalmata*, Damophon a satisfait aux attentes de la *polis* et du rituel. L'habileté technique de Damophon et l'appréciation que les commanditaires en font impliquent donc une dimension religieuse. La *technè* productrice d'épiphanie serait ainsi une condition de cette interaction paradoxale avec les dieux et avec la communauté. C'est dans ce contexte bien précis que les artefacts anthropomorphes sont désignés comme des *agalmata*.

La reconnaissance des cités grecques gravée sur la pierre évoque la dimension de l'échange qui garantit l'ordre du *cosmos* tel qu'il s'exprime dans les inscriptions évoquant les effets du *kudos* lors des exploits athlétiques, ou encore à Phigalie où Déméter exige un *agalma* et des rites en échange de la prospérité. De nombreux textes littéraires et épigraphiques associent explicitement cette réciprocité au monde de la *charis* comme expression de la confiance dans la bienveillance des dieux, que cette bienveillance se manifeste ou qu'elle fasse défaut⁴⁴. Cette *charis* s'exprime à travers la récitation des hymnes et par les rituels associés à la figuration présentifiante. Elle s'exprime également par la qualité des matériaux choisis, couleur incluse, et travaillés par les hommes pour favoriser les moments de la rencontre avec le divin dans le cadre de rituels multiples⁴⁵.

La notion et la réalité de « statue » telles que nous les entendons aujourd'hui ne rendent pas compte de la complexité des pratiques figuratives grecques⁴⁶. La richesse du lexique suggère un éventail de fonctions rituelles inscrites dans un dispositif articulant la relation au divin ; un dispositif qui commande l'agencement des matières, des matériaux, des formes, des gestes et des effets sensoriels dans un temps et un lieu donnés par rapport à une intention précise. L'artefact anthropomorphe n'est pas l'*agalma* par excellence⁴⁷ ; il peut devenir *agalma* comme n'importe quel autre objet au terme d'un processus rituel qui le requiert en tant que forme adéquate. Quant à la référence au mimétisme naturaliste, elle n'est pas suffisante pour rendre compte d'un anthropomorphisme paradoxal qui active des relations de proximité et de distance, soulignées par des effets d'échelle et de mise en espace, convoquant davantage l'instant, l'animation par le souffle que la contemplation immobile de la forme idéale⁴⁸.

Ivonne MANFRINI
HEAD/Genève, ANHIMA/Paris

44. PARKER 1998. Sur la *charis* en général, cf. MACLACHLAN 1993.

45. KARUSOS 1972 : 115-126 ; KURKE 1991 : 104-107 ; STEINER 1998 : 138-144 ; 2001 : 15-17 ; DAY 2010 : 232-272 ; PLATT 2010 : 206 (à propos d'un texte de Théocrite).

46. Pour l'absence de la notion de « sculpture » en Chine, voir ABE 2017.

47. Voir dans ce recueil les articles de Nicole Lanérès, de Frédérique Ildefonse et d'Anne Wersinger.

48. MANFRINI 2009 : 37 ; BARRA-SALZEDO 2007.

BIBLIOGRAPHIE

ABE, Stanley

2017 « Sculpture. A Comparative History », in ELSNER J. (ed.), *Comparativism in Art History*, Londres, Routledge, p. 94-108.

BARRA-SALZEDO, Eduarda

2007 *En soufflant la grâce. Âmes, souffles et humeurs en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Millon.

BENVÉNISTE, Émile

1932 « Le sens du mot *kolossos* et les noms grecs de la statue », *Revue de Philologie* 59, p. 118-135.

BETTINETTI, Simona

2002 *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari, Levante.

BOURGEOIS, Brigitte et JOCKEY, Philippe

2005 « La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos », *Journal des Savants* (juil.-déc.), p. 253-316.

BREMMER, Jan M.

1981 « Greek Hymns », in VERNSEL H.S. (ed.), *Faith, Hope and Worship : Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden, Brill, p. 193-215.

CARASTRO, Marcello (éd.)

2009 *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, Grenoble, Jérôme Millon.

DAY, Joseph W.

1989 « Rituals in Stone », *Journal of Hellenic Studies* 109, p. 16-28.

1994 « Interactive Offerings: Early Greek Dedicatory Epigrams and Ritual », *Harvard Studies in Classical Philology* 96, p. 37-74.

2000 « Epigram and Reader: Generic Force as (Re-)Activation of Ritual », in DEPEW M. and OBBINK D. (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*. Cambridge, MA, Harvard University Press, p. 37-57.

2010 *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge.

DETENNE, Marcel

1986 « Dionysos en ses parousies : un dieu épidémique », *Mélanges de l'École française de Rome (Antiquité)* 89 (« L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome. Rome 24-25 mai 1984 »), p. 57-83.

DONOHUE, Alice A.

1988 *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta, Scholars Press.

1997 « The Greek Images of the Gods. Consideration on Terminology and Methodology », *Hephaistos* 14, p. 34-45.

FAUQUET Fabricia et JOCKEY Philippe

2018 « La restitution des couleurs. Des réalités grecques à l'imagerie numérique contemporaine », in JOCKEY Ph. (éd.), p. 387-401.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

1986 « Les limites de l'anthropomorphisme. Hermès et Dionysos », in MALAMOUD C. et VERNANT J.-P. (éd.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard (« Le temps de la réflexion » VII), p. 193-211.

1991 *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris, La découverte, Rome, École française de Rome.

GRAMICCIA, Anna. (éd.)

2004 *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Rome, De Luca.

HASKELL, Francis et PENNY, Nicholas

2000 *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette.

HOLTZMANN, Bernard

2003 *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athéna Polias*, Paris, Picard.

JAILLARD, Dominique

2007 « Kûdos arésthai (emporter le kûdos) », *Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne* 11, p. 85-99.

JOCKEY, Philippe

2013 *Le Mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin.

JOCKEY, Philippe (éd.)

2018 *Les arts de la couleur en Grèce ancienne et ailleurs. Approches interdisciplinaires*, Athènes, École française d'Athènes, (« Bulletin de Correspondance hellénique Supplément » 56).

JOST, Madeleine

1985 *Sanctuaires et cultes d'Arcadie*, Volume 9, École française d'Athènes-Vrin (« Études péloponnésienes »).

KARUSOS, Christos

1972 « Perikalles Agalma. Empfindung und Gedanken der archaischen Griechen um die Kunst », in PFOHL G. (Hrsg.) *Inschriften der Griechen. Grab-, Weih- und Ehreninschriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 85-152 (première publication : « Perikalles agalma exepoies' uk adaes : aisthemata kai idees ton archaikon Hellenon gia ten techne », Athènes, *He bibliothek tu philologu* 5, 1946).

KERENYI, Károly

1962 « Agalma, Eikon, Eidolon », in CASTELLI E. (ed.), *Demitizzazione e immagine*, Padoue, Cedam (« Archivio di Filosofia »), p. 161-171.

KURKE, Leslie

1991 *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, New-York, Cornell University Press.

- 1993 « The Economy of Kudos », in DOUGHERTY C. and KURKE L. (eds.), *Cultural Poetics in archaic Greece*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, p. 131-163.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe
 2009 « La figure (humaine) », in LACOUÉ-LABARTHE Ph., *Écrits sur l'art*, Genève, Presses du réel (« collection mamco »), p. 189-198.
- LAPATIN, Kenneth D. S.
 2001 *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford, Oxford University Press.
- MACHLACHLAN, Bonnie
 1993 *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton, Princeton University Press.
- MANCINI, Loredana
 2012 Il corpo classico. La statuaria antica e l'estetica del corpo nell'età della cultura di massa, texte en ligne, Université de Sienne.
<http://www3.unisi.it/ricerca/centri/cisaca/nuovo/attività/summer/mancinicorpo2.pdf>
- MANFRINI, Ivonne
 2009 « Entre refus et nécessité de la couleur. La sculpture grecque antique », in CARASTRO M. (éd.), p. 21-41.
 2018 « Iconicité du corps : l'efficacité de la couleur. Le laboratoire de l'histoire », in JOCKEY P. (éd.), p. 423-444.
- MORENO, Paolo
 2000 *Les Bronzes de Riace*, Paris, Gallimard.
- PARKER, Robert
 1998 « Pleasing Thigs: Reciprocity in Greek religion », in GILL C., POSTLETHWAITE N., and SEAFORD R. (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, p. 105-125.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane
 2004 « Image des dieux et rituel dans le discours de Pausanias : de l'« axiologie » à la théologie », *Mélanges de l'École Française de Rome (Antiquité)* 116, p. 811-825.
- PLATT, Verity
 2010 « Art History in the Temple », *Arethusa* 43 (2), p. 197-213.
 2011 *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, New York, Cambridge University Press.
- PRICE, Sally
 1995 *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (« Espaces de l'art »).
- POTTS, Alex
 1994 *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven-Londres, Yale University Press.

ROLLEY, Claude

1994 *La sculpture grecque*, I, Paris, Picard.

1999 *La sculpture grecque*, II, Paris, Picard.

SMITH, Webster

1968 « Definitions of Statua », *The Art Bulletin* 50 (3), p. 263-267.

SOKOLOVSKI, Franciszek

1969 *Lois sacrées des cités grecques*, Athènes, École Française d'Athènes (« Travaux et mémoires » 18).

SQUIRE, Michael

2011 *The Art of the Body. Antiquity and its Legacy (Ancients and Moderns)*, Londres-New York, I.B. Tauris.

STEINER, Deborah T.

1998 « Moving Images: Fifth Century Victory Monuments and the Athlete's Allure », *Classical Antiquity* 17 (1), p. 123-150.

2001 *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

TANNER, Jeremy

2001 « Nature, Culture and the Body in Classical Greek Religion Art », *World Archaeology* 33 (2), p. 257-266.

2006 *The Invention of Art History in Ancient Greece*, Cambridge Classical Studies, Cambridge.

VERNANT, Jean-Pierre

1989 « Mortels et immortels : le corps divin » in VERNANT J.-P., *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, p. 7-39.

WÜNSCHE, Raimund

2004 « La policromia della testa bronzea con la benda da vincitore a Monaco », in GRAMICCIA A. (ed.), p. 163-186.

WREDE, Walter

1928 « Der Maskengott », *Athenische Mitteilungen*, p. 66-95.

La notion d'*agalma*, des origines au siècle d'Alexandre*

Nicole LANÉRÈS

S'il est un terme inchangé dans l'histoire de la langue grecque, c'est ἄγαλμα. Son sens serait-il pour autant demeuré aussi immuable que le laissent croire les innombrables « statues » qui parsèment les traductions ? S'il est vrai que ἄγαλμα désigne en grec moderne toute espèce de statue, désignait la statue de l'empereur à l'époque impériale et les statues des dieux à l'époque hellénistique, la traduction systématique par « statue » confine parfois à l'absurdité, comme dans ce passage de Platon, traduit par P. Vicaire, où l'on découvre avec stupeur que le corps de Socrate contient des statues :

φημί γὰρ δὴ ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις τοῖς (215b 1) ἐν τοῖς ἐρμογλυφεῖσι καθημένοις, οὗστινας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἳ διχάδε διοιχθέντες φαίνονται ἐνδοθεν ἄγάλματα ἔχοντες θεῶν.

Je déclare donc qu'il est tout pareil à ces silènes qu'on voit exposés dans les ateliers des sculpteurs, et que les artistes représentent un pipeau ou une flûte à la main : si on les ouvre en deux, on voit qu'ils contiennent, à l'intérieur, des statues de dieux. (Platon, *Banquet*, 215b)

Il est vrai que, quelques lignes plus loin, ces statues devenaient des « images »,

σπουδάσαντος δὲ αὐτοῦ καὶ ἀνοιχθέντος οὐκ οἶδα εἴ τις ἐώρακεν τὰ ἐντὸς ἀγάλματα.

Mais quand il est sérieux et que le silène s'ouvre, je ne sais si quelqu'un a vu les images fascinantes qu'il contient. (Platon, *Banquet*, 316e)

et que L. Robin (*CUF* 1929) réduisait les deux occurrences à des « figurines ».

Cet exemple suffit à montrer qu'il est grand temps de revenir à la lettre des textes, et, pour commencer, à l'épopée homérique.

Homère

Aucune statue ne figure parmi les huit occurrences homériques de ἄγαλμα. Le « très bel *agalma* » offert à Pénélope par l'un des prétendants est un *collier*,

ἐκ δ' ἄρα Πεισάνδροιο Πολυκτορίδαο ἄνακτος
ἴσθμιον ἦνεικεν θεράπων, περικαλλὲς ἄγαλμα.

Puis, de chez Pisandros, fils du roi Polyktor, un servent apporta un tour de cou, le plus admirable joyau (Odyssée, XVIII 300)¹.

* Voir aussi : N. LANÉRÈS, « La notion d'*agalma* dans les inscriptions grecques, des origines à la fin du classicisme », *MÉTIS*, n. s. 10, Paris-Athènes, 2012.

1. À quelques exceptions près, qui sont signalées, les traductions sont celles de la *Collection des Universités de France*.

L'ἄγαλμα épinglée par Pénélope sur le manteau d'Ulysse à l'heure de son départ pour Troie est une *agrafe* d'or,

255 αὐτὴ γὰρ τάδε εἶματ' ἐγὼ πόρον, οἷ' ἀγορεύεις,
πτύξας' ἐκ θαλάμου, περόνην τ' ἐπέθηκα φαεινὴν
κεῖν' ἄγαλμα ἔμεναι ...”

Cette agrafe brillante, c'est moi qui l'avais mise ; je voulais qu'il fût beau ! (Odyssee, XIX, 257)

Les ἀγάλματα suspendues par Egisthe dans les temples sont des *ex-voto*,

πολλὰ δὲ μηρί' ἔκκε θεῶν ἱεροῖς' ἐπὶ βομοῖς,
πολλὰ δ' ἀγάλματ' ἀνῆψεν, ὑφάσματά τε χρυσόν τε.
Que de cuisseaux brûlés aux saints autels des dieux ! que d'ors, de broderies suspendues en offrandes, pour célébrer l'exploit dont jamais, en son cœur, il n'avait eu l'espoir !... (Odyssee, III, 274)

de même que les ἀγάλματα que les compagnons d'Ulysse promettent de consacrer à leur retour dans le temple d'Apollon,

αἶψά κεν Ἡελίῳ Ὑπερίονι πίονα νηὸν
τεύξομεν, ἐν δέ κε θεῖμεν ἀγάλματα πολλὰ καὶ ἐσθλά
Nous ferons sans tarder au Soleil, fils d'En Haut, quelque beau sanctuaire, où nous entasserons les plus riches offrandes (Odyssee, XII, 347)

ou que le grand cheval de bois laissé par les Grecs sur la plage de Troie,

Ὡς ὁ μὲν ἐστήκει, τοὶ δ' ἄκριτα πόλλ' ἀγόρευον
ἥμενοι ἄμφ' αὐτόν· τρίχα δέ σφισιν ἦνδανε βουλή,
ἥ ἐ διατμήξαι κοῖλον δόρυ νηλεῖ χαλκῷ,
ἥ κατὰ πετράων βαλέειν ἐρύσαντας ἐπ' ἄκρης,
ἥ ἑἶαν μέγ' ἄγαλμα θεῶν θελκτήριον εἶναι.
*Le cheval était là, debout, sur l'agora ; assis autour de lui les Troyens discou-
raient pêle-mêle, sans fin, sans pouvoir entre trois avis se décider : les uns
auraient voulu, d'un bronze sans pitié éventrer ce bois creux, d'autres le tirer jus-
qu'au bord de la roche pour le précipiter, et d'autres le garder [laisser] comme
une grande offrande qui charmerait les dieux. (Odyssee, VIII, 509)*

La vache aux cornes plaqué-or est, elle, destinée au sacrifice,

Ἦλθε δ' Ἀθήνη
ἱρῶν ἀντιώσα· γέρων δ' ἱππηλάτα Νέστωρ
χρυσὸν ἔδωχ'· ὁ δ' ἔπειτα βοὸς κέρασιν περιέχευεν
ἀσκήσας, ἵν' ἄγαλμα θεᾷ κεχάροιτο ἰδοῦσα.
*Athéna vint aussi jouer du sacrifice. Nestor, le vieux meneur de chevaux, fournit
l'or. L'ouvrier en plaqua les cornes de la vache, à petits coups soigneux, pour que
ce bel ouvrage trouvât grâce devant les yeux de la déesse (Odyssee, III, 438)*

Plus étrange est l'*agalma* destiné par Télémaque à Ménélas. Alors que Ménélas vient d'offrir à Télémaque trois chevaux magnifiques et un char, celui-ci, qui ne peut, pour des raisons évidentes, emporter l'attelage à Ithaque, le « laisse en ἄγαλμα pour Ménélas »,

- Καὶ τότε σ' εὖ πέμψω, δῶσω δέ τοι ἀγλαὰ δῶρα,
 590 τρεῖς ἵππους καὶ δίφρον ἐϋξοον· αὐτὰρ ἔπειτα
 δῶσω καλὸν ἄλυσον, ἵνα σπένδῃσθα θεοῖσιν
 ἀθανάτοισ' ἐμέθεν μεμνημένος ἤματα πάντα.”
 τὸν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἦδ' ἔειπε.

 600 Δῶρον δ', ὅττι κέ μοι δώῃς, κειμήλιον ἔστω·
 ἵππους δ' εἰς Ἴθάκην οὐκ ἄξομαι, ἀλλὰ σοὶ αὐτῷ
 ἐνθάδε λείψω ἀγαλμα· σὺ γὰρ πεδίῳ ἀνάσσεις
 εὐρέος, ᾧ ἐνὶ μὲν λωτὸς πολὺς, ἐν δὲ κύππειρον
 πυροὶ τε ζεῖαι τε ἰδ' εὐρυφυῆς κρῖ λευκόν.
 605 ἐν δ' Ἴθάκῃ οὐτ' ἄρ' δρόμοι εὐρέες οὔτε τι λειμῶν·
 αἰγίβοτος, ...”
 ὣς φάτο, μεῖδῃσεν δὲ βοῖν ἀγαθὸς Μενέλαος,
 610 χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν·
 “αἵματός εἰς ἀγαθοῖο, φίλον τέκος, οἷ' ἀγορεύεις·
 τοιγὰρ ἐγὼ τοι ταῦτα μεταστήσω· δύναμαι γάρ.
 δῶρων δ', ὅσσ' ἐν ἐμῷ οἴκῳ κειμήλια κεῖται,
 δῶσω, ὃ κάλλιστον καὶ τιμῆστάτον ἐστὶ.
 615 δῶσω τοι κρητῆρα τετυγμένον¹²· ἀργύρεος δὲ
 ἔστιν ἅπας, χρυσῷ δ' ἐπὶ χεῖλεα κεκράανται,
 ἔργον δ' Ἡφαίστοιο· πόρεν δὲ ἑ Φαίδιμος ἦρως,
 Σιδονίων βασιλεύς, ὅθ' ἑὸς δόμος ἀμφεκάλυψε
 κεῖσέ με νοστήσαντα· τεῖν δ' ἐθέλω τόδ' ὀπάσσαι.

Alors je prendrai soin de te remettre en route avec de beaux cadeaux : je t'offre trois chevaux, un char aux bois luisants, et je veux te donner ma coupe la plus belle, pour qu'en buvant aux dieux, le restant de tes jours, de moi tu te souviennes. Posément, Télémaque le regarda et dit : «... en cadeau si tu veux, j'accepte le bijou, mais ne puis emmener les chevaux en Ithaque; c'est un luxe qu'ici j'aime mieux te laisser ; car ton royaume à toi, est une vaste plaine, qui porte en abondance le trèfle, le souchet, l'épeautre, le froment et la grande orge blanche. Ithaque est sans prairies, sans places où courir: ce n'est qu'une île à chèvres! [...]» Il disait; mais le bon crieur de Ménélas se prenait à sourire, le flattait de la main et lui disait tout droit: «Ton beau sang, mon cher fils, se montre en tes paroles. Va! je te changerai mes cadeaux; j'ai de quoi. De tous les objets d'art (δῶρων), qui sont en mon manoir, je m'en vais te donner le plus beau, le plus rare; oui! je veux te donner un cratère forgé, dont la panse est d'argent, les lèvres de vermeil. C'est l'œuvre d'Héphaïstos: il me vient de Sidon, du seigneur Phædimos, ce roi qui m'abrita dans sa propre demeure, quand je rentrais ici ; je veux qu'il t'appartienne.» (Odyssée, IV, 602)

La réponse de Télémaque n'équivaut évidemment pas à un refus. Ménélas ne s'y trompe pas, qui se montre si réjoui qu'il renchérit en remplaçant l'attelage par un présent plus somptueux encore, puisqu'il est « l'œuvre d'Héphaïstos ». Le geste de Télémaque ne saurait être confondu avec un « contre-don », l'action de « donner » étant dans ce passage réservée à Ménélas, comme le montre la récurrence des termes en δώ-. La satisfaction de Ménélas ne peut trouver son origine que dans la *parole pro-*

noncée, celle-ci agissant comme un talisman : il faut que par la parole de Télémaque, les chevaux aient été changés, qu'ils aient subi une *métamorphose* telle qu'en échange Télémaque se voie offrir un cadeau encore plus beau.

Cet épisode montre que l'or, la lumière, l'éclat, ne suffisent pas à faire un ἄγαλμα : tout resplendissant soient-ils, les présents offerts par Ménélas en remplacement des chevaux ne sont pas des ἀγάλματα, pas davantage que les armes d'Achille forgées par Héphestos, ou que la corbeille d'or offerte à Hélène par Alcandra (*Odyssee*, IV, 120-132).

Ce que met en évidence l'épisode des chevaux de Ménélas est le rôle décisif de la parole rituelle. C'est elle qui opère la mutation du joyau en cette entité appelée ἄγαλμα. Ici, le futur λείψω, « je laisserai », a manifestement une valeur performative, tout comme ἐάαν « laisser » dans l'épisode du cheval de bois dont les Troyens se décident à faire un ἄγαλμα en le laissant sur la place. Des verbes performatifs plus habituels, tels que *poser* (θεῖμεν) *suspendre* (ἀνῆψεν), *placer sur* (ἐπέθηκα), sont aussi à interpréter comme des actes rituels.

Il est dès lors manifeste qu'à l'instant où ils désignent un joyau comme ἄγαλμα, les hommes se pensent en relation avec la *divinité* par l'intermédiaire de l'objet, relation *directe et explicite* quand il s'agit d'une offrande aux dieux, comme dans le cas du cheval de Troie, *implicite* lorsqu'il scelle les liens qui unissent Télémaque à Ménélas, ou Pénélope à Ulysse : Les mots prononcés par Pénélope accompagnent le don de l'agrafe en engageant devant les dieux la puissance du lien conjugal. C'est ce même lien que vise à sceller le don du collier à Pénélope, en vain celui-là.

La dernière occurrence d'ἄγαλμα est plus difficile. Les jambes ensanglantées de Ménélas y sont comparées à un ἄγαλμα, en l'occurrence une pièce de mors en ivoire teinté de pourpre,

- ἀκρότατον δ' ἄρ' οἷστος ἐπέγραψε χροά φωτός·
 140 — αὐτίκα δ' ἔρρεεν αἶμα κελαϊνεφές ἐξ ὠτειλῆς.
 Ὡς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοῖνικι μίηνι
 Μηονίς ἢ Κάειρα παρήϊον ἔμμεναι ἵππων·
 κεῖται δ' ἐν θαλάμῳ, πολέες τέ μιν ἡρήσαντο
 ἵππηες φορέειν· βασιλῆϊ δὲ κεῖται ἄγαλμα,
 145 ἀμφοτέρων κόσμος θ' ἵππῳ ἐλατῆρί τε κῦδος·
 τοιοῖ τοι Μενέλαε μίανθην αἵματι μηροῖ
 εὐφυέες κνῆμαί τε ἰδὲ σφυρὰ κάλ' ὑπένερθε.

(La flèche) égratigne enfin légèrement la peau même de l'homme. Le sang noir aussitôt coule de la blessure. Comme on voit une femme, de Méonie ou de Carie, teindre de pourpre un ivoire, qui doit devenir bossette de mors pour une cavale — pièce en réserve au magasin, que plus d'un cavalier appelle de ses vœux, mais qui est le joyau réservé pour le roi, parce qu'en même temps qu'il pare le coursier il fait l'orgueil du cocher — ainsi, Ménélas, se teignirent de sang tes nobles cuisses, et tes jambes, et, plus bas encore, tes belles chevilles. (*Iliade*, IV, 144)

La comparaison prend sens pour peu que l'on s'avise que la pièce d'ivoire est destinée à devenir un ἄγαλμα. Sa qualité exceptionnelle en fait certes un objet de prestige qui servira de *parure* (κόσμος), déclenchera le *désir* (ἡρήσαντο), exaltera la *gloire* (κῦδος). Mais parure, désir, gloire, ne concernent que le cheval, les cavaliers et le cocher, non pas le roi. Pour le roi, la parure sera la marque d'un pouvoir *garanti*

par les dieux. De même que la bossette de mors concentre les regards sur le roi, de même le sang qui coule sur la jambe de Ménélas focalise le *regard médusé* de l'armée achéenne : la blessure du roi est précisément *spectaculaire*, provoquant aussitôt chez les Achéens le *désir* du combat. Entre la blessure du roi et le regard de l'armée se dressent les dieux qui, en décidant de la blessure, ont marqué la fin de la trêve. La jambe ensanglantée, comme la bossette de mors, assigne au roi sa place entre deux mondes, place où s'exprime la volonté des dieux. Chez Homère l'ἄγαλμα signale une relation qui engage les dieux. Les siècles suivants ne le démentiront pas.

D'Hérodote à Platon

Dans les textes classiques la diversité des « objets » désignés comme ἄγαλμα laisse perplexe : statues (Thucydide, II, 13, 5 ; Hérodote, I, 31, 21 et VI, 82, 9 et 12 ; Aristophane, *Assemblée des femmes*, 78 ; Pindare, *Néméennes* V, 1 etc...) ; piliers hermaïques (Thucydide, VI, 27, 1) ; ξόανα (Euripide, *Iphigénie en Tauride*) ; étoffes (Euripide, *Oreste*, 1434 ; *Iphigénie en Tauride*, 1465) ; vêtements (Euripide, *Troyennes*, 1220) ; ornements de coiffure, couronnes (Euripide, *Électre*, 871, *Troyennes*, 451 ; Alcman, *Parthénée* I, 69) ; fragment de pierre tombale (Pindare, *Néméennes* X, 67) ; mèche de cheveux (Eschyle, *Choéphores*, 200) ; acropole d'Athènes (Eschyle, *Euménides*, 920) ; branches du palmier de Délos (Euripide *Hécube*, 461) ; rameaux de suppliant (Euripide, *Suppliants*, 192) ; tablettes votives (Aristophane *Thesmophories*, 773) ; hymnes célébrant des victoires sur le stade (Bacchylide, *Épinicies*, V 1, 4 ; Pindare, *Néméennes* III, 1). L'ἄγαλμα constitué par l'hymne pindarique devient ainsi le mode lydien du chant, lui-même représenté par la mitre orientale,

Ἰκέτας Αἰακοῦ σε-

μυῶν γονάτων π ὀλίος θ' ὑπ ἐρ φίλας

ἄστῶν θ' ὑπ ἐρ τῶνδ' ἄπ τομαι φέρων

Λυδίαν μίτραν καναχα-

δὰ π επ οικυμέναν,

Δείνιος δισσοῶν σταδίων

καὶ π ἀτρὸς Μέγα Νεμεαῖον ἄγαλμα. (Pindare, *Néméenne* VIII, 28)

Pour une ville qui lui est chère, pour les citoyens d'Egine ici réunis, je viens embrasser les genoux vénérés d'Eaque, et je lui apporte une mitre lydienne toute brodée d'harmonies, monument conquis à Némée, des deux victoires au stade de Deinis et de Mégas, son père.

Des divinités sont déclarées ἀγάλματα : Dionysos (Sophocle, *Antigone*, 1115), les Dioscures (Euripide, *Hélène*, 206), les Néréides (Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 273), et aussi *Hélène* (Eschyle, *Agamemnon*, 741 ; Euripide, *Hélène*, 705 et 1219).

Des enfants sont des ἀγάλματα, Iphigénie (Eschyle, *Agamemnon*, 208), Astyanax (Euripide, *Suppliants*, 1162), un fils mort au combat (Euripide, *Suppliants*, 633 et 1162) ; et aussi un père, une mère (Euripide, *Troyennes*, 193), des grands-parents (Platon, *Lois*, 931a-d), et, par dérision, les femmes (Euripide, *Hippolyte*, 631), ou des athlètes (Euripide, *Électre*, 388 ; *Autolykos* fg 1 CUF).

Ἄγαλμα s'applique aussi à des épreuves de toute nature (Euripide, *Héraclès furieux*, 358), aux Travaux d'Héraclès, (*Héraclès furieux*, 425), à l'exploit de Thésée

récupérant les cadavres sous les remparts de Thèbes (Euripide, *Suppliants*, 373), et même au *bonheur* familial :

Τί γὰρ πατὴρ θάλλοντος εὐκλείας τέκνοις

ἄγαλμα μείζον ἢ τί πρὸς παίδων πατρί;

Est-il pour les enfants plus grand sujet d'orgueil que le bonheur d'un père, comme pour un père celui de ses enfants ? (Sophocle, *Antigone*, 704)

Faut-il devant des emplois aussi hétérogènes renoncer à chercher un principe d'unité ? Un bref examen du champ des exclusions montrera qu'il n'en est rien.

Hérodote, on le sait, s'attache à décrire chez les « autres » des pratiques suscitant l'étonnement des Grecs. Un cas exemplaire est celui du *sabre de fer* dressé par les Scythes comme *ἄγαλμα* d'Arès,

Ἐπὶ τούτου δὴ τοῦ ὄγκου ἀκινάκης σιδήρεος ἴδρυται ἀρχαῖος ἐκάστοισι, καὶ τοῦτ' ἐστὶ τοῦ Ἄρεος τὸ ἄγαλμα.

Sur ce monceau, dans chaque district, est planté un antique sabre de fer ; et c'est là la représentation d'Arès. (Hérodote, IV, 62)

Parmi les multiples raisons qui rendent cette coutume impensable en Grèce, il y a matériau périssable qu'est *le fer*, en l'occurrence « antique » donc rouillé, et l'objet même, qui est une *arme*. De fait, de la panoplie du guerrier, seul le *panache* du casque est un *ἄγαλμα*,

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος χάλκωι, παῖσα δ' Ἄρηι κεκόσμηται στέγα

λάμπραις <v> κυνίαισι, κατ' τῶν λεῦκοι κατύπερθεν ἵππιοι λόφοι

νεύοισιν, κεφάλαισιν ἀνδρῶν ἀγάλματα.

La grande demeure resplendit d'airain. Arès a décoré toute la toiture de de casques brillants, d'où pendent de blancs panaches en crinière de cheval, parure des têtes des guerriers. (Alcée, fg 137 Reinach)

Ce qui est *triste, noir, repoussant ou immonde* ne saurait être un *ἄγαλμα*. Un « triste agalma de brume » n'a pas d'existence, comme le souligne Euripide :

Οὐχ ἦδε, πρὸς θεῶν δ' ἦμεν ἠπατημένοι,

νεφέλης ἄγαλμ' ἔχοντες ἐν χερσὶν λυγρόν.

Ce n'était pas elle, nous étions abusés par les dieux, tenant dans les mains un triste agalma de brume. (Euripide, *Hélène*, 70)

Souillure et *ἄγαλμα* sont incompatibles, comme le prouve l'exemple des Eri-nyes, *images repoussantes de la souillure* d'Oreste,

Καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα

φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας.

Leur parure est de celles qui ne sont pas plus à leur place devant les statues des dieux que dans les maisons des hommes. (Eschyle, *Euménides*, 55)

L'*ἄγαλμα* d'or massif (une statue ?) dressé par Amasis sur la place ne peut agréer les honneurs qui lui sont rendus du fait de son usage antérieur comme *ποδανιτήρ*, cuvette destinée au lavage des pieds :

Ἦν οἱ ἄλλα τε ἀγαθὰ μυρία, ἐν δὲ καὶ ποδανιτήρ χρύσεος, ἐν τῷ αὐτός τε ὁ Ἄμασις καὶ οἱ δαιτυμόνες οἱ πάντες τοὺς πόδας ἐκάστοτε ἐναπενίζοντο.

τοῦτον κατ' ὧν κόψας ἄγαλμα δαίμονος ἐξ αὐτοῦ ἐποίησατο καὶ ἱδρυσεν τῆς πόλιος ὅκου ἦν ἐπιτηδεότατον. Οἱ δὲ Αἰγύπτιοι φοιτῶντες πρὸς τὸ ἄγαλμα ἐσέβοντο μεγάλως. Μαθὼν δὲ ὁ Ἄμασις τὸ ἐκ τῶν ἀστῶν ποιούμενον, συγκαλέσας Αἰγυπτίους ἐξέφηνε φᾶς ἐκ τοῦ ποδανιπτήρος τὸ ἄγαλμα γεγενῆσθαι, ἐς τὸν πρότερον μὲν τοὺς Αἰγυπτίους ἐνεμέειν τε καὶ ἐνουρέειν καὶ πόδας ἐναπονίζεσθαι, τότε δὲ μεγάλως σέβεσθαι.

Amasis, entre autres objets précieux, possédait un bassin d'or où lui-même et tous ses convives se lavaient les pieds en toute occasion; il le fit mettre en morceaux, et en fit faire une statue de dieu, qu'il érigea dans la ville à la place la plus propice. Les Egyptiens venaient en foule à la statue et l'entouraient d'une grande vénération. Amasis convoqua les Egyptiens et leur découvrit ... que la statue était faite du bassin dans lequel auparavant ils vomissaient, urinaient et se lavaient les pieds, et que pour lors ils entouraient d'une grande vénération. (Hérodote, II, 172, 10-14)

On conçoit ainsi qu'en faisant de la femme un « immonde agalma », Hippolyte blasphème, l'oxymore (ἀγάματι κακίστω) réunissant deux notions incompatibles :

ὁ δ' αὖ λαβὼν ἀτηρὸν ἐς δόμους φυτὸν
γέγηθε κόσμον προστιθείς ἀγάματι
καλὸν κακίστῳ.

Le mari qui a pris chez lui la fatale engéance se réjouit de mettre de beaux atours à une affreuse idole (m. à m. : sur l'immonde agalma une belle parure) (Euripide, Hippolyte, 631)

Ces quelques remarques montrent quelles sont les conditions à remplir pour créer de l'ἄγαλμα. Inaltérable en effet, pur de toute souillure, l'ἄγαλμα requiert dans tous les cas un matériau noble. S'il s'agit d'un objet matériel, l'or est le matériau de référence dans les textes littéraires mais aussi le bois d'olivier, le marbre, le bronze, matériaux plus souvent en usage. Les humains de même doivent être faits d'un matériau irréprochable, comme Hélène dans cette évocation d'Eschyle :

ἐλθεῖν ἐς Ἴλιου πόλιν | ... φρόνημα | νηνέμου γαλάνας,
ἀκασκαῖον <τ> > ἄγαλμα πλούτου, | μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος

Dans Ilion entra la sensation d'une mer calme, sans vent, paisible « agalma » de richesse, tendre trait frappant les yeux. (Eschyle, Agamemnon, 741, trad. personnelle)

Toutefois les qualités naturelles ne suffisent pas : ἄγαλμα ne s'applique pas aux objets bruts, et, chez les êtres humains, ne se réduit pas à la seule beauté physique : il faut dans tous les cas qu'il soit le fruit d'une construction. Ainsi l'étrangeté de l'écueil aperçu par Persée tient-il à ce qu'il lui apparaît comme un produit de l'art en même temps qu'un amas de pierres brutes :

Ἔα, τίν' ὄχθον τόνδ' ὁρῶ περίρρυτον
ἀφρῶ θαλάσσης; παρθένου τ' εἰκότινα
ἐξ αὐτομόρφων λαίνων τυκισμάτων
σοφῆς ἄγαλμα χειρός.

Hé, quel est ce rocher que je vois, entouré par la mer écumeuse? Et la figure d'une vierge formée de pierres brutes, une statue dressée d'une main habile ? (Euripide, Andromède, Kn 125, fg 9)

Les « rameaux de suppliants » ne sont ἀγάλματα que parce que « couronnés de blanc » :

καὶ λευκοστεφεῖς
ἱκτηρίας, ἀγάλματ' αἰδοίου Διός,
σεμνῶς ἔχουσαι διὰ χειρῶν εὐωνύμων.

Et, vos rameaux aux blanches guirlandes, attributs de Zeus suppliant, pieusement tenus sur le bras gauche ... (Eschyle, *Suppliantes*, 192)

De même à eux seuls les *chevaux* ne font pas un ἄγαλμα, il faut tout.

Ὑφ' ἄρμα τ' ἤγαγον φιληνίους
ἵππους, ἄγαλμα τῆς ὑπερπλούτου χλιδῆς.
J'ai conduit sous le char les chevaux dociles aux rênes, dont se pare le faste
(agalma du luxe le plus) *opulent l'attelage.* (Eschyle, *Prométhée*, 466)

Et si un ἄγαλμα est tombé du ciel c'est qu'un dieu l'a façonné, comme ce ξόανον ἔεσθον « raclé et poli », qui est l'enjeu d'*Iphigénie en Tauride* (Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 112).

De fait tout ἄγαλμα est le produit de la τέχνη, « l'habileté artiste » que maîtrise l'ἀγαματοποιός — qui n'est pas l'ἀνδριαντοποιός, spécialiste des statues d'hommes. L'ἄγαλμα est au sens littéral un « chef d'œuvre » (l'expression περικαλῆς ἄγαλμα, « très bel *agalma* », est récurrente dans les inscriptions), et d'abord un ἔργον, le produit d'un métier. En témoignent les tissus consacrés à Brauron :

Οὗ καὶ τεθάψη κατθανοῦσα, καὶ πέπλων
ἄγαλμά σοι θήσουσιν εὐπῆνους ὑφάς,
ἃς ἂν γυναῖκες ἐν τόκοις ψυχόρραγεῖς
λίπωσ' ἐν οἴκοις.

On t'y inhumera après ta mort; à toi, l'on y consacra les somptueux tissus [m. à m. : et pour toi on y déposera en agalma les étoffes de belle trame] que laisseront chez elles les femmes mortes en couches. (Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1465)

Chez les être animés, fût-il un dieu, les qualités naturelles ne suffisent pas non plus. N'est déclaré ἄγαλμα que celui qui, dans son domaine propre, a développé les qualités qui font de lui un paradigme. Il lui faut l'ἀρετή, « l'excellence ».

– Dans l'espace privé un ἄγαλμα suppose l'exaltation des valeurs attachées à l'οἶκος :

Τί γὰρ πατὴρ θάλλοντος εὐκλείας τέκνοις
ἄγαλμα μείζον ἢ τί πρὸς παίδων πατρί;
Est-il pour les enfants plus grand sujet d'orgueil que les succès d'un père, comme pour un père ceux de ses enfants ? (Sophocle, *Antigone*, 704)

et, s'agissant d'un fils tué devant Thèbes,

... ἔτι ματέρος ἄγαλμα
φόνιον ἐξέλοι, ...
Puisse-t-il ... recouvrir le cadavre sanglant qui reste l'orgueil d'une mère (m. à m. : l'agalma sanglant de leur mère) (Euripide *Suppliantes*, 370)

ou d'une jeune fille qui n'est ἄγαλμα que dans le contexte de la filiation, comme Iphigénie ou le chœur des Néréides :

Ἡ Νηρέως ἀγάλμαθ', ὃς τὸν εὐγενῆ
ἔτικτε πεντήκοντα Νηρήδων χορόν.

Ou vous, beaux enfants (agalmata) de Nérée, qui enfanta le chœur illustre des cinquante Néréides (Euripide, Iphigénie en Tauride, 273)

– Dans l'espace public l'ἀρετή, l'excellence, se déploie dans les épreuves où s'exaltent les valeurs collectives, dans les victoires remportées sur le stade, dans des exploits comme celui de Thésée sous les murs de Thèbes (Euripide, *Suppliantes*, 373), ou les Travaux d'Héraklès :

Δρόμων τ' ἄλλων ἀγάλματ' εὐτυχῇ διῆλθε.

D'autres expéditions encore, il (Héraklès) eut le bonheur de revenir triomphant [m. à m. : il parcourut encore les agalmata heureux d'autres routes] (Euripide, Héraklès Furieux, 425)

Ici l'ἀρετή, l'excellence, est le fruit de la peine, de l'effort consenti, le πόνος qui fait d'un enfant de Kéos le vainqueur d'un pugilat :

Ἀρετὰ δ' ἐπίμοχθος
[μέν, τ]ελευταθεῖσα δ' ὀρθῶς
[ἀνδρὶ κ]αὶ εὔτε θάνη λεί-
π[η]ει πολυ]ζήλωτον εὐκλείας ἄ[γαλ]μα.

La vertu est chose pénible. Une fois parfaite, il est juste qu'elle laisse à l'homme, même quand il est mort, la parure si enviable de la gloire. (Bacchylide, Epinicie I, 184)

Cela est si vrai que πόνος et ἀρετή, excellence et effort, deviennent eux-mêmes des ἀγάλματα :

Καλὸν δ' ἄγαλμα πόλεσιν εὐσεβῆς πόνος
χάριν τ' ἔχει τὰν ἐς αἰεῖ.

Remplir un pieux devoir est la gloire des villes, et leur vaut gratitude éternelle [m. à m. : pour les villes une pieuse tâche est un bel agalma ; il comporte la χάρις à jamais]. (Euripide, Suppliantes, 373)

ou bien :

Γενναίων δ' ἀρεταὶ πόνων
τοῖς θανοῦσιν ἄγαλμα.

L'éclat de leurs hauts faits est la parure des (un agalma pour) les morts. (Euripide, Héraklès Furieux, 358)

En somme l'ἄγαλμα se construit, dans la sphère privée, par l'excellence dans l'exaltation des valeurs familiales. Dans la sphère publique la victoire (ou la « belle mort ») est aussi une construction faite de l'entraînement, de l'admiration collective et du chant du poète qui prolonge la gloire. Il s'avère qu'un être humain ne possède l'excellence qui lui vaut d'être désigné ἄγαλμα, que pris dans une relation où se jouent l'effort, et le respect des valeurs collectives, familiales, civiques et religieuses.

On constate d'autre part au travers de ces exemples que derrière la liste hétéroclite des ἀγάλματα émerge un petit nombre d'espaces « agalmatiques » à l'intérieur desquels les ἀγάλματα se trouvent dans une relation métonymique qui leur donne sens.

Un premier espace est celui de l'οἶκος où prédominent les valeurs familiales et auquel se rattachent les rites funéraires : est ἄγαλμα le défunt (Euripide, *Suppliantes*, 1162 ; *Troyennes*, 193) dont le corps est recouvert des ἀγάλματα que sont les vêtements, les parures funèbres, (Euripide, *Alceste* 613, *Héraclès furieux* 703, *Oreste* 1434, *Troyennes* 1220), les bijoux du défunt :

Μήτηρ πατρός σοι προστίθης' ἀγάλματα
τῶν σῶν ποτ' ὄντων.

La mère de ton père attache sur toi ces ornements, restes des biens qui t'appartenaient (Euripide, *Troyennes*, 1212)

La pierre tombale est un ἄγαλμα :

Ἔνθεν ἀρπάξαντες ἄγαλμα Ἀῖδα, ξεστὸν πέτρων,
ἐμβάλον στέρνῳ Πολυδεύκεος

Du tombeau de leur père, ils arrachèrent une pierre polie, ornement funéraire [agalma d'Hadès], et la lancèrent contre la poitrine de Pollux (Pindare, *Néméenne* X, 67)

de même que la mèche des cheveux devenue ἄγαλμα τύμβου dès lors qu'elle a été déposée par Oreste sur le tombeau de son père (Eschyle, *Choéphores*, 200).

À l'espace du stade est apte à être déclaré ἄγαλμα tout ce qui a trait à la victoire, – le trépied dédicacé,

Μίλωνος τόδ' ἄγαλμα καλοῦ καλόν, ὃς ποτε Πίσῃ
ἐπτάκι νικήσας ἐς γόνατ' οὐκ ἔπεσεν.

Voici un bel « agalma » du beau Milon, lui qui jadis à Pise, sept fois vainqueur, ne tomba pas à genoux (Simonide de Céos, *Encomia Lyr.*, 16.24.1, Bœck 25 ; trad. personnelle)

– l'athlète qui, par dérision, est qualifié d'ἄγαλμα :

Αἰ δὲ σάρκες αἱ κεναὶ φρενῶν |
ἀγάλματ' ἀγορᾶς εἰσιν.

Mais, les corps bien musclés, s'ils sont vides de pensée, ne servent qu'au décor de la place publique [m. à m. : les costauds à tête creuse ne sont que des agalmata de place publique] (Euripide, *Électre*, 206)

et :

Κακῶν γὰρ ὄντων μυρίων καθ' Ἑλλάδα
οὐδὲν κάκιον ἐστὶν ἀθλητῶν γένους· ...
λαμπροὶ δ' ἐν ἡβῃ καὶ πόλεως ἀγάλματα
φοιτῶσ'· ὅταν δὲ προσπέσῃ γῆρας πικρόν,
τρίβωνες ἐκβαλόντες οἴχονται κρόκας.

Des innombrables fléaux qui frappent la Grèce, il n'en est pas de plus funeste que l'engance des athlètes.; brillant dans leur jeunesse et idoles de la cité, ils parquent ; mais que s'abatte sur eux la vieillesse amère, « souquenilles effilochées », ils disparaissent. (Euripide, *Autolycos* 282 Kn, fg 1 CUF, tome VIII, 1)

– la victoire :

Χαρίεντα δ' ἔξει πόνον
 χώρας ἄγαλμα, Μυρμιδόνες ἵνα πρότεροι
 ᾤκησαν, ...

Le thème en sera doux : ce sera la gloire de cette contrée, qui eut pour premiers habitants les Myrmidons [m. à m.: Mon chant aura pour thème l'épreuve pleine de χάρις, agalma du pays dont les Myrmidons furent les premiers habitants]. (Pindare, Néméenne III, 13)

– l'hymne en l'honneur du vainqueur :

Εὐμοιρε [Σ]υρακ[οσίω]ν
 ἱπποδινήτων στρατα[γ]έ,
 γνώση μὲν [ἰ]οστεφάνων
 Μοισᾶν γλυκ[ύ]δωρον ἄγαλμα, τῶν γε νῦν
 αἷ τις ἐπιχθονίων, ὁρ-
 θῶς· φρένα δ' εὐθύδικ[ο]ν
 ἀτρέμ' ἀμπαύσας μεριμνᾶν
 δεῦρ' <ἄγ'> ἄθρησον νόφ·
 ἦ σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφά-
 νας ὑμνον ἀπὸ ζαθέας
 νάσου ξένος ὑμετέραν
 πέμπει κλεέναν ἐς πόλιν,
 χρυσάμυρκος Οὐρανίας
 καινὸς θεράπων.

Général heureux des Syracusains dont tournoient les attelages, tu vas connaître, s'il en est un au monde des hommes d'aujourd'hui, en doux présent, l'offrande précieuse des Muses couronnées de violettes, et ce sera justice. Ayant dans le calme reposé des soucis ton âme équitable, ici fixe en esprit tes yeux. Oui, avec l'aide des Charites à la ceinture profonde, ton hôte a tissé l'hymne que, de son île toute divine, nouveau serviteur d'Uranie au bandeau d'or, il envoie vers votre glorieuse cité. (Bacchylide, Epinicie VI, 4)

Dans chacune de ces attestations l'ἄγαλμα semble pouvoir se définir par son aptitude à *magnifier*, à *couronner*. On ne s'étonnera donc pas que parmi les ἀγάλματα soient si souvent cités les ornements de tête : ainsi le panache des casques des guerriers cité par (Alcée, fr. 137), la mitre qui coiffe les jeunes filles de Sparte,

... μίτρα, | Λυδία, νεανίδων, | ἱανογλεφάρων ἄγαλμα

Une mitre de Lydie, agalma des jeunes filles aux paupières de violette (Alcman, Parthénées, I, 69, trad. personnelle)

les couronnes (Euripide, *Troyennes*, 77 et 451), les ornements destinés à ses propres noces, dont Électre couronne la tête de son frère,

Φέρ', οἷα δὴ 'χῶ καὶ δόμοι κεύθουσί μου
 κόμης ἀγάλματ' ἐξενέγκωμαι, φίλαι,
στέψω τ' ἀδελφοῦ κρᾶτα τοῦ νυκηφόρου.

Allons! tous les bijoux que je garde, enfermés dans ma maison pour en orner mes cheveux [m. à m.: les agalmata de ma chevelure], je vais les chercher, amies, afin d'en couronner la tête de mon frère vainqueur. (Euripide, Électre, 871)

l'hymne destiné à « couronner » les Travaux d'Héraklès :

Ὑμῆσαι στεφάνωμα μό-
χθων δι' εὐλογίας θέλω.
Γενναίων δ' ἄρεται πόνων
τοῖς θανοῦσιν ἄγαλμα.

je veux tresser une couronne de chants qui célébreront ses travaux. L'éclat de leurs hauts faits est la parure des [m. à m.: un agalma pour les morts]. (Euripide, Héraclès furieux, 358)

L'enfant qui fait l'orgueil de la maison, l'athlète vainqueur, font-ils autre chose que « couronner » la famille et la cité, dont ils exaltent la gloire ? Si l'ἄγαλμα est destiné à « magnifier », c'est, conformément à l'étymologie la plus probable, que ἄγαλμα, dérivé de ἀγάλλω « glorifier » / ἀγάλλομαι « se glorifier, être fier », est construit sur ἀγα-(λ)- qui est une variante de μέγα « grand »². À ce sème serait venu s'ajouter très tôt par croisement la notion de lumière contenue dans l'adjectif ἀγλα-ός « brillant ».

Un ἄγαλμα serait donc cet objet, ou cet être, porteur d'un principe actif qui magnifie, place au-dessus, comble de fierté, provoque une satisfaction sans mélange, comme le confirme le scholiaste : ἄγαλμα λέγει ὁ ποιητὴς πᾶν ἐφ' ὃ τις ἀγάλλεται, καὶ οὐ τὸ ξόανον, « le poète appelle ἄγαλμα tout ce dont on est fier, et le mot ne signifie pas ξόανον » (Scholie à l'*Odyssée*, III, 274, l. 19) et : ἡμεῖς μὲν ἄγαλμα τὸ ξόανον, Ὅμηρος δὲ πᾶν δῶρον ὃ βλέπει τις καὶ χαίρει καὶ ἐφ' ὃ ἀγάλλεται ἄγαλμα φησιν, « nous, (nous appelons) ἄγαλμα le ξόανον, mais Homère [appelle ἄγαλμα] tout présent dont la vue réjouit et dont on est fier » (Scholie à l'*Odyssée*, III, 438, l. 1).

Ce principe par lequel l'ἄγαλμα comble et rend fier, a un nom, χάρις, « plaisir, joie » notion bien différente de la seule jouissance personnelle (ἡδονή), issue d'une fierté sans rapport avec l'orgueil présomptueux de l'ὕβρις. La χάρις au contraire suppose l'admiration publique et la joie du plaisir partagé. Car l'ἔργον, le « chef d'œuvre » qu'est l'agalma, se reconnaît à l'approbation unanime qui seul a le pouvoir de garantir la perfection.

Or, par nature, la perfection est le signe qu'une activité divine est à l'œuvre : l'agalma dit aussi la joie des dieux sans laquelle la χάρις ne serait pas à l'œuvre. Dans la *Théogonie* (Hésiode, *Théogonie*, 945) l'une des Charites n'est-elle pas l'épouse d'Héphaïstos ? Charmer les dieux, tel est le pouvoir de la χάρις : on pense à au regard réjouit d'Athéna devant la vache aux cornes plaqué-or (*Odyssée* III 438). Le plaisir partagé entre les hommes suppose donc aussi la réciprocité du plaisir entre les hommes et les dieux. Car la χάρις ne se divise pas. En suscitant le plaisir des dieux l'agalma les « oblige ». Aussi le plaisir des dieux se manifeste-t-il à son tour par la χάρις, la « faveur », qu'ils accorderont aux hommes, qui entraînera en retour « reconnaissance » et « promesse » de renouvellement de l'offrande. Ainsi la χάρις, en reliant les hommes, fait-elle de l'agalma le lieu où s'établit l'échange entre les hommes et les dieux, objet transitionnel par excellence sans lequel les hommes se verraient irrémédiablement séparés des dieux : les Charites sont des passeuses, tout comme Hermès, auquel elles sont souvent associées.

Se pose alors la question du *mode de présence du dieu* à l'objet désigné comme

2. CHANTRAINE 1968, s.v. ἄγαλμα. Pour le débat sur l'étymologie de ἄγαλμα, cf. LAMBERTERIE 1978 : 269-276 ; PINAULT : 1979 : 166 ; LAMBERTERIE 2005.

agalma. Il est peu probable, s'agit-il même de statues, que les Grecs aient pensé l'*agalma* comme le dieu manifesté. Ils ne voyaient pas la chasseresse Artémis dans le rigide ξόανον de bois qui, dans *Iphigénie en Tauride* (Euripide, o.c. 1038), est nommé « ἄγαλμα de la déesse », ni les piliers hermaïques, désignés comme ἀγάλματα par Thucydide (VI, 28, 1), comme des représentations d'Hermès, pas plus que le « phallos » de Dionysos n'est pensé comme le dieu en personne. Il n'en reste pas moins que les allusions sont nombreuses aux ἀγάλματα qui *prennent vie et s'animent*. Le ξόανον d'Artémis *ferme les yeux, se retourne* sur son socle (Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1165) ; une statue regarde avec des yeux qui sont ceux de Thétis :

Ὅρῃς ἄγαλμα Θετίδος εἰς σ' ἀποβλέπον;

Vois-tu la statue de Thétis qui te regarde ? (Euripide, *Andromaque*, 246)

Les statues de Dédale ne tiennent pas en place,

ΣΩ. Ὅτι τοῖς Δαιδάλου ἀγάλμασιν οὐ προσέσχηκας τὸν νοῦν· ἴσως δὲ οὐδ' ἔστιν παρ' ὑμῖν.

MEN. Πρὸς τί δὲ διὰ τοῦτο λέγεις;

ΣΩ. Ὅτι καὶ ταῦτα, ἐὰν μὲν μὴ δεδεμένα ᾖ, ἀποδιδράσκει καὶ δραπετεύει, ἐὰν δὲ δεδεμένα, παραμένει.

MEN. Τί οὖν δὴ;

ΣΩ. Τῶν ἐκείνου ποιημάτων λελυμένον μὲν ἐκτῆσθαι οὐ πολλῆς τιнос ἄξιόν ἐστι τιμῆς, ὥσπερ δραπέτην ἄνθρωπον — οὐ γὰρ παραμένει — δεδεμένον δὲ πολλοῦ ἄξιον· πάννυ γὰρ καλὰ τὰ ἔργα ἐστίν.

— *C'est que tu n'as pas fait attention aux statues de Dédale ; mais peut-être n'en avez-vous pas chez vous. — A quel propos me parles-tu des statues de Dédale ? — Parce que ces statues, si on néglige de les fixer, prennent la fuite et s'en vont : il faut les attacher pour qu'elles restent. — Eh bien ? — De sorte qu'on ne peut pas mettre plus de prix à en posséder qui ne soient pas fixées qu'à avoir un esclave qui s'échappe : elles ne demeurent pas en place ; attachées au contraire, elles ont une grande valeur, car ce sont de très belles œuvres.* (Platon, *Ménon*, 97d-e)

Chez Hérodote (V, 82-86) les ξόανα de *Mnia* et *Auxésia* refusent de se laisser arracher de leur socle, ne consentant qu'à tomber à genoux. Les cas de ce genre sont si nombreux, qu'ils deviennent chez Aristophane prétexte à plaisanterie :

Ἀλλὰ λαμβάνειν

ἡμᾶς μόνον δεῖ νῆ Δία. Καὶ γὰρ οἱ θεοὶ·

γνώσει δ' ἀπὸ τῶν χειρῶν γε τῶν ἀγαλμάτων·

ὅταν γὰρ εὐχόμεσθα διδόναι τὰγαθά,

ἔστηκεν ἐκτείνοντα τὴν χεῖρ' ὑπτίαν,

οὐχ ὥς τι δώσονται· ἀλλ' ὅπως τι λήψεται.

Recevoir, c'est tout ce que nous devons faire, par Zeus. Ainsi font les dieux. Tu le verras aux mains des statues : car quand nous les prions de nous accorder leurs faveurs, elles sont là debout qui tendent le creux de la main non pour donner mais pour recevoir. (Aristophane, *Assemblée des femmes*, 780)

Ces allusions à l'animation des statues sont traditionnellement tenues pour des métaphores en rapport avec les progrès de la sculpture dans la représentation du

corps humain. Elles pourraient vouloir signifier aussi que *quelque chose du dieu* est à l'œuvre dans l'objet, ou dans l'être animé. Car le divin n'étant pas circonscrit à des limites corporelles, il participe de l'ἄγαλμα quand bien même sous une forme tant soit peu indéfinissable. On pense au *Timée* où Platon présente le cosmos, ce « bel agencement du monde », comme un ἄγαλμα animé et vivant de la divinité :

Ὡς δὲ κινήθην αὐτὸ καὶ ζῶν ἐνόησεν τῶν αἰδίων θεῶν γεγονὸς ἄγαλμα ὁ γεννήσας πατήρ, ἡγάσθη τε καὶ εὐφρανθεὶς ἔτι δὴ μᾶλλον ὁμοιον πρὸς τὸ παράδειγμα ἐπενόησεν ἀπεργάσασθαι.

*Or quand le père qui l'a engendré comprit qu'il se mouvait et vivait, ce Monde, image né des Dieux éternels (étant désormais agalma des dieux éternels), il se réjouit et, dans sa joie, il réfléchit aux moyens de le rendre plus semblable encore à son modèle. (Platon, *Timée*, 37b 2)*

Quoi qu'il en soit le contact établi avec les dieux se veut permanent. L'ἔργον, le chef d'œuvre, d'abord élaboré dans l'effort, et consacré (ἀνατίθημι), s'inscrit comme ἄγαλμα à demeure dans l'espace public ou privé, ce qu'exprime le verbe ἰδρύειν (Hérodote, I, 131, 1 ; Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1480 ; etc...). Car l'ἄγαλμα ne se conçoit que fixé, ancré : on « l'installe dans son siège ». Il en est ainsi des ξόανα de Damia et Auxesia, qui sont, à Egine, définitivement « fixés sur leur siège » :

Καὶ δὴ καὶ τὰ ἀγάλματα ταῦτα τῆς τε Δαμίας καὶ τῆς ΑὐξΗΣΙΣ ὑπαίρρονται αὐτῶν, καὶ σφεα ἐκόμισάν τε καὶ ἰδρύσαντο τῆς σφετέρης χώρας ἐς τὴν μεσόγαιαν, τῇ Οἷῃ μὲν ἐστὶ οὖνομα.

(les Eginiètes) leur enlevèrent ces statues de Damia et Auxesia, qu'ils apportèrent à Egine et installèrent en plein centre de leur pays. (Hérodote, V, 83, 7)

Objet fixé à demeure, l'ἄγαλμα devient un ἱδρυμα, apte à garantir la permanence du contact avec les dieux. Il y a toutefois une condition à la permanence : une fois fixé, l'ἄγαλμα exige des soins, en l'occurrence un culte, deux activités désignées par un verbe unique, θεραπεύειν :

Πατὴρ οὖν ὅτῳ καὶ μήτηρ ἢ τούτων πατέρες ἢ μητέρες ἐν οἰκίᾳ κεῖνται κειμήλιοι ἀπειρηκότες γῆρα, μηδεὶς διανοηθῆτω ποτὲ ἄγαλμα αὐτῶν, τοιοῦτον ἐφέστιον ἱδρυμα ἐν οἰκίᾳ ἔχων, μᾶλλον κύριον ἔσεσθαι, ἐὰν δὴ κατὰ τρόπον γε ὀρθῶς αὐτὸ θεραπεύῃ ὁ κεκτημένος.

*Abriter en sa maison ce trésor que représentent un père ou une mère, ou le père et la mère de ces derniers, que l'âge réduit à l'impuissance, c'est avoir, que personne n'en doute, se dressant au cœur même de son foyer, une statue (ἄγαλμα) que nul autre ne surpasse en puissance, à la condition en tout cas que son possesseur lui rende correctement le culte qui lui est dû. (Platon, *Lois*, 931a, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, 2006).*

et :

ΑΘ. Οὐκοῦν διανοηθῶμεν, ὃ σμικρὸν πρότερον εἵπομεν, ὥς οὐδὲν πρὸς θεῶν τιμιώτερον ἄγαλμα ἂν κησαίμεθα πατρὸς καὶ προπάτορος παρειμένων γῆρα καὶ μητέρων τὴν αὐτὴν δύναμιν ἔχουσῶν, οὓς ὅταν ἀγάλλῃ τις τιμαῖς, γέγηθεν ὁ θεός· οὐ γὰρ ἂν ἐπήκοος ᾗν αὐτῶν. 931e. θαυμαστὸν γὰρ δήπου τὸ προγόνων ἱδρυμα ἡμῖν ἐστίν, διαφερόντως τῶν ἀψύχων· τὰ μὲν γὰρ θεραπευόμενα ὑφ' ἡμῶν, ὅσα ἐμψυχα, συνεύχεται ἐκάστοτε, καὶ ἀτιμαζόμενα τάναντία, τὰ δ'

οὐδέτερα, ὥστε ἂν ὀρθῶς τις χρῆται πατρὶ καὶ προπάτορι καὶ πᾶσι τοῖς τοιοῦτοις, πάντων πρὸς θεοφιλῇ μοῖραν κυριώτατα ἀγαλμάτων ἂν κεκτηῖτο.

Concevons donc, comme nous l'affirmions tout à l'heure, que nous ne saurions posséder de statue plus précieuse au regard des dieux qu'un père ou un grand-père accablé de vieillesse, qu'une mère ou une grand-mère dans les mêmes conditions, et que leur rendre honneur c'est plaire au dieu, car autrement il n'exaucerait pas leurs prières. Sans aucun doute, quand la statue qui se dresse est celle de nos ancêtres, [931e] elle est incomparablement plus admirable que les statues inanimées. Toutes ces statues animées qui sont l'objet de notre culte prient en effet en toute occasion d'un même cœur avec nous, et si nous leur manquons de respect, elles appellent sur nous la malédiction ; en revanche les statues qui ne sont pas animées ne font ni l'un ni l'autre. Dès lors, traiter correctement un père, un grand-père et ses vieux parents dans leur ensemble, c'est posséder en eux les objets de culte qui permettent plus efficacement que toutes les autres statues d'obtenir les faveurs divines. (Platon, Lois, 931d)

Abandonnés, privés de soins, le joyau, le père, la mère, la statue, ne sont plus des ἄγαλμα. En témoigne la mésaventure de l'ἄγαλμα d'Apollon qui, au terme de dix ans d'abandon, n'est plus qu'une vulgaire statue d'homme, ἀνδριάς.

Ὁ δέ, ὡς ἡμέρη τάχιστα ἐπέλαμψε, ζήτησιν ἐποιέετο τῶν νεῶν, εὐρῶν δὲ ἐν νηὶ Φοινίσσῃ ἄγαλμα Ἀπόλλωνος κεχρυσωμένον ἐπυνθάνετο ὁκόθεν σεσυλημένον εἶη· πυθόμενος δὲ ἐξ οὗ ἦν ἱροῦ, ἔπλεε τῇ ἑωυτοῦ νηὶ ἐς Δῆλον· καὶ ... κατατίθεται τε ἐς τὸ ἱρὸν τὸ ἄγαλμα καὶ ἐντέλλεται τοῖσι Δηλίοισι ἀπαγαγεῖν τὸ ἄγαλμα ἐς Δῆλιον τὸ Θηβαίων· τὸ δ' ἔστι ἐπὶ θαλάσσῃ Χαλκίδος καταντίον. ... Τὸν δὲ ἀνδριάντα τοῦτον Δῆλιοι οὐκ ἀπήγαγον, ἀλλὰ μιν δι' ἐτέων εἴκοσι Θηβαῖοι αὐτοὶ ἐκ θεοπροπίου ἐκομίσαντο ἐπὶ Δῆλιον.

Ayant trouvé dans un vaisseau phénicien une statue (ἄγαλμα) dorée d'Apollon, il demanda d'où on l'avait pillée ; et, quand il sut de quel temple il venait, il se rendit sur son propre bateau à Délos ... ; il déposa la statue (ἄγαλμα) dans le sanctuaire et chargea les Déliens de la reporter à Délion, localité thébaine située sur le bord de la mer sur la côte en face de Chalcis [elle avait été enlevée pendant que l'armée perse stationnait à Chalcis]... Quant à la statue [ἀνδριάς désigne une «statue d'homme»] les Déliens ne la rapportèrent pas ; mais au bout de vingt ans, ce sont les Thébains eux-mêmes qui, sur l'ordre d'un oracle, la ramenèrent à Délion. (Hérodote, VI, 118, 5)

Du foisonnement des emplois du terme ἄγαλμα, qu'il s'agisse d'objets matériels, d'êtres vivants, ou d'abstractions, et en dépit de l'évolution qu'a subie la notion d'ἄγαλμα jusqu'aux confins de l'âge classique, émerge donc une unité de sens : tout ἄγαλμα est un ἔργον, une œuvre d'excellence, obtenue par le savoir-faire et l'effort. Son accomplissement exige, dans un mouvement dynamique, ritualité et adhésion de la collectivité. L'ἄγαλμα pourrait représenter tout à la fois ce support dont la société grecque attendait qu'il définisse la pérennité de relations humaines garanties par la bienveillance des dieux, et un objet « transitionnel » au travers duquel les humains confinent au divin.

BIBLIOGRAPHIE

CHANTRAINE, Pierre

1968 *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck.

LAMBERTERIE, Charles de

1978 « Armeniaca I-VIII : études lexicales », *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* 73 (1), p. 243-285.

2005 « Chronique d'étymologie grecque, s.v. ἀγλαός », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne* 79, p. 161.

PINAULT, Georges

1979 « Grec *agathós* », *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 39, p. 165-170.

Ἄγαλμα : le terme et le concept

Ioanna PATERA

La polysémie du terme ἄγαλμα en rend le signifiant difficilement saisissable. Ce mot renvoie à une multiplicité de sens comprenant l'ornement, ce qui fait plaisir, l'offrande, la statue, voire la statue de culte. Les différentes thématiques évoquées suggèrent que le terme doit être traduit selon les contextes. Il est cependant intéressant de revenir sur les différents sens qu'il recouvre dans les textes anciens et de les mettre en regard de ceux qui lui ont été attribués par les chercheurs modernes, jusqu'à l'édification d'un nouveau concept où la nature prêtée à l'ἄγαλμα suffirait à élucider les qualités de l'objet ainsi qualifié. C'est l'emploi que l'on trouve, par exemple, dans le *Séminaire* de Lacan traitant du *Banquet* de Socrate (LACAN 1960-1961 : 163-178) : ἄγαλμα est l'objet du désir, ce qui se cache derrière l'aspect de Silène, l'objet à cerner dans l'expérience analytique. L'auteur parle d'un piège-à-dieux, de sa fonction fétiche, de sa brillance. Il en fait un concept, comme d'ailleurs certains hellénistes qui, loin de s'attacher au terme et à sa sémantique, l'ont utilisé pour illustrer une catégorie qui n'a pas été analysée en tant que telle. La formation de ce concept mérite d'être revue afin de clarifier ce qui revient aux chercheurs modernes et leur part dans l'élaboration d'une catégorie qui a fini par obscurcir les textes anciens eux-mêmes.

Parue en 1948, l'étude de Louis Gernet sur la valeur mythique en Grèce ancienne fut la première à influencer considérablement celles qui traitent de l'ἄγαλμα. Louis Gernet établit une catégorie générale définie à partir de l'analyse des objets de valeur, en retenant les critères de la qualité des objets et de leur beauté. En effet, c'est la valeur qui intéresse Gernet, en tant que notion globale : « elle participe de ce qui est objet de respect, voire de crainte révérentielle, principe d'intérêts, d'attachement ou d'orgueil » (GERNET 1968 : 122). Elle apparaît alors comme étant intrinsèque aux objets de prix dont les usages sont les suivants : « cadeaux coutumiers, présents d'hospitalité, rançons, offrandes aux dieux, part du mort et objets déposés dans des tombes de chefs » (GERNET 1968 : 125). Le point central de l'analyse de Gernet concerne les divers thèmes traditionnellement associés à ces objets : leur rôle dans un certain type de légendes, leur transmission, leur caractère de « talismans » dont la possession est parfois liée à la détention du pouvoir royal, leur vertu magique, souvent néfaste, leur origine ou leur destination divine, le va-et-vient qu'ils établissent entre le monde des hommes et l'au-delà. Plusieurs de ces notions ont vieilli, comme celle des talismans ou des vertus inhérentes aux objets¹. Cependant, tout en considérant que la valeur relève de l'aspect économique, ou du moins de ses antécédents

1. Pour une définition des talismans comme objets animés à la suite de procédés par lesquels opèrent les statues magiques, voir FARAONE 1992 : 3. En revanche, KOTANSKY 1991 : 124, utilise le terme talisman comme synonyme d'amulette, à savoir un charme qui porte chance et prospérité. Bien que GERNET 1968 : 160, ne définisse pas le terme en soi, il l'utilise pour qualifier les objets qu'il analyse, par exemple le talisman royal qu'est la toison d'or pour Jason. Il semble se référer à ce qu'il appelle par ailleurs des « objets à efficacité magique » (p. 133).

avec la catégorie des objets « prémonétaires », Gernet a reconnu un autre type de valeur qu'il appelle « mythique ». Cette notion qui s'applique aux ἀγάλματα participe à la capacité de transmettre une mémoire, celle de l'objet lui-même, celle de la personne dont le nom accompagne l'inscription, celle de l'acte de donner ou de faire plaisir. Les objets que l'auteur analyse sont en effet tous extraordinaires : le trépid des sept sages, le collier d'Ériphyle, l'anneau de Polycrate, la toison d'or apparaissent tous dans des histoires à rebondissements successifs, des histoires à tiroirs qui relèvent du merveilleux. À la suite de Gernet, les chercheurs modernes ont reconnu l'évolution sémantique du terme ἄγαλμα : d'ornement, d'objet qui suscite l'émerveillement, d'objet de valeur, le sens s'est restreint dès le V^e s. aux statues d'offrande. Le mot désigne plus spécifiquement les statues divines qui sont les plus aptes à plaire aux dieux et, plus particulièrement, les statues de culte². Ces significations méritent d'être revues tout autant que le terme lui-même. Loin de dresser une liste complète des occurrences, nous reprendrons ici une série de cas dans lesquels le terme ἄγαλμα revêt ces sens, pour appréhender à la fois son évolution sémantique et les notions qu'il est censé véhiculer. Nous montrerons ainsi que, loin de se limiter à être un objet en soi, l'ἄγαλμα induit et provoque une relation particulière.

Les définitions des lexiques et les premières occurrences

Commençons par les définitions proposées par les lexicographes. La *Suda*, compilation lexicographique du X^e s., glose le terme ἄγαλμα par

tout ce qui peut faire plaisir (ἀγάλλεται) ; et on donne de l'argent, afin de façonner un ἄγαλμα de grand art (ἄκρας τέχνης), en assignant la taille et en ajoutant la nature de la pierre. (*Suidae Lexicon* [*Suda*], s.v. ἄγαλμα, ed. Adler)

L'exemple cité est vraisemblablement celui d'une statue ou d'un objet manufacturé. L'entrée suivante reprend le terme au pluriel : « ἀγάλματα ; les imitations (μιμήματα) des dieux, et tout ce qui participe à l'ornement de quelque chose (τὰ κόσμου τινὸς μετέχοντα). Homère dit : c'est un ἄγαλμα réservé pour les rois ; et Hésiode appelle ἄγαλμα un collier ; Pindare appelle ainsi la stèle tombale, Euripide les ornements (κόσμος) des défunts. Et ce qui fait plaisir ; et l'εἶδωλον, le βρέτας, le sujet de joie, la beauté, l'ornement (κόσμος), le sujet de vanité, les couronnes (θαλλοί), les statues d'hommes (ἀνδριάντες), les inscriptions. On appelle aussi ἀγάλματα les peintures (γραφάς) et les statues d'hommes (ἀνδριάντες). Le diminutif, ἀγαλμάτιον »³. Par rapport à l'entrée précédente, la définition s'élargit pour comprendre divers types de statues (βρέτας, l'image en bois) et de représentations (εἶδωλον), tout ce qui peut plaire, orner ou bien constituer un honneur. Hésychius (V^e-VI^e s.) appelle ἄγαλμα le ξόανον, donc un type de statue, et les reproductions d'images ou de statues (ἀφομοίωμα εἰκόνων ἢ ἀνδριάντων). Cependant, dans l'entrée suivante, il appelle ἄγαλμα tout ce qui peut faire plaisir et non pas, comme à l'habitude, le ξόανον⁴, élargissant ainsi le cadre sémantique de l'ἄγαλμα au delà de la seule statuaire.

2. BLOESCH 1943 : 12 ; LAZZARINI 1976 : 97 ; HERMARY 1994 : 22-23 ; SCHEER 2000 : 17-18.

3. *Suda*, s.v. ἀγάλματα.

4. Hésychius, *Lexicon*, s.v. ἄγαλμα.

Ces énumérations correspondent aux thèmes principaux analysés par Gernet qui sont également repris par les lexicographes modernes. À partir du verbe ἀγάλλομαι qui signifie « exulter, ressentir une joyeuse fierté de », Pierre Chantraine retrace l'évolution sémantique d'ἄγαλμα⁵. Chez Homère, il est employé surtout à propos d'armes, de chars et de vaisseaux de guerre ; le substantif signifie « parure, joyau », et il est réservé aux rois ou aux dieux à propos d'offrandes, d'or et de tissus. En ce sens, le mot équivaut parfois à ἀνάθημα, offrande. À partir de l'époque d'Hérodote il signifie, en dialecte attique, « statue offerte à un dieu », qui le représente généralement et est adorée, donc une statue de culte. Notons que si le sens de statue, parfois divine, se généralise au IV^e s., il est déjà présent chez Alcée (VII^e-VI^e s.) qui l'applique au Palladion troyen⁶.

En plus de cette évolution sémantique, le terme est parfois introduit dans l'opposition, bien connue dans l'historiographie, entre le sacré et le profane. Selon Maria Letizia Lazzarini, le terme devait avoir, à l'origine, un sens entièrement profane dans l'acception d'ornement, comme dans certains passages homériques⁷, d'Hésiode⁸ ou d'Alcée⁹. À ce sens profane, s'ajoute une connotation religieuse, qui trouverait selon Lazzarini son explication logique dans le fait que les objets les plus beaux et les plus riches sont réservés aux dieux ; il s'agit de ceux qui sont susceptibles de leur plaire et d'orner leurs images et sanctuaires (LAZZARINI 1976 : 95-96). Ce sens d'« objet destiné à la divinité » et par conséquent « offrande (votive) » est déjà présent chez Homère et s'affirme avant tout dans les inscriptions dédicatoires.

Nous retrouvons en effet dans l'*Odyssée* certains des thèmes récurrents liés à l'ἄγαλμα qui apparaît dans des situations formalisées, tel le mariage (XVIII, 300), les dons d'hospitalité (IV, 602), les relations avec les dieux. Lorsqu'Égisthe célèbre son exploit d'avoir séduit Clytemnestre, on s'émerveille à propos des cuisseaux brûlés aux autels des dieux et à propos des ἄγάλματα suspendus, dont les tissus et l'or (III, 274). Nous pouvons ici traduire le terme par offrandes, puisqu'il s'agit de ce qui est destiné aux dieux, mais l'accent est mis davantage sur la quantité et la richesse. Un peu plus loin nous retrouvons le sens d'« objet qui plaît aux dieux » : on plaque d'or les cornes d'une vache préparée pour le sacrifice, « pour que la déesse se réjouisse en voyant cet ἄγαλμα » (III, 438). Les dieux ne sont cependant pas les seuls à qui les ἄγάλματα font plaisir. Le même terme désigne les chevaux que Ménélas se propose d'offrir à Télémaque parmi d'autres objets de valeur, en l'occurrence métalliques, qui constituent dans ce discours des dons éclatants, des ἀγλαὰ δῶρα (IV, 602).

Dans d'autres exemples tirés de l'*Odyssée*, le sens d'ἄγαλμα est plus difficile à cerner, lorsque le terme désigne notamment l'un des destins possibles du cheval de Troie. Les Troyens ont déjà tiré ce dernier sur l'acropole, en plein milieu de la ville, et doivent choisir, parmi trois possibilités, ce qu'ils vont en faire : l'éventrer, le préci-

5. CHANTRAINE 1968, s.v. ἀγάλλομαι. Pour le rapport entre ἄγαλμα, ἀγλαΐζω et ἀγλαός, voir DAY 2010 : 91-94.

6. Alcée, fr. 298 (ed. Campbell : *Greek Lyric, I. Sappho, Alcaeus*, ed. CAMPBELL D.A., Cambridge Mass., Londres, Loeb Classical Library, 1982). Voir notamment LANÈRES 2012 : 135 ; KEESLING 2017 : 837-838.

7. Par exemple Homère, *Iliade*, IV, 144 ; Homère, *Odyssée*, XVIII, 300.

8. Suda, s.v. ἄγάλματα ; HÉSIODE, fr. 142 Merkelbach, West (ed.), *Fragmenta Hesiodica*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

9. Alcée, fr. 140, 10 (Campbell).

piter du rocher, ou bien le garder comme un objet qui charmerait les dieux (VIII, 509 : ἄγαλμα θεῶν θελκτήριον εἶναι). Ce dernier n'est pas nécessairement une offrande, quelque chose ayant fait l'objet d'un rite de dédicace¹⁰. Le passage nous instruit en revanche sur une qualité qui s'associe souvent au terme ἄγαλμα, en plus des adjectifs qui dénotent le grand nombre, la beauté et la richesse. Ainsi lorsqu'Euryloque incite ses compagnons à manger les vaches du Soleil, il propose d'en faire de riches hécatombes et pour le récompenser, de retour à Ithaque, de construire pour lui un beau sanctuaire pour y mettre de nombreux et beaux ἀγάλματα (XII, 347 : ἀγάλματα πολλὰ καὶ ἐσθλά).

Un passage de l'*Illiade* montre toute la portée sociale des ἀγάλματα qui confèrent parure et renom. Ménélas blessé voit le sang couler sur sa cuisse. La vision est comparée à un ivoire teint en pourpre pour devenir bossette de mors pour une cavale. Tous les cavaliers aimeraient l'avoir mais la pièce est mise de côté pour le roi (IV, 144 : βασιλῆϊ δὲ κεῖται ἄγαλμα), car non seulement elle pare (κόσμος) un cheval, mais elle fait aussi l'orgueil (κῶδος) du cavalier. Κόσμος et κῶδος sont ici deux effets de l'ἄγαλμα, qui marque ainsi le statut du roi en opposition à celui des simples cavaliers.

L'ἄγαλμα évoque la beauté, l'objet qui plaît, qui a de la valeur et qui en attribue en retour, l'offrande. Ainsi le terme n'avait pas, « à l'origine », un sens spécifiquement profane ni religieux. Le dernier exemple tiré de l'*Odyssée* reprend en condensé une série de termes qui gravitent autour de l'ἄγαλμα. Il s'agit du passage dans lequel Antinoos invite les prétendants à apporter des présents à Pénélope afin de la presser de choisir, parmi eux, son mari. Tous s'exécutent et,

chacun au logis envoya son héraut pour chercher des présents (δῶρα). L'homme d'Antinoos rapporta le plus beau des grands voiles ornés (μέγαν περικαλλέα πέπλον) : ses douze agrafes d'or passaient en des anneaux à la courbe savante. Aussitôt le héraut d'Eurymaque apporta un collier d'or ouvré, enfilé de gros ambres, — un rayon de soleil ! Les deux servants d'Eurydamas lui rapportèrent des pendants à trois perles de la grosseur des mûres : la grâce en éclatait (χάρις πολλή). Puis, de chez Pisandros, fils du roi Polyktor, un servant rapporta un tour de cou, le plus admirable joyau (περικαλλές ἄγαλμα), et de même, chacun des autres Achéens fit quelque beau présent (δῶρον Ἀχαιῶν καλόν). Elle reprit alors, cette femme divine, l'escalier de sa chambre et, près d'elle, les deux chambrières portaient les cadeaux magnifiques (περικαλλέα δῶρα). (Homère, *Odyssée*, XVIII, 291-303, traduction Victor Bérard)

Dans cette description de dons nous retrouvons la plupart des termes qui qualifient les beaux objets ouvragés, admirables et gracieux. Les qualificatifs καλόν et περικαλλές s'appliquent aussi bien aux ἀγάλματα qu'aux δῶρα. Ces formules sont donc appropriées à différentes catégories d'objets qui finissent par se recouper, dans la mesure où elles ne sont pas véritablement définies, mais plutôt construites par l'adjonction de ces adjectifs¹¹.

10. FARAONE 1992 : 94-99, s'attache à la version selon laquelle le cheval de Troie était une statue de bois dédiée à Athéna à la place du Palladion volé qui était lui-même un talisman puissant. SCHEER 2000 : 9, émet en revanche un doute sur la nature d'offrande du cheval.

11. Cela arrive également dans certaines inscriptions, notamment avec le terme δεκάτη. Par exemple IG I³ 631 (CEG 202, Athènes, ca. 510-500 ?) : « Eschines a dédié cet ἄγαλμα à Athéna, en faisant vœu d'une δεκάτη à l'enfant du grand Zeus ».

La question de la figuration et des statues de culte

Après Homère, remarque Lazzarini, le terme conserve son sens d'ornement, de bel objet, en relation avec la valeur matérielle, mais l'aspect précieux n'est plus au premier plan : c'est la relation de l'objet à la divinité qui devient désormais essentielle. Ainsi dans l'*Hécube*, ἄγαλμα qualifie le palmier et le laurier qui encadrent l'espace de l'accouchement de Létô¹². C'est l'espace lui-même qu'il qualifie dans les *Euménides* d'Eschyle, l'espace athénien protecteur des autels des Grecs¹³. Cependant, c'est le rapport du terme à la statuaire qui fut le plus étudié.

Les nombreux textes qui mettent en scène des ἀγάλματα figurés donnent à penser que cet aspect du terme est primordial. L'image de la statue, immobile et fixe, est évoquée lorsqu'Euripide parle d'Andromède qui attend le monstre marin, attachée à son rocher. C'est « la figure (εἰκών) d'une vierge sculptée de pierre, une statue dressée par une main habile (σοφῆς ἄγαλμα χειρός) »¹⁴. Si ces pierres évoquent la figure d'une femme, l'image d'Hélène dans la pièce homonyme d'Euripide est immatérielle. Ménélas n'en voit que le double, fait d'air, un νεφέλης ἄγαλμα au moyen duquel les dieux l'ont trompé¹⁵.

Les statues se prêtent à tous types d'histoires. Surtout, elles ont l'air vivantes. Xénophon met en scène le dialogue de Socrate avec un sculpteur (ἀνδριαντοποιός) qui fabrique des statues d'athlètes. Le philosophe demande à l'artiste comment il produit en elles cette apparence de vie qui est ce qui plaît le plus. Puis, il évoque la fidélité de ce genre de représentations qui ont l'air de vivre¹⁶. Cela est tellement vrai que des hommes se mettent à aimer une statue, comme par exemple Pygmalion, roi de Chypre, qui tomba amoureux de la statue qu'il avait faite ; il l'épousa lorsqu'Aphrodite y insuffla la vie¹⁷. Toujours imitant la vie, il y a ces statues qui bougent, telles les « statues légendaires de Dédale ou les trépieds d'Héphaïstos, qui, au dire du poète, pouvaient d'eux-mêmes entrer dans l'assemblée des dieux »¹⁸. Cette catégorie a exercé, entre autres, une fascination sur les chercheurs modernes, alimentée par les histoires rapportées par les polémistes chrétiens, qui prêtaient aux Grecs la croyance en la présence des dieux dans leurs représentations¹⁹.

Outre les statues des dieux, les ἀγάλματα désignent aussi celles qui représentent des humains. Ce sont d'abord les kouroi et les korés qui sont considérés comme des offrants idéaux. L'inscription gravée sur le pied du siège de la statue de Charès signale que celle-ci s'identifie avec le dédicant lui-même : « Je suis Charès, fils de Klésios, chef de Teichioussa ». En revanche, dans la deuxième partie de l'inscription,

12. Euripide, *Hécube*, 454-461. Pour une formule parallèle, voir *Iphigénie en Tauride*, 1112.

13. Eschyle, *Les Euménides*, 916-921.

14. *TrGF* 5, 10, fr. 125.

15. Euripide, *Hélène*, 705.

16. Xénophon, *Mémorables*, III, 10, 6-7.

17. Clément d'Alexandrie, *Protréptique*, IV, 57, 3 ; Ovide, *Métamorphoses*, X, 243-297.

18. Aristote, *Politique*, I, IV, 3. Trad. J. Aubonnet.

19. Nous renvoyons pour les sources à SCHEER 2000 : 108-111. STEINER 2001 : 105-106, considère en revanche les statues comme des contenants ; les dieux les habitent et les rites qui leur sont adressés ont justement pour but de les en faire émerger.

ἄγαλμα τῷ Ἀπόλλωνος, c'est le caractère d'offrande à la divinité qui est souligné²⁰. Dans la plupart des cas cependant, la représentation de ces dédicants idéaux se confond avec celle de la divinité honorée (KEESLING 2003 : 123).

L'attention des chercheurs a été attirée davantage par l'ἄγαλμα qui se rapporte à une image de la divinité liée au culte, comme dans la prose attique, que par la représentation des hommes²¹. Au cours du V^e s., notamment chez Hérodote, Eschyle et Euripide, on rencontre principalement le sens d'image divine, considérée comme l'ornement principal d'un sanctuaire, et qui suscite le plus grand plaisir de la divinité (LAZZARINI 1976 : 97).

Dans les textes tragiques en effet nous retrouvons de nombreuses fois ἄγαλμα dans le sens de statue de dieu. Il arrive aussi que les statues soient évoquées par le nom de la divinité représentée. Dans *Sept contre Thèbes*, Étéocle parle d'êtreindre les ἀγάλματα²². Il s'agit bien ici des statues des dieux qui ne leur sont toutefois pas identifiées. Un peu plus loin en effet, Étéocle presse le coryphée de quitter ces ἀγάλματα et d'adresser aux dieux (θεοὺς) une prière²³. Il différencie ainsi les dieux de leurs statues, jouant sur un effet contraire de la façon d'appeler une statue du nom de la divinité qu'elle représente.

Dans *Iphigénie en Tauride* d'Euripide, on trouve des ἀγάλματα tombés du ciel, dont la statue de Zeus²⁴ et une statue en bois poli, un ἄγαλμα ξεστόν²⁵. Notons que le terme ζόανον auquel on s'attendrait n'est pas employé. Les statues tombées du ciel reçoivent généralement des honneurs et un culte. Certaines statues fabriquées sont également destinées au culte. Selon Platon, elles sont confectionnées pour les dieux invisibles : on dresse des statues à leur ressemblance (εἰκόνας ἀγάλματα) et on leur rend honneur bien qu'elles soient inertes, croyant ainsi se concilier la bienveillance des dieux²⁶. Certes, les statues servent à se concilier les dieux, mais le fait de les qualifier d'inertes (ἄψύχους), introduit un certain jugement dans la description de la représentation de la divinité. La question, qui ne cesse d'être alimentée, est celle de la croyance en l'identification entre la divinité et la statue qui la représente.

Hérodote n'ignore pas l'emploi de la formule περικαλλές ἄγαλμα, fréquent dans l'épigraphie archaïque. Il en connaît l'usage notamment par les inscriptions des trépieds du sanctuaire d'Apollon *Isménios* à Thèbes qu'il rapporte (V, 60-61). Cependant, l'acception de bel objet n'apparaît pas dans son *Histoire* (HERMARY 1994 : 22). Il applique en effet plus souvent le terme ἄγαλμα à des statues recevant des honneurs. Par exemple, les ἀγάλματα en bois de Damia et Auxésia qui sont qualifiées de δαίμονες, reçoivent des honneurs divins. Ces statues venant d'Épidaure sont installées à Égine où l'on institue en leur honneur des sacrifices (V, 82-86). À Chemmis/Panopolis, Hérodote appelle ἄγαλμα la statue de Persée qui reçoit égale-

20. JEFFERY 1961, no. 29 ; LAZZARINI 1976, no. 952. Milet, Didymes, milieu du VI^e s. L'ambiguïté linguistique de ces expressions des objets « parlants » a été analysée par WACHTER 2010.

21. Voir DAY 2010 : 87.

22. Eschyle, *Les sept contre Thèbes*, 258.

23. Eschyle, *Les sept contre Thèbes*, 265-266.

24. Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 87 ; 978.

25. Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 112.

26. Platon, *Les lois*, XI, 931 a.

ment des honneurs (II, 91), alors qu'il nomme ἀνδριάντες les deux statues en pierre dressées près des propylées du sanctuaire de Persée. La statue d'Hélène située dans son sanctuaire de Théragné est également un ἄγαλμα auquel on adresse des demandes : une nourrice y présenta une petite fille afin de la débarrasser de sa grande laideur (VI, 61).

Une seule fois chez Hérodote l'image d'un dieu est nommée ἀνδριάς. Selon Antoine Hermary, ce terme de substitution servirait à éviter une répétition excessive, puisque la statuette d'Apollon, volée par des Phéniciens dans le sanctuaire de Délos et restituée par Datis, le général mède de Darius I^{er} qui sera vaincu à Marathon, est appelée trois fois ἄγαλμα dans les lignes précédentes :

ayant trouvé dans un vaisseau phénicien une statue (ἄγαλμα) d'Apollon dorée, il demanda d'où on l'avait pillée ; et, quand il sut de quel temple elle venait, il se rendit sur son propre vaisseau à Délos ; les Déliens étaient alors revenus dans leur île ; il déposa la statue (ἄγαλμα) dans le sanctuaire, et chargea les Déliens de reporter l'ἄγαλμα à Délion, localité du pays des Thébains, située sur le bord de la mer sur la côte en face de Chalcis. Ces instructions données, Datis reprit la mer. Quant à la statue (ἀνδριάς) en question, les Déliens ne la reportèrent pas ; mais au bout de vingt ans, ce sont les Thébains eux-mêmes qui, sur l'ordre d'un oracle, la ramenèrent à Délion²⁷. (Hérodote, *Histoires*, VI, 118, traduction Ph.-E. Legrand)

Au bout de trois occurrences, Hérodote essaye-t-il véritablement d'éviter la redondance ? On est également en droit de se demander si la nouvelle appellation d'ἀνδριάς n'est pas révélatrice du statut de cet Apollon. En effet, dans un autre passage, Hérodote distingue clairement deux statues placées côte à côte sur l'agora de Métaponte, l'ἄγαλμα d'Apollon et l'ἀνδριάς représentant Aristéas de Proconnèse²⁸. Il précise d'autre part, dans son chapitre sur l'Égypte, que les peintres et les sculpteurs (οἱ ζωγράφοι καὶ οἱ ἀγαλματοποιοί) dessinent et sculptent (γράφουσι τε δὴ καὶ γλύφουσι) l'ἄγαλμα de Pan comme le font les Grecs, avec un visage de chèvre et des pattes de bouc²⁹. Ainsi, peintres et sculpteurs produisent des ἀγάλματα. Cela ressort également de la description de l'image d'Isis. Son ἄγαλμα est en effet celui d'une femme qui porte des cornes de vache, ainsi que la dépeignent (γράφουσι) les Grecs³⁰. Isocrate aussi distingue clairement les statues dressées en l'honneur d'hommes qu'il désigne du nom d'εἰκόνας de celle de Zeus *Sôtér* qui est un ἄγαλμα³¹.

Avec les sens très divers d'ἄγαλμα, objet qui procure du plaisir, ornement, offrande, et certes aussi statue, on peut se demander pourquoi l'on tire si souvent l'ἄγαλμα du côté de la représentation et plus spécifiquement de la statuaire ; pourquoi on en fait une statue de la divinité et, comme par extension, une statue de culte.

27. Voir HERMARY 1994 : 23.

28. Hérodote, *Histoires*, IV, 15.

29. Hérodote, *Histoires*, II, 46.

30. Hérodote, *Histoires*, II, 41. On peut se demander si ces deux cas rapportés par Hérodote ne relèvent pas des statues peintes, telles que les décrit GRAND-CLÉMENT 2011 : 143-144 : 281-285.

31. Isocrate, *Evagoras* (IX), 57.

Les statues cultuelles sont souvent considérées comme ayant une vie en elles-mêmes. Elles pourraient par exemple voir ou entendre celui qui prie³². Les sources rapportent des cas de statues qui se détournent ou qui ferment les yeux, comme celles d'Artémis en Tauride³³ ou d'Athéna à Héraclée³⁴, et d'autres encore qui transpirent³⁵. Il est possible, avec certains auteurs, de considérer ces manifestations comme des épiphanies³⁶. Ces statues agissent en particulier en cas de crise, collective ou personnelle, et spécialement lors de fêtes³⁷. Cela ne signifie pas que la statue s'identifie nécessairement à la divinité. Prenons l'exemple de l'ἄγαλμα d'Héra à Sybaris qui s'est retourné dans sa colère, suscitée par l'assassinat des ambassadeurs de Crotona³⁸. Les désastres sont d'abord annoncés par les visions qu'ont eues les magistrats :

ils ont vu Héra venir au centre de l'agora et vomir de la bile ; aussi, une fontaine de sang a surgi dans son sanctuaire. (Athénée, *Deipnosophistes*, XII, 521e-f)

Selon Athénée, la vision concerne Héra et non pas sa statue ; il s'agit d'une manifestation de la déesse et non d'une statue qui s'anime d'elle-même. En effet, les manifestations physiques des statues constituent, comme le précise Plutarque, des signes divins³⁹. D'autres statues avaient un pouvoir protecteur, comme le Palladion de Troie⁴⁰. C'est pour leurs valeurs miraculeuses qu'on a parfois essayé de les voler. Des récits de vols sont tissés autour de la statue d'Artémis *Limnatis* : selon Pausanias, son ἄγαλμα volé à Sparte se trouvait à Mesoa. Il l'appelle néanmoins ξόανον lorsqu'il précise qu'on le transporte jusqu'au sanctuaire de Sparte lors de la fête de la déesse⁴¹. Il y

32. Voir notamment Euripide, *Andromaque*, 246. En ce sens, BREMMER 2013 : 10, se réfère à l'indifférenciation conceptuelle entre les dieux et leurs statues durant la période archaïque pour stipuler la croyance en l'agentivité des statues au sens restreint de l'accomplissement d'actions.

33. Selon Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1165, elle s'est retournée sur sa base et a fermé ses yeux en présence de meurtriers et de victimes impures.

34. Strabon, *Géographie*, VI, 1, 14, raconte à propos du ξόανον d'Athéna Troyenne à Héraclée qu'elle ferma les yeux quand les suppliants venus implorer sa protection furent arrachés de là par les Ioniens qui s'étaient emparés de la ville.

35. Chez Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, IV, 1281, les ξόανα transpirent du sang.

36. VERSNEL 1987 : 46 et PLATT 2011 : 77, considèrent la représentation comme une incarnation vivante du divin. STEINER 2001 : 135, en commentant le fameux passage d'HOMÈRE, *Iliade*, VI, 311, où Athéna détourne la tête pour marquer son refus, qualifie ce phénomène d'agalmatophanie. Ce dernier phénomène a été développé par PETRIDOU 2015 : 49-61.

37. Selon PETRIDOU 2015 : 34 et 50, la manifestation divine dépend essentiellement du contexte spatio-temporel et des attentes et du conditionnement des spectateurs.

38. Athénée, *Les Deipnosophistes*, XII, 521 f. L'événement se passe en 511/10, avant la destruction de Sybaris. Les différentes versions en sont réunies par CALLAWAY 1950 : 69-70. Sur le contexte historique de cet événement, voir LOMBARDO 2002 : 54-55.

39. Plutarque, *Alexandre*, 14, 8, 671 f, à propos des présages qui se sont produits alors qu'Alexandre s'apprêtait à partir pour son expédition. Selon Plutarque, les présages semblaient venir de la divinité : la statue d'Orphée se couvrit de sueur. Et au moment où Alexandre s'approchait de la ville de Thèbes, on dit que les ἀνδριάντες de l'agora suaient à grosses gouttes (Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XVII, 10).

40. Voir notamment CASTIGLIONI 2015 : 435-436.

41. Selon Pausanias, *Description de la Grèce* [*Description*], VII, 20, 8, la statue a été volée par Preugenès, le fondateur de Patras.

a aussi les statues de Damia et d'Auxésia volées aux Épidauriens par les Éginètes⁴², ou encore le βρέτας d'Héra samienne, dérobé par des pirates Tyrrhéniens pour susciter la vengeance des Samiens sur Admète, la fille d'Eurysthée qui s'était réfugiée chez eux — l'histoire constitue l'*aition* de fondation de la fête des Tonaia. Dans ce cas, la statue révéla elle-même son pouvoir en empêchant les pirates de gagner la mer ; ils finirent par la laisser sur le rivage en déposant à côté d'elle des galettes⁴³. D'autres statues ont été enchaînées pour être empêchées de disparaître⁴⁴. Ainsi, les liens d'Ényalios le retiennent chez les Lacédémoniens, et la Niké sans ailes reste chez les Athéniens⁴⁵. La puissance incarnée est fixée dans une matière qui l'immobilise (FRONTISI-DUCROUX 1975 : 104).

Notons que ces récits concernant des statues extraordinaires sont rarement associés à des ἀγάλματα. On y retrouve d'autres noms de la statue, comme par exemple ξόανον et βρέτας, pour désigner les statues cultuelles ou impliquées dans un rite.

Deux notions méritent d'être revues dans ce contexte des statues des dieux, celle de la figuration et celle de la statue de culte. Certains passages d'Hérodote permettent de revenir sur la question de la figuration. Il dit par exemple que les Perses observent les coutumes suivantes : « Ils n'ont pas l'usage d'élever des ἀγάλματα, ni des temples, ni des autels »⁴⁶. Par ἀγάλματα, Hérodote désigne ici les statues des dieux. Lorsqu'il en arrive aux Scythes, il énumère les dieux qu'ils honorent, en précisant qu'il n'est pas d'usage chez eux d'élever des ἀγάλματα, des autels ni des temples, sinon à Arès⁴⁷. Un peu plus loin il décrit son sanctuaire et son ἄγαλμα : son ἱρόν est constitué d'un monceau de bois secs, où l'on aménage un niveau plat. C'est là qu'est planté un antique sabre de fer (ἀκινάκης σιδήρεος), qui est l'ἄγαλμα d'Arès auquel on adresse des sacrifices⁴⁸.

Cet ἄγαλμα d'Arès reçoit des sacrifices, il sert donc de statue de culte sans plus représenter le dieu. La fonction de l'ἄγαλμα prime donc, dans certains cas, sur sa forme⁴⁹. Un autre exemple significatif rapporté par Hérodote est celui des honneurs attribués par les Issédons aux têtes de leurs ancêtres qui, une fois épilées et dorées, sont considérées comme des ἀγάλματα dignes de recevoir de grands sacrifices annuels⁵⁰.

42. Hérodote, *Histoires*, V, 85-86 ; Pausanias, *Description*, II, 30, 4.

43. Athénée, *Les Deipnosophistes*, XV, 672. Athénée rapporte ici le récit de Ménodote de Samos, historien du III^e s.

44. Pausanias, *Description*, III, 15, 11, rapporte sur les liens d'Aphrodite *Morphô* une explication relevant de la fidélité féminine. Hésychius, *Lexicon*, s.v. Daidaleia, dit de celle-ci que, « selon Aristophane, c'est l'ἀνδριάς fabriqué par Dédale, qui était lié pour qu'il ne s'enfuie pas ». Pour les statues qu'on essaye d'empêcher de bouger, voir STEINER 2001 : 160-168.

45. Pausanias, *Description*, III, 15, 7, rapporte que ces cités ont construit les statues (ξόανα) de cette manière en raison de cette croyance (ἐπὶ δόξει τοιαύτη).

46. Hérodote, *Histoires*, I, 131.

47. Hérodote, *Histoires*, IV, 59.

48. Hérodote, *Histoires*, IV, 62.

49. GAIFMAN 2012 : 101. La même idée se retrouve chez SAÏD 1987 : 310, qui attribue cependant aux différentes fonctions de l'ἄγαλμα une évolution chronologique. Selon BENVENISTE 1932 : 131, cette évolution qui aboutit en pleine période historique se relie étroitement à celle du temple.

50. Hérodote, *Histoires*, IV, 26. La pratique suit la consommation cannibale du défunt et c'est la manière qu'ont les Issédons d'honorer leurs morts.

Notons que, pour Hérodote, il y a une évolution simultanée des domaines de la statuaire et de la religion (GAIFMAN 2012 : 81). En ces matières, les Grecs ont tout appris des Égyptiens. Ce sont eux qui ont assigné aux douze dieux des noms particuliers, des autels, des ἀγάλματα et des temples ; en outre, ils ont sculpté des figures dans la pierre⁵¹. Les influences que les Grecs reçurent avant les Égyptiens sont toutes autres. Les Pélasges ont en effet appris aux Athéniens à faire des ἀγάλματα d'Hermès ithyphalliques⁵². Bien que l'évolution et le progrès soient clairement pour Hérodote du côté des inventions égyptiennes, il désigne du même terme les statues des dieux et les hermès.

Ces passages montrent que l'ἄγαλμα ne se rapporte pas uniquement à la représentation anthropomorphe. Pausanias emploie par exemple le terme pour désigner une statue d'Hermès à Kylléné qui reçoit des honneurs sous forme d'αἰδοῖον, c'est-à-dire de sexe dressé sur une base⁵³. Notons aussi qu'il l'emploie à propos de « statues » non figurées : ainsi les sept colonnes (κίονες) qui s'élèvent près du tombeau du Cheval sur la route entre Sparte et l'Arcadie. Pausanias précise qu'il s'agit là d'un mode de figuration selon lui ancien (τρόπον οἶμαι τὸν ἀρχαῖον) et que ce sont des ἀγάλματα des planètes⁵⁴. Il y a encore à Pharai les quelque trente pierres carrées près de la statue (ἄγαλμα) d'Hermès, les τετράγωνοι λίθοι qui portent chacune le nom d'un dieu. Dans les temps plus anciens, dit Pausanias à ce propos, tous les Grecs rendaient des hommages divins à des pierres brutes à la place des ἀγάλματα (θεῶν ἀντὶ ἀγαλμάτων εἶχον ἀργοὶ λίθοι)⁵⁵. Dans ce passage, l'ἄγαλμα reçoit non seulement des honneurs divins, mais il représente aussi la divinité sous une forme reconnaissable. Ainsi l'ἄγαλμα se trouve pour Pausanias au terme d'une évolution qui mène de la pierre brute à la colonne ou pilier, puis au ξόανον, première approche anthropomorphe approximative, jusqu'à l'ἄγαλμα en bronze ou en marbre (PIRENNE-DELFORGE 2008 : 273). Cependant, cet emploi n'est pas constant et il arrive à Pausanias de désigner du nom d'ἀγάλματα des formes aniconiques⁵⁶. Alors qu'il associe l'ἄγαλμα à l'œuvre artistique, comme par exemple avec l'Héraclès d'Hyettos en Béotie qui n'est pas « un ἄγαλμα fait avec art, mais une pierre brute, selon la manière ancienne (λίθον δὲ ἀργοῦ κατὰ τὸ ἀρχαῖον) »⁵⁷, Pausanias appelle ἄγαλμα la pierre brute d'Éros à Thespiés, un ἄγαλμα très ancien (καὶ σφισιν ἄγαλμα παλαιότατόν ἐστιν ἀργὸς λίθος)⁵⁸. Dans ce dernier cas, l'ἄγαλμα ne correspond pas à la représentation mais à la fonction de ces pierres brutes (GAIFMAN 2012 : 11 et 57).

Il nous reste à revenir sur la notion de statue de culte qui a été remise en question dans maints travaux récents. Si l'ἄγαλμα semble être associé à une certaine vénération, un passage d'Athénée suggère qu'on peut nuancer la dévotion adressée à la prétendue statue cultuelle. Un homme qui consulte l'oracle parce qu'il ne peut plus rire fait l'expérience suivante. Il croit trouver au Létœon une statue (ἄγαλμα) de la mère

51. Hérodote, *Histoires*, II, 4.

52. Hérodote, *Histoires*, II, 51.

53. Pausanias, *Description*, VI, 26, 5.

54. Pausanias, *Description*, III, 20, 9.

55. Pausanias, *Description*, VII, 22, 4.

56. Ainsi par exemple en IX, 27, 1 ; 38, 1 ; I, 36, 2.

57. Pausanias, *Description*, IX, 24, 3.

58. Pausanias, *Description*, IX, 27, 1.

d'Apollon qui serait remarquable à voir. Mais il ne vit qu'un morceau de bois informe et il se mit à rire⁵⁹. Pausanias utilise le terme ἄγαλμα plus spécifiquement pour les statues des dieux, en opposition à ἀνδριάς représentant un humain. Cette distinction est affirmée par Photius : ἄγαλματοποιός est celui qui fabrique des représentations des dieux (εἰκόνας θεῶν), alors que ἄνδριαντοποιός fabrique des représentations d'humains (ἀνθρώπων)⁶⁰. Dans les inscriptions tardives cette distinction n'est toutefois plus suivie et les statues honorifiques des hommes sont parfois désignées par le terme ἄγαλμα. Celui-ci est donc utilisé comme un synonyme d'ἀνδριάς, dans le sens de statue, comme cela arrivait déjà chez Platon⁶¹.

Regardons la manière dont Pausanias parle de la statuaire en utilisant avec précision les différents noms qui s'y rapportent. Au sanctuaire d'Asclépios à Messène, Pausanias signale l'existence de nombreux ἀγάλματα remarquables : outre la statue du dieu il y a celles de ses enfants, Apollon, les Muses, Héraclès, la cité de Thèbes, Epaminondas fils de Kléomnis, Tyché et Artémis *Phôsphoros*. Il différencie les ἀγάλματα des dieux qui sont en pierre, œuvres de Damophon, de ἰεῖκόν d'Epaminondas qui est en fer (IV, 31, 10). À Olympie, il distingue les ἀγάλματα de Zeus dans l'Altis, qui sont parfois des offrandes, des statues qui ne représentent pas Zeus et qu'il nomme εἰκόνας. Ces dernières ne servent pas à honorer le dieu mais sont fabriquées à la gloire des humains. Pausanias les décrira dans son discours sur les athlètes⁶².

Plus subtil encore, il décrit une statue qui se trouve à Élis de la façon suivante :

il y a un ἀνδριάς en bronze qui n'est pas plus grand qu'un homme de grande taille, imberbe encore, les jambes croisées l'une sur l'autre, et s'appuyant des deux mains sur une lance [...] Cette statue, disait-on, était un ἄγαλμα de Poséidon, elle recevait anciennement des honneurs à Samicon de Triphylie. Mais, après qu'elle a été transportée à Élis, elle y obtint plus d'honneurs encore et on lui donne le nom, non pas de Poséidon, mais de Satrapès. (Pausanias, *Description*, VI, 25, 5-6. Trad. Jean Pouilloux)

On peut suivre la même distinction entre l'ἄγαλμα divin et l'ἀνδριάς humain à Trézène, dans l'enceinte consacrée à Hippolyte. Pausanias rapporte qu'il y a là une statue (ἄγαλμα) d'Asclépios, une œuvre de Timothée. Les Trézéniens disent que c'est plutôt une εἰκών d'Hippolyte⁶³. Selon Vinciane Pirenne-Delforge, si la statue ne

59. Athénée, *Les Deipnosophistes*, XIV, 614 b.

60. Photius, *Lexicon*, s.v. Ἀγαλματοποιῖα. Voir aussi Pollux, *Onomasticon*, I, 13, selon qui on appelle ceux qui font des ἀγάλματα non seulement ἀγαλματοποιούς, mais aussi ἀγαλματουργούς, θεοποιούς καὶ θεοπλάστας, et ἄγαλματοποιία est aussi appelée ἀγαλματουργία, et θεοποιητική. En revanche, Pindare, *Néméennes*, 5, 1-6, se compare à un ἀνδριαντοποιός qui fabrique des ἀγάλματα, troublant ainsi le caractère strict des correspondances terminologiques.

61. Platon, *Ménon*, 97 d, à propos des ἀγάλματα de Dédale. KOONCE 1988, à partir des inscriptions d'époque impériale, appelle à revenir sur la question du sacré que nous avons tendance à associer à une catégorie de figurations – en l'occurrence, les ἀγάλματα. KEESLING 2017 : 837-839, accentue en revanche la différence, sensible dès le IV^e s., entre l'ἄγαλμα désignant une statue divine et une εἰκών qui désigne un portrait ; ce dernier terme est finalement remplacé par ἀνδριάς.

62. Pausanias, *Description*, V, 25, 1.

63. Pausanias, *Description*, II, 32, 4.

reçoit pas de culte, le statut divin d'Hippolyte s'en trouve modifié⁶⁴. Il est toutefois clair, d'après les rapports de Pausanias, que les Trézéniens honoraient Hippolyte comme un dieu, en lui consacrant un sanctuaire, un temple avec un ἄγαλμα ἀρχαῖον, en assignant un prêtre à son service et en lui offrant des sacrifices annuels⁶⁵. Si la statue d'identification controversée ne reçoit pas d'honneurs, c'est uniquement sa nature qui est remise en cause, pas celle d'Hippolyte.

Dans les exemples retenus, Pausanias semble distinguer clairement la catégorie de l'ἄγαλμα en tant que statue de dieu. Il connaît cependant bien les autres usages du terme, notamment celui des inscriptions qu'il rapporte. En décrivant les offrandes du trésor des Sicyoniens à Olympie, il mentionne « la corne d'Amalthée qui est faite en ivoire, consécration de Miltiade fils de Cimon [...] et l'inscription sur la corne est inscrite en caractères attiques archaïques : "en ἄγαλμα à Zeus *Olympios* on m'a consacré, venant de Chersonèse, après avoir pris le mur d'Aratos. Miltiade les commandait". Il y a aussi, continue Pausanias, une statue (ἄγαλμα) d'Apollon en buis à la tête dorée. C'est, dit-on, une consécration des Locriens »⁶⁶. Si la corne est désignée comme un ἄγαλμα par l'inscription, alors que Pausanias la qualifie d'ἀνάθημα, la statue d'Apollon est bien une offrande et il y a peu de chances qu'elle soit une statue de culte.

La dénomination des statues est exemplaire dans le cas d'Actéon, à qui un culte sera finalement rendu. Chez les Orchoménien, on disait qu'un εἶδωλον (un spectre) avait pris possession d'un rocher et ruinait leur terre. Après consultation, l'oracle de Delphes ordonna de trouver les restes d'Actéon et de les cacher dans la terre ; il ordonna aussi de faire une statue (εἰκών) en bronze de l'εἶδωλον et de l'enchaîner dans des fers sur le rocher. C'est cette statue (ἄγαλμα) enchaînée que Pausanias a vue. En ce temps, on adressait à Actéon chaque année des sacrifices⁶⁷. La statue fabriquée est une εἰκών, la statue honorée est un ἄγαλμα. Cependant, Pausanias ne se limite pas strictement à ces dénominations. Ainsi il appelle la statue d'Artémis de Tauride ξόανον (I, 23, 7) ou bien ἄγαλμα (I, 33, 1) ou encore il alterne les deux appellations (III, 16, 7-8). De façon plus générale encore, Euripide emploie à propos de cette même Artémis taurique les termes d'abord d'ἄγαλμα, ensuite de βρέτας ; une seule fois il emploie celui de ξόανον bien qu'ailleurs il décrit l'ἄγαλμα comme ξεστόν⁶⁸.

Jusqu'ici la question était celle de savoir si l'ἄγαλμα représente la divinité ou bien s'il est une statue de culte. Il est important de souligner que ce dernier concept a lui-même été remis en question⁶⁹. Après les études faisant l'éloge du double et de la

64. PIRENNE-DELFORGE 2004 : 816 ; 2008 : 277. Voir l'exemple de la statue (ἀνδριάς) de l'athlète Théagénès de Thasos à qui l'on sacrifiait comme à un dieu mais pour qui d'autres que les Thasiens ont érigé des ἀγάλματα (Pausanias, *Description*, VI, 11, 2-9 et Dion Chrysostome, *Discours*, 31, 95-98).

65. Pausanias, *Description*, II, 32, 1.

66. Pausanias, *Description*, VI, 19, 6. Jean Pouilloux, traduit l'ἄγαλμα de l'inscription par « offrande ».

67. Pausanias, *Description*, IX, 38, 5.

68. Ἄγαλμα : Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 87, 111 (ξεστόν), 978, 997, 1000, 1014, 1038, 1156, 1176, 1316, 1385, 1440, 1448, 1480 ; βρέτας : 980, 985, 1044, 1165, 1179, 1199, 1291, 1453, 1477, 1481, 1489 ; ξόανον : 1359.

69. DONOHUE 1997 : 31, souligne le fait que la catégorie a été créée dans des contextes intellectuels spécifiques, présupposant le fétichisme et l'idée du lien intrinsèque entre le temple et la statue de culte (p. 32, n. 5 pour les références), issue d'un discours polémique contre les images des anciens (p. 38).

présentification des dieux ou des absents au moyen de statues⁷⁰, des études récentes prouvent qu'aucun terme, aussi précisément que nous puissions le circonscrire dans un contexte donné, ne traduit exactement notre concept de statue de culte⁷¹. Il n'existe par exemple aucun rituel contraignant la divinité à venir habiter une statue⁷². En outre, les statues qui reçoivent à un moment donné des honneurs ne sont « cultuelles » que le temps des rites seulement. Si la représentation est celle d'un dieu, aucune statue, pas même la fameuse Athéna d'or de Phidias sur l'Acropole d'Athènes, ne possède, constamment, un statut cultuel⁷³.

ἄΓαλμα dans les inscriptions

À partir du corpus épigraphique, on a longtemps considéré que le terme ἄΓαλμα apparaît généralement inscrit sur des objets de valeur et sur des prix, comme des bases, des pilastres, des colonnes en marbre, destinés à soutenir des statues en pierre ou en bronze. L'inscription de Télésinos sur une colonne de marbre porte une formule tout-à-fait typique :

À Parthénos à l'Acropole, Télésinos de Kettos a dédié un ἄΓαλμα ; réjouis-en toi et donne une autre (occasion) d'offrande (ἀλ[λ]ο ἀναθεῖναι). (IG I³ 728 ; CEG 227, 500-480 ?)

Nous pouvons dans ce cas considérer l'ἄΓαλμα comme un monument. Mais la présence d'une base est souvent un indice pour identifier une statue. Ainsi la base de Néarchos soutenait une koré et portait l'inscription suivante :

70. DUCAT 1946 : 242, disait par exemple que « la statue apparaît donc comme tenant la place, soit d'un dieu, soit d'un mort ». En revanche, il faisait de l'ἄΓαλμα une offrande, qui « ne représente rien d'autre qu'elle-même, elle ne se substitue apparemment à rien ». Voir surtout VERNANT 1990 : 225 : « Qu'il s'agisse d'une pierre brute, d'un pilier ou d'une effigie pleinement humaine, un symbole divin peut avoir pour fonctions, plutôt que de figurer la puissance surnaturelle, de la localiser, de la présenter et même, dans certains cas, de l'effectuer, de la réaliser dans le concret d'une forme ».

71. SCHEER 2000 : 34, examine les termes grecs signifiant « statue » et conclut que la statue cultuelle ne constitue pas une notion spécifique : il n'existe pas de critères terminologiques formels pour résoudre la question statue cultuelle vs offrande. Voir notamment la problématique des travaux édités par MYLONOPOULOS 2010 : 4-12. En effet, plusieurs statues recevant des honneurs sont au départ des offrandes légendaires : les deux ξόανα d'Eileithyie à Athènes sont des offrandes de Phèdre (Pausanias, *Description*, I, 18, 5) ; à Argos, le ξόανον d'Apollon Lukios est un ἀνάθημα de Danaos (Pausanias, *Description*, II, 19, 3), celui d'Aphrodite est une œuvre d'Épeios et celui d'Hermès un ἀνάθημα d'Hypermnestre ; les trois ξόανα d'Aphrodite à Thèbes sont des ἀναθήματα d'Harmonie (Pausanias, *Description*, IX, 16, 3) ; la statue de Cypris à Délos était installée par Thésée (Callimaque, *Hymne à Délos*, 307-309) et le βρέτας d'Artémis d'Éphèse avait été fondé par les Amazones (Callimaque, *Hymne à Artémis*, 238).

72. SCHEER 2000 : 120. Selon ILES JOHNSTON 2008 : 449, même lorsque les rites sont accomplis devant une statue, il n'y a que très rarement des indications suggérant que les dieux sont censés être présents. La pratique d'animer les statues à travers le rite ne se serait en effet développée que tardivement et plus particulièrement dans le contexte intellectuel de la théurgie.

73. SCHEER 2000 : 4-5 ; PROST 2009 : 254, parle du statut indistinct des statues ; voir aussi LAPATIN 2010 : 150, qui qualifie les statues chryséléphantines, comme les autres, d'épiphaniques ; PLATT 2011 : 91 ; MYLONOPOULOS 2016 : 110.

Néarchos le potier a dédié à Athéna cette œuvre en prémices de son travail (ἔργον ἀπαρχέν), Anténor fils d'Eumaros a fait l'ἄγαλμα. (IG I³ 628 ; CEG 193, 525-510 ?)

Cette statue ne représente ni le dédicant, ni nécessairement la déesse ; elle n'est pas non plus une œuvre représentative du travail du potier. Une autre formule commune consiste à qualifier l'ἄγαλμα de beau, καλόν, comme dans le cas de l'offrande des Alcéméonides au sanctuaire d'Apollon *Ptoios* :

Je suis d'une part l'ἄγαλμα καλόν (la belle statue, ou la belle offrande) de Phoibos fils de Latô, d'autre part Alcéméonidès fils d'Alcéméon, ayant vaincu à la course de chevaux rapides que conduisait Knopion (?) fils de ..., m'a dédié quand se déroulait à Athènes la fête de Pallas⁷⁴. (IG I³ 1469 ; CEG 302, Ptoion, ca. 540)

Une variante de la formule de bel objet qualifie l'ἄγαλμα d'ἀμ[ε]νπῆδες, sans défaut⁷⁵. Le dernier adjectif formulaire à noter est celui de περικαλλές, déjà présent dans les épigrammes rapportées par Hérodote (V, 60-61) et dans l'*Odyssée* (XVIII, 300)⁷⁶.

La question de la figuration dans ce type d'inscriptions est illustrée par les offrandes de Chéramyès à Héra de Samos, vers le milieu du VI^e s. Les publications de ces œuvres reprennent en effet toutes les questions posées ici, celle de savoir qui est qualifié d'ἄγαλμα, la statue ou l'offrande, et celle de savoir si cette statue représente le dédicant ou la divinité⁷⁷. Voyons plutôt le contexte des ἀγάλματα. Chéramyès est connu par plusieurs dédicaces de statues. Parmi celles qui nous intéressent ici, il y a une statue masculine et une féminine portant la même inscription mentionnant Chéramyès qui dédie à la déesse un περικαλλές ἄγαλμα⁷⁸. Une autre porte une formule différente : « Χηραμύης μ' ἀνέθηκεν τῇρι ἄγαλμα »⁷⁹, montrant un changement également dans l'intention du dédicant s'adressant directement à la déesse.

La présentation de l'ἄγαλμα accompagne parfois une demande adressée à la divinité. Par exemple,

reçois, φάν[α]ξ, fils de Kronos, Zeus *Olympios*, ce καλόν ἄγαλμα, et garde une humeur favorable face aux Lacédémoniens. (IG V 1, 1562 ; CEG 367, VI^e s.)

Pausanias qui rapporte cette épigramme précise que la base supportait une statue colossale de Zeus,

74. Alcéméonidès est sans doute de la génération de Mégaclos, rival de Pisistrate, et son offrande s'adresse clairement à une élite locale. Notons qu'il y a aussi au Ptoion des offrandes des Pisistratides, notamment d'Hipparque, fils de Pisistrate. Il se peut que ces offrandes soient une expression de la gratitude des Pisistratides qui, dans leur exil à Érétrie et avant de reconquérir la tyrannie, ont reçu de grandes sommes d'argent de la part des Thébains (Hérodote, *Histoires*, I, 61).

75. IG XII 3, 1075 (CEG 418, fût de colonne trouvé à Mélos, VI^e s.) : « Enfant de Zeus reçois d'Ekphantos cet ἄγαλμα sans défaut qu'a fait pour toi Grophon à la suite d'un vœu ».

76. Selon KAROUZOS 1941 : 539, la formule περικαλλές ἄγαλμα n'apparaît plus après les années 530.

77. DUPLOUY 2006 : 197-203, pour l'état des lieux de la question.

78. CEG 422 et 423 ; LAZZARINI 1976, no. 728 a et b.

79. JEFFERY 1961 : 328, no. 4 ; LAZZARINI 1976, no. 727. Deuxième quart du VI^e s.

un Zeus tourné vers le soleil levant, haut de douze pieds, offrande (ἀνάθημα), dit-on, des Lacédémoniens quand ceux-ci firent la guerre aux Messéniens qui leur avaient fait défection pour la deuxième fois (464). (Pausanias, *Description*, V, 24, 3. Trad. Jean Pouilloux)

Une autre catégorie d'objets portant une inscription où la formule se construit avec le terme ἄγαλμα est celle des objets en terre cuite, remettant ainsi en question, du moins en partie, la valeur de l'objet qualifié de la sorte, mais aussi la figuration. Sur le pied d'une coupe des Petits Maîtres, datée de la deuxième moitié du VI^e s., on lit :

Nomenios a dédié à Athéna cet ἄγαλμα. (CEG 290, Acropole d'Athènes, ca. 530)

La formule καλὸν ἄγαλμα se rencontre sur le pied d'un vase en terre cuite de l'Acropole d'Athènes daté du V^e s.⁸⁰. Il se rencontre également sur une tuile ou tablette :

un καλὸν ἄγαλμα pour l'anax dont les traits frappent au loin, Échestratos m'a fait et on m'a envoyé à Ptoios ; et toi, anax, protège, et donne vertu. (CEG 334, milieu du VI^e s.)

Ἄγαλμα désigne ici soit la tablette elle-même soit un objet perdu auquel se rapporte la dédicace et sur lequel la tablette pourrait avoir été fixée.

Les inscriptions apparaissent encore sur des stèles, des reliefs, des bassins, la plupart du temps en marbre⁸¹. Le terme ἄγαλμα, désormais sans aucune connotation liée à la figuration, apparaît en outre sur des dédicaces d'objets en bronze. L'attestation épigraphique la plus ancienne se rencontre sur un petit aryballe en bronze d'Argolide, vers la fin du VII^e s.⁸².

Joseph W. Day, dans son livre concernant les dédicaces, fait le point sur l'ἄγαλμα comme le terme le plus fréquent pour désigner dans les épigrammes l'objet dédié. Le choix du terme dans ces inscriptions métriques est conditionné par la tradition poétique. Ἄγαλμα y est soit le complément direct d'un verbe de dédicace soit une apposition à un objet (DAY 2010 : 85). Plutôt que de définir un certain type d'objets, ἄγαλμα désigne alors une fonction ou une qualité, inséparable de l'effet qu'il produit sur les hommes et les dieux. Le terme décrit un objet beau, de belle facture, souvent traduit comme un ornement. Il génère du plaisir et sert de médiateur dans les relations d'amitié et, souvent, dans les cérémonies. L'ἄγαλμα est ainsi partie prenante du thème de la bonne relation générée entre le dédicant et la divinité. Les épigrammes le perpétuent en évoquant une situation chargée à la fois sur le plan esthétique et sur le plan émotionnel. Lire l'épigramme équivaut à une performance (DAY 2010 : 86). L'ἄγαλμα, dans sa fonction dédicatoire, ne désigne donc pas l'objet de l'offrande, mais plutôt la relation qu'il suscite avec la divinité.

80. IG I² 522 (CEG 291, Acropole d'Athènes. V^e s.). Voir aussi SEG 26, 1098 (WACHTER 2001, DOC 3 : 200, Mégara Hyblaea).

81. DAY 2010 : 125, pour une liste des attestations épigraphiques du terme ἄγαλμα sur des objets autres que des statues.

82. IG V 1, 231 (CEG 363) : « Chalcodamas m'a dédié, un περικαλλὲς ἄγαλμα, aux deux dieux ». On trouve encore un vase en bronze de la fin du VI^e s. de l'Acropole d'Athènes : IG I³ 552 (CEG 281) ; une amphore en bronze, toujours de l'Acropole d'Athènes, du début du V^e s. : IG I³ 573 (CEG 285).

L'importance de l'étymologie

Alors que l'étymologie ne donne que très rarement des indications fiables sur la façon de traduire un terme, si ce n'est une étymologie populaire attestant d'une acception à un moment donné, elle nous permet dans le cas de l'ἄγαλμα de déterminer le dénominateur commun dans la polysémie du terme.

Les occurrences citées du terme ἄγαλμα et la multiplicité des notions véhiculées montrent les difficultés de le traduire d'une façon précise. Les variations sont nombreuses : ἄγαλμα peut désigner toutes sortes d'objets, en général précieux mais pas nécessairement, en particulier lorsque l'accent est mis sur la beauté. Pour ce qui est des objets précieux, l'accent est mis sur la quantité (πολλά), l'importance (ἑσθλά), la beauté (καλόν, περικαλλές). Ces qualificatifs reviennent de façon formulaire, précisant ce qui confère à l'ἄγαλμα la capacité de faire plaisir et de susciter une réaction. Les objets ainsi désignés sont parfois des objets de don (δῶρα), des offrandes (ἀναθήματα), des statues, divines, humaines ou aniconiques, recevant parfois, à un moment de leur histoire, des honneurs.

Les définitions des lexicographes, donc les plus englobantes, qui font de l'ἄγαλμα l'objet qui suscite du plaisir ou de l'honneur, sont celles qui concordent avec les diverses connotations passées en revue. L'évolution sémantique en effet ne concerne pas le terme de façon générale ou exclusive, mais plutôt la majorité de ses occurrences. Il n'a pas de sens uniquement profane chez Homère où l'on a suffisamment d'exemples d'ἀγάλματα pour les dieux et, par la suite, bien que certains auteurs comme Hérodote aient une véritable préférence pour les statues des dieux, parfois clairement des statues qui se trouvent au centre du culte, les auteurs tragiques emploient indifféremment les deux sens. L'ἄγαλμα est tout cela à la fois. Il n'est pas un « piège à dieux »⁸³ ; l'ἄγαλμα ne leur est pas nécessairement destiné et, surtout, il n'est pas le lieu par excellence de l'échange entre hommes et dieux⁸⁴ qui peut s'établir en son absence. L'ἄγαλμα, loin de désigner un objet spécifique, évoque ce que suscite l'objet ainsi qualifié. En somme, n'est ἄγαλμα que ce qui est nommé ainsi, car le terme attribue à l'objet désigné une qualité, voire une série de connotations plutôt qu'une nature spécifique.

Ioanna PATERA
Cracovie, Université Jagellonne

83. Comme le disait Lacan mais aussi par exemple LANÉRÈS 2012 : 162.

84. Ainsi LANÉRÈS 2012 : 163.

ABRÉVIATIONS

IG *Inscriptiones Graecae*.

CEG *Carmina epigraphica graeca saeculorum VIII-V a. Chr. n.*, vol. I, ed. HANSEN P.A., Berlin, New York, W. de Gruyter, 1983 (« Texte und Kommentare » 12).

TrGF *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5, Euripides, ed. KANNICHT R., Göttingen, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

BENVENISTE, Émile

1932 « Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 58, p. 118-135.

BLOESCH, Hansjörg

1943 *Agalma : Kleinod, Weihgeschenk, Götterbild. Ein Beitrag zur Frühgriechischen Kultur- und Religionsgeschichte*, Bern, Bümpliz.

BREMMER, Jan N.

2013 « The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine », *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 6, p. 7-21.

CALLAWAY, Joseph S.

1950 *Sybaris*, Baltimore, Johns Hopkins Press.

CASTIGLIONI, Maria P.

2015 « Il Palladion e la statua di Atena a Troia : riflessioni su due temi iconografici e sulla loro fusione », *Gaia* 18, p. 436-454.

CHANTRAINE, Pierre

1968 *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck.

DAY, Joseph W.

2010 *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge, Cambridge University Press.

DONOHUE, Alice A.

1997 « The Greek Images of the Gods: Considerations on Terminology and Methodology », *Hephaistos* 15, p. 31-45.

DUCAT, Jean

1976 « Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque : kouros et kolossos », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 100, p. 239-251.

DUPLOUY, Alain

2006 *Le prestige des élites : recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les X^e et V^e siècles avant J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres.

FARAONE, Christopher A.

1992 *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in ancient Greek Myth and Ritual*, New York, Oxford University Press.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

1975 *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, F. Maspero.

GAIFMAN, Milette

2012 *Aniconism in Greek Antiquity*, Oxford, Oxford University Press.

GERNET, Louis

1968 « La notion mythique de la valeur en Grèce », *Journal de Psychologie* 41 (1948), p. 415-462 (repris dans *Anthropologie de la Grèce antique*, p. 121-179).

GRAND-CLÉMENT, Adeline

2011 *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIII^e-début du V^e s. av. n. è.)*, Paris, de Boccard.

HERMARY, Antoine

1994 « Les noms de la statue chez Hérodote », in AMOURETTI M.-C. et VILLARD P. (éd.), *Eukrata. Mélanges offerts à C. Vatin*, Aix-en-Provence, Publ. de l'Université de Provence (« Travaux du centre Camille Jullian » 17), p. 21-29.

JEFFERY, Lilian H.

1961 *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford, Clarendon Press.

ILES JOHNSTON, Sarah

2008 « Animating Statues : A Case Study in Ritual », *Arethusa* 41, p. 445-477.

KAROZOS, Christos

1941 « Περικαλλῆς ἄγαλμα ἐξεποίησ' οὐκ ἁδαῖς. Αἰσθήματα καὶ ἰδέες τῶν ἀρχαϊκῶν Ἑλλήνων γιὰ τὴν τέχνη », in *Ἐπιτύμβιον Χρήστου Τσουντά*, Athènes, p. 535-578.

KEESLING, Catherine M.

2003 *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge, Cambridge University Press.

2017 « Greek Statue Terms revisited : what does ἀνδριάς mean? », *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 57, p. 837-861.

KOONCE, Kirsten

1988 « Ἄγαλμα and εἰκόν », *American Journal of Philology* 109, p. 108-110.

KOTANSKY, Roy

1991 « Incantations and Prayers for Salvation on Inscribed Greek Amulets », in FARAONE C.A. and OBBINK D. (eds.), *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, New York, Oxford University Press, p. 107-137.

LACAN, Jacques

1991 *Le Séminaire, Livre VIII, Le transfert, 1960-1961*, éd. J.-A. Miller, Paris.

LANÉRÈS, Nicole

2012 « La notion d'*agalma* dans les inscriptions grecques, des origines à la fin du classicisme », *Mètis* 10, p. 135-173.

LAPATIN, Kenneth

- 2010 « New Statues for Old Gods », in BREMMER J.N. and ERSKINE A. (eds.), *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 126-151.

LAZZARINI, Maria L.

- 1976 *Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica* (MAL s. 8, 19, 2), Rome.

LOMBARDO, Mario

- 2002 « La norma e l'eccesso : la guerra tra Sibari e Crotone e alcuni aspetti della "Greek way of war" in età arcaica », in SORDI M. (ed.), *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, Milan, Vita e pensiero, p. 43-67.

MYLONOPOULOS, Joannis

- 2010 « Introduction : Divine Images versus Cult Images. An endless Story about Theories, Methods, and Terminologies », in MYLONOPOULOS J. (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leyde, Boston, Brill, p. 1-19.
- 2016 « Hellenistic Divine Images and the Power of Tradition », in MELFI M. and BOBOU O. (eds.), *Hellenistic Sanctuaries between Greece and Rome*, Oxford, Oxford University Press, p. 106-127.

PETRIDOU, Georgia

- 2015 *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*, Oxford, Oxford University Press.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane

- 2004 « Image des dieux et rituel dans le discours de Pausanias. De l'"axiologie" à la théologie », *Mélanges de l'École française de Rome (Antiquité)* 116, p. 811-825.
- 2008 *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, Liège (« Kernos Supplément » 20).

PLATT, Verity

- 2011 *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge, Cambridge University Press.

PROST, François

- 2009 « Norme et image divine. L'exemple de la "statue d'or" de l'Acropole », in BRULÉ P. (éd.), *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, Liège (« Kernos Supplément » 21), p. 243-260.

SAÏD, Suzanne

- 1987 « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 131, p. 309-330.

SCHEER, Tanja S.

- 2000 *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, Munich, C.H. Beck.

STEINER, Deborah

- 2001 *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton, Princeton University Press.

VERNANT, Jean-Pierre

1990 « Figuration et image », *Mètis* 5, p. 225-238.

VERSNEL, Henk S.

1987 « What did Ancient Man see when he saw a God ? Some Reflections on Greco-Roman Epiphany », in PLAS D. van der (ed.), *Effigies Dei. Essays in the History of Religions*, Leyde, New York, Cologne, Brill (« Numen Suppl. » 51), p. 42-55.

WACHTER, Rudolf

2001 *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford, Oxford University Press.

2010 « The Origin of Epigrams on "Speaking Objects" », in BAUMBACH M., PETROVIC A. and PETROVIC I. (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 250-260.

Aglaa dôra : la rançon d'Hector et le système des objets

Nikolina KÉI et François LISSARRAGUE

« Moi, j'enverrai Iris à Priam magnanime, afin qu'il rachète son fils, en allant en personne aux neufs des Achéens, et qu'il porte à Achille des présents qui charment son cœur », tel est le plan énoncé par Zeus pour qu'Achille accepte de rendre le cadavre d'Hector à sa famille¹. Ces présents (*dôra*), capables de réchauffer le cœur (*thymon iainein*) d'Achille meurtri par la perte de son ami Patrocle, sont des objets splendides et glorieux que Priam va chercher dans le *thalamos* odorant du palais. De ses coffres, le roi retire douze robes et autant de manteaux simples, de couvertures, de pièces de lin blanc et de tuniques. Ensuite il emporte dix talents d'or, deux trépieds flamboyants, quatre bassins, et enfin une coupe splendide (*depas perikalles*), un présent de grande valeur (*mega kteras*) qui lui a été offert par les Thraces, lorsqu'il s'était rendu chez eux en mission². C'est une immense (*apereisi*) et fort honorable compensation (*aeikea apoïna*) que Priam doit proposer à l'homme qui a tué son fils. Est-ce que tous ces objets à la fois beaux et précieux font partie de la catégorie proprement grecque d'*agalma* ?

La réponse est sans doute positive si l'on suit le raisonnement de Louis Gernet qui dans son article sur « La notion mythique de la valeur en Grèce », paru en 1948, s'intéresse à une catégorie d'objets de belle facture, porteurs d'une valeur à la fois économique et mythique, mais aussi vecteurs d'une mémoire transgénérationnelle (GERNET 1982) : le trépied des sept sages, le collier d'Ériphyle, l'anneau de Polycrate, la toison d'or sont quelques-uns de ces artefacts qui circulent, se transmettent héréditairement et ce faisant, se chargent du prestige de leurs possesseurs successifs. Parce qu'ils sont beaux et précieux, souvent d'origine divine, ces objets sont le support d'actes symboliques : proposés comme offrandes aux dieux ou aux défunts, comme cadeaux de noces, comme dons d'hospitalité ou comme rançon, ils tissent des liens interpersonnels tout en créant des obligations bilatérales. Louis Gernet en fait un concept : tout objet de valeur ayant un pouvoir d'émerveillement est potentiellement un *agalma*. En ce sens, les objets offerts à Achille comme rançon sont des *agalmata*.

Néanmoins, l'étude de Joseph W. Day sur les inscriptions grecques archaïques nous oblige à nuancer la thèse de Louis Gernet (DAY 2010 : 85-129). D'après Joseph W. Day, le terme *agalma*, lorsqu'il se trouve dans les épigrammes dédicatoires, soit en tant que complément direct du verbe de la dédicace soit en tant qu'apposition de l'objet dédié, renvoie plutôt à l'effet esthétique et émotionnel que ce dernier est censé susciter chez le destinataire qu'à une catégorie particulière d'objets³. L'*agalma* est une belle chose, pas nécessairement un artefact, qui génère du plaisir

1. Homère, *Illiade*, XXIV, 117-119 (On suit la traduction de Paul Mazon, CUF, 1982).

2. Homère, *Illiade*, XXIV, 229-235.

3. D'ailleurs, comme le note Pierre Chantraine les dérivés en -μα expriment entre autres la manifestation sensible d'une force (p. ex. *sêma* ou *charma*) : CHANTRAINE 1933 : 182.

visuel et qui confère de l'honneur (*kydos*)⁴ à son possesseur. Cela explique son rôle de médiateur dans des rapports amicaux qui se nouent souvent lors des occasions cérémonielles⁵. Pour le dire autrement, « *agalma* » est un terme qui insiste davantage sur le type et la qualité du rapport interpersonnel que sur le support matériel de celui-ci ; il définit une relation plus qu'une classe d'objets. En partant de ce constat, Ioanna Patera adopte une position restrictive et préfère s'en tenir à ne considérer comme *agalma* que ce qui est nommé ainsi⁶.

Si on lit le texte homérique lui-même, on relève de nombreuses références directes aux objets constituant la rançon en dehors du passage qui les énumère : possessions royales, thésaurisées dans des coffres entreposés dans le *thalamos*, les objets de la rançon, textiles et ustensiles métalliques, sont désignés comme *dôra*⁷ ou *apoina*⁸, mais jamais comme des *agalmata*. Cependant, les adjectifs qui dans le texte homérique les qualifient sont les mêmes qui dans d'autres circonstances qualifient les *agalmata* : l'usage formulaire des épithètes insistant sur la qualité esthétique de ces objets (*perikalles*⁹), sur leur effet visuel et sur leur brillance (*aglaa*¹⁰, *glênea*¹¹), des épithètes démontrant leur valeur sociale et symbolique (*klyta*¹² et *aeikea*¹³) ainsi que des épithètes mettant l'accent sur leur grand nombre (*apereisi*¹⁴ et *polla*¹⁵), les rapprochent de la notion d'*agalma* telle qu'elle se dessine à travers les diverses sources textuelles (surtout les inscriptions dédicatoires), et avec laquelle ils partagent la fonction de don (*dôron*)¹⁶ ainsi que la capacité de faire plaisir¹⁷. En somme, les

4. Sur le *kydos* en tant qu'effet de l'*agalma*, voir : DAY 2010 : 89-90 citant Homère, *Iliade*, IV, 141-145.

5. DAY 2010 : 86. Pour la liste d'objets désignés dans les inscriptions comme des *agalmata*, voir p. 87, n. 4.

6. Ioanna Patera, « *Agalma* : le terme et le concept » dans la présente publication. Contrairement à Ioanna Patera, Nicole Lanérés estime que la présence du mot « *agalma* » n'est pas toujours nécessaire pour désigner la notion : LANÉRÈS 2012, notamment p. 154, n. 70.

7. Homère, *Iliade*, XXIV, 76, 119, 147, 176, 196, 278, 447, 458.

8. Homère, *Iliade*, XXIV, 137, 139, 276, 502, 555, 579, 594.

9. Homère, *Iliade*, XXIV, 229 et 234 : *peplous perikalles* et *depas perikalles*. Sur l'usage de l'adjectif dans les épigrammes en rapport avec l'*agalma*, voir DAY 2010 : 104.

10. Homère, *Iliade*, XXIV, 447 : *aglaa dôra*. Sur l'usage de l'adjectif dans les épigrammes en rapport avec l'*agalma*, voir DAY 2010 : 91-94.

11. Homère, *Iliade*, XXIV, 192 : *glênea polla*. Il semble d'ailleurs que le mot « *agalma* » partage avec les épithètes « *aglaos* » et « *glênos* » la même racine * -*gel* (briller) : LAMBERTERIE 1978.

12. Homère, *Iliade*, XXIV, 458.

13. Homère, *Iliade*, XXIV, 594.

14. Homère, *Iliade*, XXIV, 276, 502, 579.

15. Homère, *Iliade*, XXIV, 192, 685.

16. Dans le cas des inscriptions dédicatoires, les termes « *agalma* » et « *dôron* » peuvent souvent être considérés comme interchangeables. Sur les deux termes, leurs similitudes et leurs différences, voir LANÉRÈS 2012 : 152-155. Sur la pratique du don dans le monde homérique, voir surtout SCHEID-TISSINIER 1994 et 1998, et plus récemment ZURBACH 2010.

17. Si le texte homérique utilise l'expression formulaire « *thymon iainein* » pour évoquer l'effet émotionnel que la rançon est censée susciter chez Achille, les inscriptions dédicatoires ont recours à tout un vocabulaire de plaisir décliné autour de la notion de *charis* : voir DAY 2010 : 232-280 et LANÉRÈS 2012 : 160-163.

objets constituant la rançon d'Hector ne sont pas proprement dit des *agalmata*, puisqu'ils ne sont pas ainsi désignés dans le texte, mais des objets de valeur à la fois matérielle et sociale, thésaurisés et offerts comme dons glorieux et splendides, qui tout comme les *agalmata*, sont capables de charmer leur destinataire et, de ce fait, d'établir un rapport d'échange avec celui-ci¹⁸. On cherchera donc ici, en explorant dans son ordre chronologique la série des vases qui mettent en scène ce transfert d'objets, à mieux saisir ce qui dans l'échange construit la dimension « agalmatique » des objets de prestige.

Si l'on regarde le thème de la rançon d'Hector tel qu'il est mis en scène sur les vases attiques du VI^e et V^e siècle av. J.-C., nous constatons qu'assez étrangement, les objets qui la composent font parfois défaut, l'intérêt des imagiers étant retenu surtout par l'entrevue Achille/Priam¹⁹. Les composants principaux de la scène sont Achille mono-posiaste, allongé sur son lit de banquet, le cadavre d'Hector qui gît sous le lit ou à côté²⁰ et Priam qui s'approche du côté gauche, esquissant le geste de supplication²¹. À ce *nucleus* iconographique, viennent s'ajouter de manière occasionnelle le dieu Hermès, des personnages anonymes dont souvent une jeune femme, ainsi que des éléments secondaires mais non sans importance tels que des pièces d'armure et une table chargée de tranches de viande. Ce n'est qu'à partir de la fin du VI^e siècle qu'apparaissent les présents destinés à Achille, portés par un ou plusieurs acolytes de Priam.

La représentation la plus ancienne de la rançon d'Hector est sans doute celle qui orne l'épaulé d'une hydrie attribuée au Peintre de Londres B 76 (570-560 av. J-C)²² et où l'on voit Priam, les bras tendus, supplier Achille, allongé sur son lit, phiale en main (fig. 1a-b). L'entrevue des deux hommes, point culminant de la scène, est encadrée, voire mise en valeur, par les deux boucliers, l'un rond, orné d'une grosse étoile et l'autre échancré, de type béotien, orné d'une rosace²³. Derrière Priam, figurent Hermès, une jeune femme et un homme barbu. La présence du dieu fait écho au texte homérique, car c'est lui qui conduit Priam au campement des Grecs, même s'il s'éloigne au dernier moment pour ne pas être remarqué par Achille. La présence de deux hommes barbus et de la femme est plus problématique puisque rien ne nous permet de les identifier ; leur rôle est réduit à celui de simples témoins de la supplication. À droite du lit d'Achille, sous une table basse, gît le cadavre d'Hector dépouillé de ses armes (*gymnos*). Il y a là un renversement injurieux de l'ordre établi, puisque le défunt devrait être nettoyé, habillé et posé sur son lit funéraire, entouré et pleuré par ses proches comme le veut la coutume de la *prothesis*²⁴. La place sous la *klinè* est en

18. Dans les inscriptions dédicatoires, l'offrande d'un *agalma* vise de manière plus ou moins explicite à un retour de la part du dieu destinataire : voir DAY 2010 : 85-129.

19. Sur l'iconographie de la rançon d'Hector dans la céramique attique, voir surtout LIMC I, s. v. « Achilles » (A. Kossatz-Deissmann) ; LIMC IV, s. v. « Hektor » (Od. Toucheffeu) ; BASISTA 1979 ; TOUCHEFEU 1990 ; GIULIANI 2013 : 139-156 ; PEDRINA 2017 : 241-252.

20. Rappelons que dans le texte homérique, Priam ne voit pas le corps de son fils : Homère, *Iliade*, XXIV, 583.

21. Sur le geste de la supplication, voir PEDRINA 2017.

22. Zurich, Université 4001 ; Para 32.1bis ; Add² 23 ; BA 350209 ; GIULIANI 2013 : 142-143 ; PEDRINA 2017 : 244-245.

23. Sur le décor des armes, voir LISSARRAGUE 2018.

24. Sur ce point, voir TOUCHEFEU 1990.

général destinée au chien du banqueteur, aucunement aux héros de la guerre (GIULIANI 2013 : 152). Le traitement offensant du cadavre est renforcé par la présence de la viande posée sur la table devant le lit d'Achille puisque, comme le font remarquer Luca Giuliani et Marta Pedrina, elle évoque la terrible menace d'Achille de manger crue la chair d'Hector²⁵. De la même manière, le déploiement ostentatoire des armes juste au-dessus de son corps rappelle l'outrage infligé par Achille lorsqu'il a dépouillé Hector de sa panoplie. Mais il rappelle également la longue histoire de cette panoplie, qui a connu plusieurs détenteurs : à l'origine cadeau des dieux à Pélée le jour de son mariage avec Thétis, elle est léguée à son fils, Achille. Lorsque celui-ci refuse de participer à la guerre contre les Troyens, c'est son ami Patrocle qui la porte en voulant se faire passer pour lui et semer ainsi la panique dans le camp de l'ennemi. Imprudent, Patrocle se fait tuer par Hector qui le désarme avant qu'il ne soit à son tour tué et désarmé par Achille qui a entretemps obtenu une nouvelle panoplie confectionnée par Héphaïstos. Cela explique par ailleurs la présence des deux casques et des deux boucliers ici comme dans d'autres scènes de la rançon²⁶.

Dotées d'un éclat (*chalkea marmaironta*²⁷) et d'une beauté prodigieuse (*thaua idesthai*)²⁸, les armes d'Achille sont alors des objets de provenance divine, illustres (*klyta*) et immortels (*ambrota teuchea*)²⁹ qui entrent en tant que cadeaux splendides (*aglaa dôra*)³⁰ dans un long circuit et qui à chaque étape de leur circulation se chargent de la valeur de leur possesseur tout en lui accordant la gloire accumulée de ses prédécesseurs³¹. Ayant un double pouvoir, elles engendrent l'effroi chez l'ennemi ainsi que le sentiment de l'invulnérabilité, la joie et la fierté chez celui qui les porte³². Toutes ces caractéristiques expliquent leur présence quasi permanente et fort monumentalisée dans les images attiques de la rançon.

C'est une version plus elliptique qu'offre la scène fragmentaire ornant l'épaule d'une amphore tyrrhénienne, attribuée au Peintre de Castellani (560-550 av. J.-C.)³³ (fig. 2) : Priam s'approche d'Achille qui festoie³⁴, alors que le cadavre d'Hector gît à droite du lit d'Achille, devant une table sur laquelle était sans doute exposé son armure (on y distingue seulement une partie de son bouclier). Quatre personnages anonymes, dont une femme, assistent à la scène. Si le vase n'était pas fortement restauré, nous serions tentés de faire le rapprochement avec la scène de l'autre côté où

25. Homère, *Iliade*, XXII, 345-347.

26. Sur la duplication des armes dans les scènes de la rançon, voir GIULIANI 2013 : 144.

27. Homère, *Iliade*, XVIII, 131.

28. Homère, *Iliade*, XVIII, 83.

29. Homère, *Iliade*, XVII, 191 et 194.

30. Homère, *Iliade*, XVIII, 84.

31. L'histoire de ces armes ne s'arrête pas avec leur récupération par Achille puisque après sa mort, ils seront l'enjeu de la dispute entre Ajax et Ulysse. Sur la suite des pérégrinations d'armes d'Achille, voir LACROIX 2002.

32. Homère, *Iliade*, XVIII, 132-133.

33. Paris, Louvre E843 ; *ABV* 95.7 ; *Para* 34, 36 ; *Add*² 25 ; *BA* 310007. Le vase a été fortement restauré et la description livrée par les Archives Beazley est erronée. Pour des photos du vase sans les parties restaurées, voir LULLIES 1964, pl. 28.3-4. Voir aussi KLUIVER 2003 : 90-91, n. 130.

34. L'oenochoé qu'Achille tient en main sur la photo du *CVA* Louvre 1, pl. (34) 4, 9, est une invention du restaurateur. Le vase est en fait lacunaire à cet endroit.

l'on voit une procession de six hommes, le premier tenant une corne à boire, se dirigeant vers un homme, près duquel se dresse un trépied. L'unité thématique des deux côtés du vase est loin d'être évidente ; il faut toutefois noter que la procession et le trépied sont deux éléments qui, comme nous allons le voir, apparaissent dans l'iconographie attique de la rançon d'Hector.

Sur une amphore non attribuée (570-560 av. J.-C.)³⁵ s'opère un changement de premier ordre qui va durer (fig. 3) : le cadavre d'Hector est maintenant figuré en dessous du lit qui se substitue ainsi à sa tombe. Tout se met en place afin de marquer davantage la rigidité cadavérique d'Hector : la figure d'Achille d'abord, en train de festoyer, mais aussi les trois cavaliers galopant dans la frise juste en dessous de la scène, image pleine de vie et de mouvement. On remarque par ailleurs, comme sur l'hydrie de Zurich, un vrai souci de monumentaliser les armes d'Achille, « accrochées » au mur ou posées sur des étagères de manière à reconstruire le corps du guerrier, ainsi que de mettre en évidence leur éclat et leur matière composite par le moyen des rehauts rouges et blancs.

Il en va de même pour une amphore attribuée au Groupe E (540-530 av. J.-C.)³⁶, où la valeur artisanale des armes, des vêtements mais aussi du lit d'Achille est rehaussée par la polychromie et par la finesse de l'incision, particulièrement manifeste sur le bouclier béotien au décor ciselé (fig. 4). Mais là aussi, aucun objet n'est proposé comme don ; la coupe représentée dans le champ est plutôt un signe de la pratique du banquet. Reste toujours le problème de la femme non identifiée qui refait son apparition, cette fois juste derrière Priam. Sa position dans l'image et son geste d'*anakalypsis*³⁷, nous invitent à la voir comme un don proposé à Achille, les femmes étant dans le monde homérique un des moyens de prédilection pour conclure des alliances³⁸. Il est alors probable que l'image de notre amphore se réfère à une autre rançon, celle qu'Agamemnon a offerte à Achille et qui comprenait entre autres sept femmes de Lesbos et la jeune Briséis³⁹. Sans vouloir dire que la figure féminine est Briséis elle-même, comme le font plusieurs spécialistes, nous pourrions envisager que sa présence soit le signe du pacte que le vieux Priam veut conclure avec Achille⁴⁰. Dans des cas que nous analyserons plus loin, une jeune femme est présentée de l'autre côté du lit endossant le rôle de servante alors que sur un lécythe (vers 500 av. J.-C.)⁴¹, on a l'image unique de quatre jeunes suppliantes, trois qui suivent Priam et une qui reste à droite d'Achille (fig. 5a-b). La présence féminine est alors une variante et rien ne nous oblige à lui donner un nom. Pour retourner à notre

35. Collection privée ; BA 9022271.

36. Kassel, Staatliche Museen Kassel, Antikensammlung T674 ; Para 56.31bis ; Add² 36 ; BA 350427.

37. Sur le geste de l'*anakalypsis* dans la céramique attique, voir en dernier lieu DESCHODT 2011.

38. Voir LEDUC 2002.

39. Homère, *Iliade* IX, 119 sq. La rançon d'Agamemnon, bien supérieure à celle de Priam, contient sept trépieds, dix talents d'or, vingt bassins flamboyants et douze chevaux solides. Sur la rançon d'Agamemnon, voir BOUVIER 2002 : 285-288.

40. Cela est davantage évident sur un cratère attribué au Peintre de Sylée analysé un peu plus loin. D'après Yasemin Tuna-Nörling et Marta Pedrina, la figure féminine pourrait être Polyxène : TUNA-NÖRLING 2001 ; PEDRINA 2017 : 246.

41. Athènes, Musée National 486 ; BA 14344 ; LIMC IV, s. v. « Hekabe », n. 32, pl. 282.

amphore, son revers représente une scène générique mais avec une nette référence aux épopées homériques : on y voit deux héros se battre au-dessus du cadavre d'un guerrier⁴². C'est précisément par cette image du défunt héros étendu à terre, image commune aux deux scènes, que se tisse un lien à la fois thématique et sémantique qui résume les valeurs agonistiques du monde des héros. Si la présence du cadavre du guerrier est l'enjeu d'un *agôn* anonyme, celle du cadavre d'Hector est le rappel direct de l'*agôn* homérique par excellence que fut son duel avec Achille. La référence aux valeurs agonistiques est davantage mise en exergue par la présence du trépied ornant le bouclier d'un des deux guerriers et qui, par sa place centrale, sa grande taille et sa couleur blanche, accroche immédiatement le regard du spectateur.

On retrouve le trépied sur une amphore attribuée au Peintre de Rycroft (520-510 av. J.-C.)⁴³, cette fois en tant que composante de la rançon, ce qui est en accord avec le texte homérique (fig. 6). Objet polyvalent, le trépied est aussi offert comme prix aux vainqueurs des concours, comme don en l'honneur des dieux ou comme présent d'hospitalité, sans oublier sa fonction en tant qu'emblème de l'art mantique d'Apollon. Hérodote cite le cas des deux trépieds consacrés dans le sanctuaire d'Apollon Isménios à Thèbes, sur lesquels l'inscription dédicatoire, qualifie chacun d'eux de « *perikalles agalma* »⁴⁴. Enfin, la légende du « trépied des sept sages » révèle bien son exaltation mythique dans l'imaginaire grec⁴⁵ : forgé par Héphestos, il doit être octroyé comme prix au plus sage des hommes, mais après de longues pérégrinations et des donations successives, il finit par être consacré à Apollon. Malgré sa polyvalence, la fonction du trépied sur l'amphore du Peintre de Rycroft est réduite à celle du don offert en même temps que trois phiales lobées. Arrêtons-nous sur cet objet polyvalent et multifonctionnel⁴⁶ : vase à boire, prix lors des concours, moyen de thésaurisation dans les sanctuaires, instrument de libation et enfin offrande aux dieux ou à des défunts illustres, la phiale est considérée par Louis Gernet comme appartenant à la catégorie des *agalmata* (GERNET 1982 : 173). Si les trois phiales de notre image servent de dons, celle tendue par Achille vers Priam suppliant, sert de vase à boire et de signe de réconciliation entre les deux hommes⁴⁷. La figure d'Hermès, la seule qui soit nommée par une inscription, renforce l'idée de l'échange qui est en train de se conclure. Enfin, à droite du lit d'Achille, se tient debout une jeune femme, portant cette fois une hydrie. Par sa position, ce doit être une servante qui s'apprête à nettoyer le corps d'Hector avec de l'eau lustrale. Même si l'hydrie est un des objets utilisés dans le cadre du banquet, il nous paraît plus probable que sa présence signale ici

42. Le duel est la principale manière de combattre dans les épopées homériques : voir LISSARRAGUE 2004.

43. Toledo, Museum of Art 72.54 ; BA 7276 ; LIMC I, s. v. « Achilleus », n. 649a, pl. 122.

44. Hérodote, *Histoires*, V, 60, 3-4 et 61, 3-4.

45. Voir l'analyse de Louis Gernet sur le « Trépied des sept sages » : GERNET 1982 : 130-135. Voir aussi PAPALEXANDROU 2005.

46. Sur la phiale métallique, voir à titre indicatif LUSCHEY 1939 ; BOTHMER 1962. Sur la représentation de la phiale sur les vases attiques, voir TSINGARIDA 2009 et 2014. Voir aussi KÉI 2014.

47. Notons que la phiale *mesomphalos* des images attiques ne doit pas être confondue avec la phiale homérique qui semble être tantôt une sorte de *lebès*, tantôt une sorte de coupe à deux anses (*amphithetos*) : Homère, *Illiade*, XXIII, 270 et 616. Sur le sens homérique du mot, voir VALENZA MELE 1982.

le bon aboutissement de l'entrevue des deux hommes. En effet, dans l'*Iliade*, une fois l'entrevue terminée, Achille ordonne aux femmes captives de laver et oindre le corps d'Hector avant qu'il ne soit livré à son père⁴⁸.

Une jeune femme figure de nouveau sur un lécythe du Peintre d'Édimbourg (vers 500 av. J.-C.)⁴⁹ : debout à droite du lit d'Achille, elle tient d'une main une oenochoé et de l'autre esquisse un geste de salutation vers Priam (fig. 7a-b). Le vieux roi arrive suivi par son acolyte tenant une phiale dans chaque main. Entre les deux se dresse tout seul un sceptre : insigne et instrument de pouvoir, le sceptre revêt son détenteur d'une certaine autorité, royale, sacerdotale, juridique, diplomatique ou autre. Comme le rappelle Émile Benveniste à propos du sceptre homérique, « un personnage ne règne, ne juge, ne harangue que le *skēptron* en main »⁵⁰. Tout comme le trépied, le sceptre a nourri l'imaginaire des Grecs : l'histoire la plus connue est sans doute celle du sceptre d'Agamemnon, caractérisé comme « héréditaire » (*patrôion*) et « indestructible » (*aphthiton*)⁵¹, produit savant d'Héphaïstos, ayant connu plusieurs propriétaires comme Zeus, Hermès, Pélops, Atrée, Thyeste avant que ce dernier ne le remette finalement à Agamemnon⁵². Selon Pausanias ce même sceptre a fini par devenir un objet de culte, relique vénérée par les habitants de Chéronée⁵³. Sur notre image, le sceptre ne semble pas être un don destiné à Achille puisqu'il n'est pas porté en tant que tel, mais plutôt un signe qui souligne le statut royal de Priam et marque que c'est lui qui a la parole.

D'autres objets précieux peuvent faire partie de la rançon. Ainsi, sur un lécythe du Peintre de Thésée (vers 500 av. J.-C.)⁵⁴, malheureusement fragmentaire, le serviteur de Priam porte deux *dinoi* (type de cratère) ainsi qu'un long bâton (fig. 8). Si les deux vases sont destinés à la pratique du banquet, l'usage du bâton est incertain. Une jeune femme, oenochoé en main, se tient debout à droite d'Achille ; sa présence rappelle celle de la femme portant l'hydrie sur l'amphore du Peintre de Rycroft (fig. 6). Quant au cadavre d'Hector, il gît entre le lit et une petite table basse sur laquelle est posé son casque alors que son bouclier figure juste au-dessus.

Dernier exemple de la technique à figures noires, un lécythe attribué au Peintre de Sappho (vers 500 av. J.-C.)⁵⁵, où l'on voit les deux acolytes de Priam, dont l'un tient une lance, accompagnés d'un cheval, celui-ci étant sans doute un présent destiné à Achille (fig. 9). Il est vrai que le cheval, dans le monde homérique, constitue un don de prédilection entre hommes de haut rang : lorsque Ménélas offre des chevaux à Télémaque en tant que don d'hospitalité, ce dernier les quali-

48. Homère, *Iliade*, XXIV, 582. Voir aussi GIULIANI 2013 : 146.

49. Édimbourg, National Museum of Scotland, 1956.436 ; *Para* 217.19 ; *Add*² 120 ; BA 380848.

50. BENVENISTE 1974 : 31. Sur le sceptre homérique, voir aussi GERNET 1982 : 166 et CARLIER 1984 : 190-194 ; SIEBERT 1985 ; BOUVIER 2002.

51. Homère, *Iliade*, II, 46.

52. Homère, *Iliade*, II, 101-108 et IX, 38, 99.

53. Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 40.11. D'après l'auteur, le sceptre, découvert dans une tombe, était une simple hampe faite en bois que les Chéronéens appelaient « dory ». Sur ce point, voir BENVENISTE 1974 : 30.

54. Québec, Musée National des Beaux-Arts D09 ; BA 9025090 ; FOSSEY et FRANCIS 2004 : 102, n. 9.

55. Marché, LIMC IV, s. v. « Hektor », n. 89, pl. 493 ; BA 44246.

fie d'*agalma*⁵⁶. Quant aux chevaux d'Achille, ils sont d'origine divine, cadeaux splendides (*aglaa dôra*) de Poséidon à son père Pélée, immortels et dotés de parole prophétique⁵⁷.

L'image du cheval apparaît de manières variées et à des échelles différentes sur une coupe d'Oltos (vers 510 av. J.-C.) (fig. 10 a-b)⁵⁸. Si l'un des côtés du vase met en scène l'entrevue d'Achille et de Priam, l'autre est presque entièrement occupé par trois chevaux solennellement conduits par trois jeunes serviteurs dont deux sont nommés : celui qui clôt la procession s'appelle « Kallisthenès », alors que celui du milieu, habillé comme un Oriental, s'appelle « Nymphes ». Un troisième nom « Kalis » semble désigner la jeune femme qui les accompagne et porte un panier (*liknon*). Sur la face principale, l'image du cheval réapparaît multipliée sur le matelas du lit d'Achille où l'on voit en micrographie une longue série de cavaliers au galop. Comme dans le cas de l'amphore du Peintre de Londres B 76, l'image de cavaliers en mouvement est en contraste parfait avec l'inertie du cadavre d'Hector étendu à terre. Enfin, c'est une tête de cheval qui sert d'épîsème au bouclier de l'hoplite figuré debout à droite du lit d'Achille, là où avant apparaissaient les armes. Qualifié de « kalos », il semble soulever son casque comme pour mieux voir ce qui est en train de se dérouler. Les chevaux ne sont pas le seul cadeau offert à Achille. Le jeune serviteur qui suit Hermès et Priam, apporte des vases en métal, trois phiales empilées et une hydrie⁵⁹, des dons désirables comme l'indique son nom « Erôdôros ». Remarquons qu'Achille, une coupe en main, détourne son visage de Priam. À sa gauche, une jeune femme est en train de le couronner, acte qui souligne les honneurs qui lui sont décernés ainsi que son statut singulier. Le fait qu'elle ne soit pas nommée, alors qu'Achille, Priam, Hermès et Erôdôros le sont, montre que le peintre n'avait pas en tête quelque un de précis.

Achille est de nouveau couronné par une jeune femme sur une coupe attribuée au Peintre du Quatorzième Brygos (490-480 av. J.-C.) (fig. 11 a-b)⁶⁰. Ici, il ne tient plus une coupe à boire, mais un couteau et une tranche de viande : les rehauts rouges qui la strient font écho aux gouttes de sang qui ruissellent du corps d'Hector⁶¹. Priam est suivi par Hermès en tête d'une longue procession qui fait le tour du vase, composée de jeunes gens chargés de la rançon. Une porte et une chaise à l'endroit de l'une des anses du vase, ainsi que deux colonnes avec entablement, scindent l'espace en extérieur et intérieur⁶². Difficile de ne pas faire le rapprochement avec les images mettant en scène le transfert public (*agôgê*) de la jeune mariée de la maison de son père à celle de son mari, transfert qui prend la forme d'une procession linéaire « de porte à

56. Homère, *Odyssée*, IV, 601-602. Sur le rôle du cheval dans l'antiquité grecque et méditerranéenne, voir GARDEISEN 2005.

57. Homère, *Iliade*, XVI, 381 et XIX, 404-418. Sur les chevaux d'Achille, voir LACROIX 2002 : 214.

58. Munich, Antikensammlungen 2618 ; *ARV*² 61.74 ; *Para* 327 ; *Add*² 165 ; *BA* 200510.

59. Sur la phiale et l'hydrie, voir plus haut.

60. New York, Shelby White & Leon Levy Collection ; *ARV*² 399 ; *Add*² 230 ; *BA* 204333.

61. Pour une analyse de cette image, voir aussi LISSARRAGUE 2008 : 21. Sur la représentation du transfert de la jeune mariée, voir LISSARRAGUE 2002 : 212-215.

62. Sur les éléments figurant sous les anses (porte, chaise et cratère), voir KÉI 2018 : 156.

63. Voir p. ex. une pyxide attribuée au Peintre de Marlay (vers 430 av. J.-C.) : Londres, British Museum 1920.12-21.1 ; *ARV*² 1277.23 ; *Add*² 357 ; *BA* 216210.

porte » et lors duquel on expose la dot. Dans ce type d'images, Hermès, dieu des passages, fait souvent son apparition en tant que guide (*proagetès*) de la procession nuptiale⁶³. Regardons maintenant les objets portés en procession : sont-ils tous des dons pour Achille ? La servante qui suit Hermès tient un alabastré et porte sur sa tête un tabouret, deux objets qui apparaissent pour la première fois dans l'iconographie de la rançon. L'alabastré, vase contenant de l'huile parfumée, figure aussi bien dans des scènes de banquet que dans des scènes funéraires⁶⁴. Néanmoins, il paraît plus probable qu'il soit destiné au nettoyage du corps d'Hector, tout comme l'hydrie vue sur l'amphore du Peintre de Rycroft, qu'à Achille banqueteur. De la même manière, le tabouret semble être destiné à Priam puisque dans le texte homérique, à la fin de l'entrevue des deux hommes, Achille ordonne qu'on amène un siège au vieux roi⁶⁵. Derrière la jeune femme, arrivent trois jeunes hommes portant une panoplie : le premier tient le casque et les cnémides, le deuxième le bouclier et la lance, et le troisième la cuirasse et une tunique. La procession rappelle celle des Néréides lorsqu'elles apportent à Achille sa seconde panoplie, façonnée par Héphaïstos⁶⁶. Notons par ailleurs qu'à l'exception de l'épée figurée au-dessus d'Achille, aucune arme n'est exposée près de lui. La panoplie lui est destinée comme don tout comme le reste des objets apportés par deux jeunes femmes et un jeune homme : six phiales, trois lobées et trois lisses, deux hydries, un *dinos* et un *lebes*. La rançon est donc déclinée en armes et en ustensiles de banquet dont la pratique est signalée par la présence d'un cratère en volutes figuré sous l'anse, et d'une coupe figurée dans le champ de l'image⁶⁷.

Le thème de la rançon croise de nouveau celui du mariage sur un cratère à colonnettes attribué au Peintre de Sylée (480-470 av. J.-C.) (fig. 12)⁶⁸ : Hermès conduit à Achille une jeune femme en la tenant par le poignet, geste aux connotations nuptiales que les Grecs appellent *cheir epi karpô*. Une fois de plus, la jeune femme est représentée en tant qu'objet d'échange dans le cadre particulier de *xenia*, comme l'indique la phrase « *Dios xenio (xeniou)* » prononcée par Priam et étalée entre celui-ci et Achille⁶⁹. La présence de l'inscription renforce le face-à-face des deux hommes tout comme la présence d'un casque à droite d'Achille redoublant son regard porté sur le vieux roi.

Ce jeu de visages et de regards est davantage mis en évidence sur le célèbre skyphos du Peintre de Brygos (490-480 av. J.-C.)⁷⁰, vase qui reste exceptionnel dans son traitement de la scène (fig. 13 a-b). Un casque, cette fois du côté de Priam, redouble le

64. Sur la représentation des alabastres dans la céramique attique, voir BADINOU 2003, p. 50 *sq.* ; ALGRAIN, BRISART et JUBIER-GALINIER 2008 et en dernier lieu, ALGRAIN 2014.

65. Homère, *Iliade*, XXIV, 578.

66. Voir p. ex. une amphore attribuée au Peintre de Camtar (vers 550 av. J.-C.) : Boston, Museum of Fine Arts 21.21 ; *ABV* 84.3 ; *Para* 31 ; *Add²* 23 ; *BA* 300781. Pour une analyse détaillée de ce vase, voir LISSARRAGUE 2008 : 18 ; GIULIANI 2013 : 107-110.

67. Le médaillon de la coupe représente de nouveau Achille et Priam suppliant sauf qu'ici le cadavre d'Hector fait défaut. D'après H. A. Shapiro, il s'agit d'un moment ultérieur de la rencontre : SHAPIRO 1994 : 43-44.

68. Tekirdağ, Museum 1855 ; *BA* 9022290. Pour une analyse de ce vase, voir TUNA-NÖRLING 2001.

69. Sur l'inscription et le geste de supplication, voir LISSARRAGUE et PEDRINA 2006.

70. Vienne, Kunsthistorisches Museum 328 ; *ARV²* 380.171 ; *Para* 366, 368 ; *Add²* 227 ; *BA* 204068.

regard que celui-ci porte sur Achille tout en reflétant le mouvement du visage d'Achille qui se détourne à la vue du vieillard pour regarder un jeune échanton. À côté du casque de profil, un visage vu de face, celui d'un *gorgoneion* ornant un bouclier, condense l'horreur de la mort déjà soulignée par la tranche de viande et le couteau tenus par Achille. Celui-ci est allongé sur un lit dont le décor rappelle l'arrière-plan de cette image : deux serpents, animaux à la fois dangereux et funestes⁷¹, encadrent une panthère⁷² et un taureau⁷³ ; leur face-à-face rappelle celui d'Achille et d'Hector⁷⁴. Comme dans les cas précédents, le corps nu et sanglant d'Hector, surplombé d'une série de tranches de viande posées sur la table, est davantage mis en exergue par la richesse visuelle et matérielle des artefacts qui l'entourent : celle du lit au décor animalier et végétal, celle des armes (casque, bouclier et épée), des ustensiles de banquet (deux phiales, une au décor lobé et une au décor écaillée) et des tissus (tuniques, matelas et coussins) mais aussi celle des dons apportés en procession (trois phiales empilées, deux hydries, un *podaniptèr* et deux *likna*). Au revers figure une assemblée de héros grecs : trois groupes d'hommes barbus alternent, les uns debout, les autres assis sur des sièges ; deux d'entre eux portent un pétase. Entre les figures, un casque, une lance, deux épées et deux boucliers au décor animalier, constituent des éléments qui marquent le contexte guerrier de la scène et font écho au revers. Aucune inscription ne permet de nommer ces héros, mais il est probable qu'il s'agit d'un débat entre Grecs, à propos d'Achille, comme le suggère Adolf Furtwängler (FURTWÄNGLER et REICHHOLD 1909 : 123). Il est intéressant de noter que les épisodes des deux boucliers, un lion et un taureau, fonctionnent de la même manière que la panthère et le taureau sur le lit d'Achille : ce sont des métaphores visuelles évoquant les qualités guerrières d'Hector et d'Achille⁷⁵.

Dans l'ensemble de cette série d'images, on le voit, c'est avant tout l'échange entre Priam et Achille qui est retenu par les peintres. La formule de la supplication précède toutes les autres variantes, et avant même les scènes au banquet, on trouve un petit groupe d'images où les deux héros se tiennent debout face à face, près du cadavre d'Hector, en présence d'Hermès⁷⁶. Mais très tôt le choix d'une mise en scène autour du lit de banquet près duquel gît le cadavre d'Hector, comme une négation de la *prothesis*, devient dominant. C'est alors la dynamique de la *xenia* et de l'échange qui prend le dessus et l'on voit, autour des protagonistes, se déployer un double système d'objets : la panoplie du héros et les objets de la rançon. Ces deux

71. Rappelons que dans l'*Iliade* (III, 33), Alexandre-Pâris effrayé à la vue de l'arrivée de Ménélas, est comparé à quelqu'un qui vient d'apercevoir un serpent. Et lorsqu'Hector attend Achille : « Tel un serpent des montagnes, sur son trou, attend l'homme ; il s'est repu de poisons malfaisants, une colère atroce le pénètre ; il regarde d'un œil effrayant, lové autour de son trou » (Homère, *Iliade*, XXII, 93-95). Sur le serpent chez Homère, voir SCHNAPP-GOURBEILLON 1981 : 91.

72. Homère, *Iliade*, XXI, 573-574. Voir SCHNAPP-GOURBEILLON 1981 : 89.

73. Homère, *Iliade*, XVII, 542.

74. Homère, *Iliade*, XXII, 310 sq. : Hector est comparé à un aigle qui s'apprête à ravir un agneau ou un lièvre. Voir LISSARRAGUE 1999 : 98.

75. Sur le lion et les fauves dans les épopées homériques, voir SCHNAPP-GOURBEILLON 1981 : 39 sq. et GRAND-CLÉMENT 2011 : 303-305.

76. Voir les brassards de bouclier à Olympie : KUNZE 1950 : 145-151, et Beilage 10 et 11 ainsi que pl. 45, XVIIId. Voir aussi le plat corinthien à Princeton University 1989.25.

classes d'objets ont les mêmes propriétés : ils sont à la fois beaux, précieux, singuliers, ils génèrent des liens d'échange et confèrent gloire et honneur à leur possesseur.

Mais ces deux classes d'objets se distinguent par leur mode de présence et de circulation. D'un côté les armes d'Achille, parfois dédoublées pour signifier les deux temps de son activité guerrière, avant et après la mort de Patrocle, parfois réduites à une seule panoplie suspendue entre Achille et Hector, ces armes sont à l'arrêt dans l'image, suspendues, désactivées, mais signe de l'éclat et de la vaillance de qui les a portées et les portera à nouveau. De l'autre les dons apportés par Priam et sa suite, tirés de son *thalamos*, sorties de l'immobilité du *thésaurus* et remis en circulation. Une série d'objets auxquels s'ajoutent parfois femmes et chevaux, et dont la liste donnée par l'*Iliade* ne constitue nullement une norme pour les imagiers.

Ces deux systèmes d'objets, armes et dons, ne croisent qu'une seule fois, sur la coupe du Peintre du Quatorzième Brygos à New York. Dans ce cas Priam apporte une panoplie à Achille, en échange du corps de son fils. Le schéma du transfert fait songer à Thétis suivie des Néréides apportant les armes d'Achille, mais aussi aux processions nuptiales où le défilé des objets offerts en dot accompagne la mariée. Ici Priam ne vient pas donner sa fille à un jeune homme, Achille, pour assurer sa descendance ; il vient reprendre son fils pour en assurer les funérailles et rétablir le processus du rituel funéraire qu'Achille avait bloqué. Cette interférence visuelle entre divers rituels — mariage, funérailles — souligne la tension entre Priam et Achille et donne aux objets un rôle quasi social dans le jeu de l'échange et de l'identité héroïque.

Face aux armes d'Achille, dans ce double système d'objets, les dons apportés par Priam doivent lui concilier la générosité de ce dernier afin qu'il rende le corps d'Hector. C'est par le rétablissement, si précaire soit-il à la fin de l'*Iliade*, d'une forme d'échange entre Priam et Achille que la gloire de chacun des protagonistes est rétablie. Les objets offerts en don ont ceci d'« agalmatique » qu'ils doivent plaire à Achille, lui rendre son *kydos*.

Nikolina KEI et François LISSARRAGUE
EHES

ABRÉVIATIONS

- ABV* BEAZLEY, John D., *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.
ARV² BEAZLEY, John D., *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1963 (2^e édition)
Para BEAZLEY, John D., *Paralipomena*, Oxford, 1971.
Add² CARPENTER, Thomas H., MANNACK, Thomas, MENDONCA, Melanie, *Beazley Addenda*, Oxford, 1989, (2^e édition)
BA *Beazley* *Archive* *Vase* *Number*
 (<http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>)
CVA *Corpus Vasorum Antiquorum*
LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich/München/Düsseldorf 1981-1999.

BIBLIOGRAPHIE

ALGRAIN, Isabelle

2014 *L'alabastre attique. Origine, forme et usages*, Bruxelles, CReA-Patrimoine (« Études d'archéologie » 7).

ALGRAIN, Isabelle, BRISART, Thomas et JUBIER-GALINIER, Cécile

2008 « Les vases à parfum à Athènes aux époques archaïque et classique », in VERBANCK-PIÉRARD A., MASSAR N. et FRÈRE D. (éd.), *Parfums de l'antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée*, Mariemont, Musée Royal de Mariemont, p. 152-156.

BADINOU, Panayota

2003 *La laine et le parfum. Epineta et alabastres. Forme, iconographie et fonction*, Louvain, Peeters.

BASISTA, Wolfgang

1979 « Hektors Lösung », *Boreas* 2, p. 5-36.

BENVENISTE, Émile

1974 *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. 2, Paris, Les Éditions de Minuit.

BOTHMER, Dietrich von

1962 « A Gold Libation Bowl », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* n.s., vol. 21 (4), p. 154-166.

BOUVIER, David

2002 *Le sceptre et la lyre : l'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.

CARLIER, Pierre

1984 *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg, AECR (« Études et Travaux d'Histoire Romaine » 6).

CHANTRAINE, Pierre

1933 *La formation des noms en grec ancien*, Paris, Klincksieck (« Collection linguistique » XXXVIII).

DAY, Joseph W.

2010 *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge, Cambridge University Press.

DESCHODT, Gaëlle

2011 « Images et mariage, une question de méthode : le geste d'*anakalypsis* », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 2 | 2011, consulté le 07 mai 2014. URL : <http://mondesanciens.revues.org/370>

FOSSEY, John M. et FRANCIS, Jane E.

2004 *La collection Diniacopoulos au Québec. Antiquités grecques et romaines*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal.

FURTWÄNGLER, Adolf et REICHHOLD, Karl

1909 *Griechische Vasenmalerei*, vol. II, München, Bruckmann.

GARDEISEN, Armelle (éd.)

2005 *Les Equidés dans le monde méditerranéen antique. Actes du colloque organisé à Athènes, 26-28 Novembre 2003*, Lattes, éd. de l'Association pour le développement de l'archéologie en Languedoc-Rousillon.

GERNET, Louis

1982 « La notion mythique de la valeur en Grèce », *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Flammarion, p. 121-179 — première publication *Journal de psychologie* 41, 1948, p. 415-462.

GIULIANI, Luca

2013 *Image and Myth: a History of Pictorial Narration in Greek Art*, Chicago, London, University of Chicago Press — première publication. Munich 2003.

GRAND-CLÉMENT, Adeline

2011 *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens*, Paris, De Boccard.

KÉI, Nikolina

2014 « Autour de la phiale *mesomphalos* : images et contextes », *Revue de l'Histoire des Religions* 231 (4), p. 745-773.

2018 « Beneath the Handles of Attic Vases », in DIETRICH N. and SQUIRE M. (eds.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin, De Gruyter, p. 143-166.

KLUIVER, Jeroen

2003 *The Tyrrhenian Group of Black-figure Vases. From the Athenian Kerameikos to the Tombs of South Etruria*, Amsterdam, Dutch archaeological and historical society.

KUNZE, Emil

1950 *Archaische Schildbänder: ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, Berlin, de Gruyter.

LACROIX, Léon

2002 « Le problème des armes d'Achille dans l'*Iliade* et dans les prolongements de la légende », *Journal des savants* 2002 (2), p. 207-235.

LAMBERTERIE, Charles de

1978 « Armeniaca I-VIII : études lexicales », *BSL* 73 (1), p. 269-276.

LANÉRÈS, Nicole

2012 « La notion d'*agalma* dans les inscriptions grecques », *Mètis* n.s. 10, p. 137-173.

LEDUC, Claudine

2002 « Comment la donner en mariage ? La mariée en pays grec (IX^e-IV^e s. av. J.-C.) », in SCHMITT-PANTEL P. (éd.), p. 309-382.

LISSARRAGUE, François

- 1999 *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan.
 2002 « Femmes au figuré », in SCHMITT-PANTEL P. (éd.), p. 219-229.
 2004 « Histoire sociale et image : guerre et guerriers dans l'imagerie grecque », in TORTOSA T. y SANTOS J.A. (ed.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Rome, L'Erma Di Bretschneider, p. 183-189.
 2008 « Corps et armes : figures grecques du guerrier », in DASEN V. et WILGAUX J. (éd.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, PUR, p. 15-27.
 2018 « Armure et ornement dans l'imagerie attique », in DIETRICH N. and SQUIRE M. (eds.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin, De Gruyter, p. 129-141.

LISSARRAGUE, François et PEDRINA, Marta

- 2006 « Gesto, iscrizione, immagine. Attorno ad un gruppo di vasi attici a figure rosse », in COLPO I., FAVARETTO I. e GHEDINI F. (ed.), *Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Roma, Quasar (« Antenor Quaderni » 5), p. 35-39.

LULLIES, Reinhard

- 1964 « Eine Amphora aus dem Kreis des Exekias », *Antike Kunst* 7, p. 83-90.

LUSCHEY, Heinz

- 1939 *Die Phiale*, Bleicherode am Harz, Nieft.

PAPALEXANDROU, Nassos

- 2005 *The Visual Poetics of Power. Warriors, Youths, and Tripods in Early Greece*, Oxford, Lexington Books.

PEDRINA, Marta

- 2017 *La supplication sur les vases grecs : mythes et images*, Pisa, Roma, Fabrizio Serra editore.

SCHEID-TISSINIER, Evelyne

- 1994 *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
 1998 « L'usage du concept de don dans la poésie homérique », *Mètis* 9-10, 1994-1995, p. 401-416.

SCHMITT-PANTEL, Pauline (éd.)

- 2002 *Histoire des femmes en Occident*, vol. 1, Paris, Plon (1^{ère} éd. 1990).

SCHNAPP-GOURBEILLON, Annie

- 1981 *Lions, héros, masques : les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, F. Maspero.

SHAPIRO, H. Alan

- 1994 *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Athens*, London, Routledge.

SIEBERT, Gérard

- 1985 « Σκηπτούχοι. Sur l'imagerie de la figure royale dans la peinture de vases grecque », *Revue des études Anciennes* 87, p. 263-288.

TOUCHEFEU, Odette

1990 « L'humiliation d'Hector », *Mètis* 5, p. 157-168.

TSINGARIDA, Athena

2009 « À la santé des dieux et des hommes. La phiale : un vase à boire au banquet athénien ? », *Mètis* n.s. 7, p. 91-109.

2014 « The Attic Phiale in Context. The Late Archaic Red-figure and Coral-red Workshops », in OAKLEY J. (ed.), *Athenian Potters and Painters*, vol. III, Oxford, Philadelphia, Oxbow Books, p. 263-272.

TUNA-NÖRLING, Yasemin

2001 « Polyxena bei Hektors Lösung. Zu einem attisch-rotfigurigen Krater aus Tekirdağ (Bisanthe/Rhaidestos) », *ArchAnz* 1, p. 27-44.

VALENZA MELE, Nazarena

1982 « Da Micene a Omero : dalla *phiale* al *lebetes* », *AION (archeol)* 4, p. 97-133.

ZURBACH, Julien

2010 « La "société homérique" et le don », *Gaia* 13, p. 57-79.

Rendre la parole poétique visible et efficace :

le poème-*ágalma* comme parure et comme offrande (Pindare et Bacchylide)

Claude CALAME

En dressant des colonnes d'or
sous le portique solidement bâti du palais
nous allons construire un édifice suscitant l'admiration.
Il faut marquer le début de l'ouvrage
par une façade qui brille au loin.

Tels sont les vers célèbres qui inaugurent la sixième *Olympique* de Pindare. Par un procédé explicite de comparaison, ces vers d'introduction deviennent à la fois le portique et la façade d'un chant (*húmnos*) ; il célèbre à Syracuse la victoire aux jeux olympiques du quadriges de mules financé par le noble Agésias. Par la comparaison avec l'art de l'architecte, le proème du chant de victoire s'offre au regard ; il suscite le sentiment esthétique d'admiration que suggère l'étymologie de l'adjectif *theetós*, « à contempler dans l'étonnement ». De plus, la forme du « futur performatif » qu'assume le verbe (*páxomen* : « nous allons construire ») renvoie la construction de l'édifice, par métaphore interposée, non seulement à la composition du poème, mais aussi à son exécution chantée : ce « nous performatif » inclut autant le *je* du poète que le *nous* du groupe choral qui chante et danse ces vers. Habile architecte, Pindare de Thèbes a articulé ces périodes rythmées, pour la glorifier la cité de Syracuse, en cinq puissantes triades¹. La parole poétique composée et chantée est ainsi présentée à la vue. L'audible devient visible ; l'invisible prend corps, dans la dynamique impulsée au poème qui, avec l'aide des Muses, est métamorphosé en char, pour être assimilé à l'attelage ayant remporté la course que célèbre la performance poétique.

1. Le poème mélique comme *ágalma* métaphorique

Néanmoins, dans les vers bien connus du proème de la cinquième *Néméenne* qui célèbre pour les jeux de Némée la victoire au pancrace d'un jeune athlète d'Égine, le *je* poétique se distancie fortement de l'art du statuaire et des figures qu'il produit :

1. Pindare, *Olympique* 6, 1-7 ; par référence au poème envisagé non pas comme texte, mais comme performance chantée : cf. FORD 2002 : 124-125. Dans l'étude de 2012 : 310-314, j'ai proposé de considérer comme « polyphonique » le « *je* lyrique », ou mieux le « *je* mélique » (cf. CALAME 2005a : 13-26) qui assume de manière performative les vers composés par Pindare ; voir aussi BONIFAZI 2001 : 103-112 et 146-149, ainsi qu'ALESSIO 2004 : 309-314 (notamment sur la question du « futur performatif ») et désormais MASLOV 2015 : 105-116. Pour la polyphonie énonciative, souvent chorale, des poèmes de Bacchylide, cf. CALAME 2010 : 130-139.

Je ne suis pas un sculpteur (*andriantopoiós*) ;
 je ne fabrique pas des statues (*agálmata*),
 dressées immobiles sur leur base.
 Mais, doux chant, quitte Égine,
 emporté sur un vaisseau de transport...

On le sait, dans la poétique archaïque grecque la « fonction-auteur » du poète rejoint volontiers celle du statuaire en tant qu'artisan ; la « fonction-poète » ne se laisse néanmoins pas entièrement assimiler à la « fonction-sculpteur ». En effet, du point de vue du produit de ces différentes techniques artisanales, de fréquents jeux métaphoriques tendent à assimiler le poème envisagé dans sa charpente moins à une statue qu'à un navire ou à un char (comme c'est le cas au début de l'*Olympique* 6) : esthétiquement, l'attention est attirée par l'intermédiaire de ces métaphores moins sur l'objet produit par l'artisan-poète que sur le mouvement qui l'anime. De plus, à la suite de la forte affirmation auctoriale qui marque ce début de la *Néméenne* 5, le poète-je n'hésite pas à déléguer sa voix au beau groupe choral des Muses ; ce chœur est conduit par Apollon qui « au milieu d'elles, frappait la phorminx à sept voix de son plectre d'or et dirigeait des mélodies variées ». C'est donc aux Muses qu'il revient, sous la direction de leur divin chorège Apollon, de chanter sur le Pélion les préalables des noces de Thétis et Pélée².

Or, apparemment dévalorisée, la statue est désignée dans ce proème poétique par le terme *ágalma* selon le sens en effet statuaire que ce mot peut assumer dès l'époque classique. En tant que statue offerte à une divinité, l'immobile *ágalma* est donc opposé à *aoidá*, c'est-à-dire au chant saisi et invoqué au moment même de sa performance, inspirée par la divinité. Paradoxe pour le moins surprenant puisqu'aussi bien chez Pindare que chez son contemporain et collègue Bacchylide, c'est souvent le chant lui-même qui devient, par le biais d'un jeu métaphorique, un *ágalma*³ !

C'est qu'*ágalma* est un terme polysémique s'il en est. Dans la poésie de l'époque dite « archaïque », *ágalma* offre deux emplois principaux : soit dans le sens d'un objet dont on se pare pour rehausser sa personne et en accroître le prestige ; soit dans le sens d'un objet offert à un dieu pour solliciter sa présence, parfois dans cet objet lui-même. Ainsi dans l'*Iliade*, l'*ágalma* correspond à une bossette de mors réservée au cheval d'un roi dont il souligne le *kúdos*, le rayonnement et le prestige qui font du héros l'égal d'un dieu, alors que dans l'*Odyssée* *ágalma* désigne, par exemple, l'or dont on entoure les cornes du bœuf offert en sacrifice à la divinité (en l'occurrence

2. Pindare, *Néméenne* 5, 1-5, puis 19-25, avec le commentaire de PFEIFFER 1999 : 134-139 ; sur ce passage d'interprétation difficile, voir l'étude de CANNATÀ FERA 2000. Pour l'art du poète conçu à travers une série de métaphores comme technique artisanale, voir en particulier la bonne étude d'AUGER 1987 ; le poème peut être perçu comme char ou comme navire : cf. NUNLIST 1998 : 253-264 et 265-276. Dans l'étude 2012, je me suis intéressé aux effets énonciatifs et poétiques des différentes métaphores pindariques faisant du chant un attelage ou un vaisseau en mouvement, en correspondance avec la performance musicale du poème.

3. TARN STEINER 2001 : 259-264, montre fort pertinemment comment, à la fin de la cinquième *Néméenne*, Pindare corrige son jugement apparemment négatif sur le sculpteur en comparant l'entraîneur athénien de Pythéas d'Égine à un « architecte (*tékton*, vers 49) pour les athlètes » et en redonnant à son poème le mouvement de la danse. Quant au rôle joué par l'éclat dans ce poème, voir l'étude de BRIAND 2013.

Athéna) qui ne manque pas de s'en réjouir⁴. Dans ces deux cas homériques, conformément à un fondement étymologique reconnu dès l'Antiquité, l'objet défini en tant qu'*ágalma* provoque un sentiment de fièvre exaltation quand il n'est pas lui-même animé par une sorte de mouvement jubilatoire⁵.

C'est ainsi sans doute que, dès la fin de l'époque archaïque, les poètes ont largement pu recourir à *ágalma* pour désigner l'image ou la statue d'un dieu ou d'un héros : non pas objet inerte, mais image anthropomorphe consacrée et animée par la présence de la divinité qui s'offre au regard pour provoquer stupeur et ardeur⁶. Rappelons pour mémoire la fameuse dédicace que portait la statue de l'athlète Milon de Crotone et dont le texte est attribué à Simonide :

Voici la belle statue (*tód'ágalma*) du beau Milon
qui un jour à Pisa vainquit sept fois sans tomber à genoux.

L'idée est celle de l'animation esthétique de l'inanimé. On remarquera l'écho phonique en réciprocity qu'offre la juxtaposition de la qualification de l'athlète et celle de la statue : *kaloû kalón*⁷.

Platon a souvent repris ce sens esthétique et dynamique attaché dès l'époque classique à la statue d'un dieu (ou d'un mortel héroïsé) par l'intermédiaire du terme *ágalma* ; soit qu'Alcibiade dans le *Banquet* compare les valeurs que recèle le corps disgracieux de Socrate aux divins objets d'or, suscitant effet esthétique et étonnement, que l'on découvre quand s'ouvre la statue d'un silène ; soit que Socrate lui-même compare au spectacle de la statue d'un dieu la fascination et le trouble suscités par la vue de la beauté du jeune Charmide qui porte dans son nom la grâce (*khâris*) qui le distingue et qui exerce l'effet d'une incantation ; soit encore que dans le *Phèdre* le même Socrate illustre les émotions ressenties à la vision d'un beau visage par le frisson puis la sueur marquant la vénération d'une statue qui finit par se confondre avec le dieu lui-même : l'Éros des beaux garçons devient ainsi l'objet d'un culte incarné dans un *ágalma* que l'on pare, que l'on honore et que l'on célèbre comme un dieu⁸. L'*ágalma* est donc ce qui, dans l'image, rend en particulier le dieu visible en lui conférant la vie qui suscite exaltation et vénération.

À partir de ces quelques prémisses sémantiques il semble que devraient apparaître les enjeux de l'assimilation métaphorique à des statues divines consacrées et

4. Homère, *Iliade* 4, 141-145 (dans une comparaison) et *Odyssée* 3, 432-438 ; quant à l'aspect lumineux du *kúdos*, voir *infra* note 11.

5. Hésychius s. v. *ágalma* (A 263 Latte) : « tout ce dont on peut tirer fierté ».

6. Sur l'*ágalma* comme *anáthema*, voir GIANNISI 2006 : 55-62 ; quant à l'usage du terme *ágalma* dans les inscriptions dédicatoires pour désigner l'objet offert dans des gestes de deïxis verbale, voir DAY 2010 : 85-123, ainsi que la bonne étude de LANÈRES 2012, avec les différents cas de figure qu'elle envisage.

7. Simonide, *Épigramme* XXIV Page ; cf. PAUSANIAS 6, 14, 5 qui mentionne six victoires à la lutte à Olympie ; voir ici même le dossier commenté par Ioanna Patera. Ce sens courant de statue anthropomorphe, objet d'une dédicace et évoquant la présence du dieu, est celui qu'assume *ágalma* dans les 700 usages qu'en fait Pausanias : cf. PIRENNE-DELFORGE 2008 : 271-278.

8. Platon, *Banquet* 216d-217a, *Charmide* 154b-c et *Phèdre* 251a-b et 252e ; cf. TARN STEINER 2001 : 130-134. ILES JOHNSTON 2008 : 447-450, a nié l'existence pour l'époque classique de rituels visant à animer la statue d'une divinité.

animées de poèmes dont l'exécution s'inscrit précisément dans une séquence d'actes rituels : manière d'incarner et de rendre visible l'invisible parole dans son déroulement dynamique et « performatif » ; avec quels effets d'ordre pragmatique et esthétique ?

2. Bacchylide : esthétique de l'offrande

Pour revenir à Pindare le Thébain avec un regard rafraîchi, il convient de passer par Bacchylide, moins étudié du point de vue de la poétique pratique insérée dans ses poèmes, notamment par le jeu de métaphores récurrentes. Dans le proème de l'épini-cie consacrée à la célébration de la victoire du coursier d'Hiéron de Syracuse aux jeux olympiques, le poète de Céos fait de son chant une douce offrande de la part des Muses :

Général des Syracusains entourés d'attelages,
au beau destin, tu vas faire la connaissance,
s'il en est un parmi les mortels vivant maintenant sur terre qui le mérite,
de l'offrande (*ágalma*), doux don des Muses à la couronne de violettes.
Libère ton esprit de justice de ses soucis, en toute sérénité,
et tourne ton attention ici même.
Avec l'aide des Charites à la belle ceinture,
ton hôte a tissé l'hymne que, de son île divine, il envoie,
en nouveau serviteur d'Uranie au bandeau d'or,
vers votre illustre cité.

Maintenant (*nûn*) et ici (*deûro*), le chant inspiré par la Muse devient objet d'offrande, offrande à la fois musicale et visuelle. Le déploiement fastueux de l'offrande musicale est assuré par la performance même du poème ; elle est indiquée par le « futur performatif » assumé par le savoir (*gnôsei*, vers 3) dont Hiéron va bénéficier à Syracuse, au moment de son exécution rituelle. Si l'effet de douceur séduisante de ce don vocal est laissé à la Muse, le poète en assume la fabrication artisanale : par jeu étymologisant interposé le chant (*hûmnos*) est le résultat de la pratique du « tissage » (*huphânas*) du poète, sur son île de Céos⁹. Métamorphosé en *ágalma* d'origine divine, il est animé par le mouvement de la performance musicale. Ainsi le chant artisanal du poète de Céos peut être présenté à l'esprit du célèbre souverain de Syracuse ; il en devient la parure vocale qui rehausse la réputation du tyran.

L'image de l'offrande fastueuse, ornement pour son destinataire, n'est pas réservée au genre de l'épini-cie. Un chant de banquet adressé et envoyé par le poète Bacchylide au jeune fils d'un premier Alexandre de Macédoine est offert d'abord comme une « plume d'or des Muses » ; puis il est présenté en tant qu'offrande (*ágalma*) au sein des réjouissances du symposion. À la faveur de la circulation des coupes et au milieu des premiers émois érotiques, l'éloge poétique du jeune homme se mêle aux « dons de Dionysos »¹⁰.

9. Bacchylide 5, 1-14 ; par l'intermédiaire de différents gestes artisanaux, la métaphore du tissage est récurrente dans l'expression de la poétique grecque : cf. MAEHLER 1982 : 90, ainsi que, avec bien d'autres, SCHEID & SVENBRO 1994 : 119-138, et NÜNLIST 1998 : 111-118.

10. Bacchylide fr. 20B, 1-9 Maehler ; pour la position de la *persona loquens* dans ce poème, cf. FEARN 2007 : 40-46. De même que les paroles des héros homériques ou le char des

La référence au poème en acte est assurée par l'invocation initiale adressée directement au barbitos, invité à se placer « ici », entre les mains du poète-je ; par ce moyen, moment de la composition artisanale et moment de la performance dans l'offrande musicale sont appelés à coïncider. En tant qu'*ágalma*, le poème objectivé circule parmi les convives de même que les coupes à vin ; les Muses se mêlent à la célébration rituelle de Dionysos, dans un demeure scintillante d'objets précieux.

Fragmentaire, l'*Épinicie* 10 de Bacchylide célèbre la victoire aux jeux de l'Isthme d'un coureur athénien. Après une adresse initiale à Phémé, incarnation divine de la Renommée, le texte lacunaire du proème semble comparer l'insulaire poète, dans le présent de la performance musicale, avec une abeille « à la voix claire » (*ligúphthoggon*), dans une allusion métaphorique fréquente à la douceur séductrice du chant mélifique. Dans ce contexte de poétique figurée, le chant de victoire est implicitement assimilé à un immortel et éclatant don (*ágalma*) des Muses ; il est placé dans les mains mêmes du vainqueur pour devenir un objet de réjouissance commun (*xunòn khárma*) pour les hommes mortels.

Et maintenant l'époux de sa sœur
a convoqué l'insulaire abeille à la voix de miel,
pour que le joyau de Muses, dans son immortel éclat,
devienne pour les hommes
un objet de réjouissance commune,
révélant ta valeur aux habitants de la terre.

Ainsi le poème est destiné, en tant qu'*ágalma*, à révéler la valeur de l'athlète destinataire de l'offrande des Muses par l'intermédiaire de la voix du poète. Le poème-*ágalma* contribue ainsi à la force rayonnante (*kúdos*) de la ville d'Athènes et à la réputation (*dóxa*) de sa famille¹¹. Engagé par une invocation à la divinité, le chant-*ágalma* est ici non seulement objectivé et rendu visible comme offrande concrète ; non seulement il provoque le sentiment de joie que la performance poétique inspirée par les Muses suscite régulièrement de même que le spectacle de la statue d'une divinité ; mais, par l'éloge de la valeur, le poème est aussi le véhicule d'une réputation qui rejallit autant sur les membres de la famille du vainqueur que sur ses concitoyens. C'est dans cette mesure que le poème offre mérite la qualification d'immortel : par un report sur la prestation athlétique du *kléos* que confèrent aux héros homériques la mort au combat puis le chant épique, l'épinicie-offrande dans sa permanence divine accorde au jeune vainqueur une forme d'immortalité ; elle contribue fortement à son héroïsation¹².

Muses, la voix poétique est parfois ailée dans les poèmes de Pindare : références chez MAEHLER 1997 : 328, et chez NÜNLIST 1998 : 279-282 ainsi que 122-123. Pour un emploi d'*ágalma* dans un poème fragmentaire, voir encore le fr. 65 (b), 9 Maehler.

11. BACCHYLIDE 10, 1-18 ; voir à ce propos le commentaire de FORD 2002 : 124-126, à partir de la réflexion sur le poésie comme peinture parlante que Plutarque, *De la gloire des Athéniens* 346f, attribue à Simonide (96-101). Sur le rôle joué par la figure divinisée de Phéma dans différentes formes poétiques, cf. MAEHLER 1982 : 28 et 180.

12. Indépendamment de tout éventuel culte héroïque, cette fonction immortalisante et héroïsante de l'épinicie par la diffusion chantée de la gloire d'un haut fait a été à nouveau explicitée par CURRIE 2005 : 70-84. À la suite de l'étude consacrée au sens de *kúdos* par BENVENISTE 1969, II : 57-69, JAILLARD 2007 : 97-99, a bien montré l'éclat et les effets enchanteurs de la puissance non pas magique, mais d'origine divine qui est attachée au *kúdos* (à la différence du *kléos*) et qui peut faire provisoirement d'un mortel l'égal d'un dieu.

Dès lors la conclusion gnomique de l'*Épinicie* 1 s'éclaire, qui fait l'éloge d'un jeune vainqueur de Céos au concours de boxe des Jeux isthmiques :

La valeur (*aretá*) requiert tant de peines ;
parvenue à son achèvement,
il est légitime qu'elle laisse à l'homme, même après la mort,
la parure (*ág[al]ma*) de la belle gloire (*eukleía*).

Placé dans le proème sous l'autorité des fameuses joueuses de lyre que sont les Muses de Piérie, le poème d'éloge contribue, au moment de l'accomplissement de sa performance, à l'achèvement d'une *aretá* qu'il transforme en *ágalma*, en prestigieuse parure¹³ ; elle seule est susceptible d'en assurer la permanence après la disparition de l'homme mortel. Le poème est présenté non plus comme une offrande de nature divine, mais comme l'intermédiaire d'un ornement qui entretient la gloire, selon le premier sens que l'on a indiqué pour *ágalma*.

Dans l'*Antigone* de Sophocle, il revient à Hémon de reprendre la sentence adaptée par Bacchylide pour affirmer la bonne réputation de son père Créon : « Quelle parure (*ágalma*) plus importante pour les enfants que le glorieux renom d'un père ou pour un père celui de ses enfants ? »¹⁴.

3. Pindare : jubilation de la parure

Revenons donc à Pindare. Le sens de parure qui rehausse le prestige et qui assure la renommée se retrouve dans le proème d'une épinicie, la huitième *Néméenne*. Le poète thébain n'hésite pas à doubler l'emploi métaphorique d'*ágalma* d'une autre métaphore :

En suppliant je saisis les vénérables genoux d'Éaque
au nom de sa chère cité,
au nom des citoyens ici présents,
en lui offrant une mitre de Lydie scintillante de sons,
parure (*ágalma*) de Némée,
pour la double victoire au stade
de Déinis et de son père Mégas.
En effet la prospérité pour les hommes a davantage de constance
quand elle a été semée avec l'aide de la divinité.

Pour célébrer musicalement la victoire remportée par un jeune athlète d'Égine à la course du stade des jeux de Némée, le *je* poétique s'adresse donc au célèbre héros fondateur d'une île particulièrement prospère ; il lui fait le don d'un chant objectivé par le moyen d'une double métaphore.

À la suite d'une invocation à Jeunesse, messagère des séductions érotiques d'Aphrodite, le poème est offert à Éaque, le fils de Zeus et de la nymphe Aigina, d'abord en tant que diadème ; il est alors comparable à cette parure orientale que por-

13. Bacchylide 1, 181-184 ; on rappellera aussi la forte affirmation poétique des vers 159-160 : « Je le proclame et je le proclamerai – le prestige (*kúdos*) le plus élevé tient à la valeur (*aretá*) » ; voir à ce propos le commentaire de MAEHLER 1982 : 20-21 et 26-28.

14. Sophocle, *Antigone* 703-704.

tent par exemple, pour rehausser leur beauté, les jeunes filles de Sparte chantant l'un des parthénées d'Alcman. Tout en s'inscrivant dans l'isotopie du charme érotique de la jeunesse engagée au début du poème, la relation avec la performance musicale présente est établie par une mitre pourvue de qualités à la fois sonores et lumineuses ; s'y ajoute le geste de deixis énonciative qui associe au jeune héros fondateur « ces citoyens-ci » (*astôn hupér tōnde*) qui assistent à la célébration poétique. Esthétiquement, ce double jeu linguistique et poétique fait appel autant à l'ouïe qu'à la vue¹⁵. D'autre part, avec l'allusion à Némée, c'est d'abord le double haut-fait athlétique accompli par le père puis par le fils sur le site des jeux panhelléniques qui est métamorphosé en *ágalma* ; ceci avant que la juxtaposition avec la mitre-ode ne transforme la parure-victoire elle-même en poème d'éloge.

Essentielle est ici, au terme de la strophe et en structure annulaire par rapport à son début, la protection accordée par la divinité ; elle assure la constance de l'éclat de la prestation. Ce qui est en jeu dans cet emploi d'*ágalma*, c'est peut-être la monumentalité d'une victoire nationale métamorphosée en un chant objectivé pour en assurer la permanence. Rappelons que dans le récit qu'offre la *Néméenne* 10 du combat entre les Apharétides et les Dioscures, *ágalma* désigne la pierre tombale bien polie que les héros excessifs arrachent au tombeau de leur père pour la jeter contre la poitrine de Pollux¹⁶.

Fait rare chez Pindare, la troisième *Néméenne* débute par une adresse directe à la Muse. Dans un jeu subtil entre la forme du pluriel et celle du singulier, le poète-je implore la déesse souveraine, « notre mère », pour lui demander d'intervenir ici et maintenant, sur l'île d'Égine.

Ô Muse, souveraine, notre mère,
je t'en supplie, rends-toi,
sur l'île dorienne d'Égine,
l'hospitalière,
à l'occasion de la célébration néméenne.

En correspondance avec la victoire d'un jeune athlète originaire d'Égine au concours du pancrace des jeux de Némée, un chœur de jeunes gens aspire en effet à entendre la voix divine de la Muse invoquée.

Par l'intermédiaire d'un proème qui adopte la structure initiale d'un hymne aux dieux, le poète fait donc appel, pour le groupe choral qui chante l'épiniécie, à l'épiphanie de la déesse. La Muse est alors invitée à commencer, pour son père souverain du ciel, un poème qui est présenté comme « le compagnon le plus habile des couronnes (de victoire) et de la valeur » (en relation avec l'intelligence artisanale déployée par le poète-je) ; puis il devient un chant qui suscite l'estime (*dókimos húmnos*, vers 11). Ce chant, le locuteur-je dit son intention (*koinásomai*, vers 12 ; dans une forme

15. Pindare, *Néméenne* 8, 13-17 ; cf. TARN STEINER 2001 : 264-265, qui interprète la mitre comme la métaphore de la *tainia* portée par l'athlète vainqueur. Sur la mitre de Lydie comme parure érotisée d'une jeune fille, cf. Alcman fr. 1, 69 Page = fr. 3, 69 Calame ; j'ai décrit quelques uns de ces gestes de deixis énonciative que l'on repère en particulier dans la poésie de Pindare dans la contribution de 2005b : 128-134.

16. Pindare, *Néméenne* 10, 66-68. Dans le célèbre poème de banquet fr. 140, 5-8 Voigt d'Alcée, *agálmata* désigne, en tant que parures de la tête des guerriers, les casques brillants ornés de la crinière d'un blanc étincelant. Quant au rôle de la vue et de la lumière dans le épiniécies de Pindare, on pourra se référer aux deux bonnes études successives de BRIAND 2013 et 2016.

du futur performatif) de l'associer à la lyre et aux voix des choreutes. Dans le processus familial à la poésie pindarique de la « délégation chorale », le poète compositeur du chant adopte, dans ces vers d'interprétation difficile, en quelque sorte le rôle du chorège du groupe choral en train d'exécuter le chant présent¹⁷.

Le poème devient alors un *ágalma*, une parure qui est destinée au pays originairement habité par les légendaires Myrmidons ; en tant que tel, « il retiendra une fatigue pleine de grâce ». Ce *pónos* correspond certainement à l'exploit athlétique du jeune Éginète ; ceci à d'autant plus forte raison que la même période chante non seulement la force dont l'athlète a fait preuve dans l'épreuve du pancrace, mais aussi le mérite qui rejaillit sur l'agora de l'île, c'est-à-dire sur la communauté citoyenne dont les Myrmidons sont les ancêtres¹⁸.

Largement inspiré par la divinité, le chant dans sa performance même est donc destiné en tant qu'*ágalma* à célébrer et à tenir en mémoire, pour le bénéfice de l'ensemble de la communauté des Éginètes, le valeureux exploit du noble athlète d'Égine, accompli à Némée. Si le chant de victoire est à considérer comme une parure, c'est que, inspiré par la Muse, il rend visible l'exploit accompli en un lieu de réputation panhellénique : il rehausse, dans sa lumière, le prestige de toute la cité d'origine du vainqueur.

4. Pour conclure : la « valeur mythique » ?

Ce n'est pas un hasard si le chant mélique est comparé à un *ágalma* soit en son prélude, soit en sa conclusion. Dans un hymne anonyme adressé à Pan et transcrit sur une stèle pour être consacré sur le site d'Épidaure, probablement au début de l'époque hellénistique, le *je* poétique use d'emblée de la tournure performative qui ouvre certains des *Hymnes homériques* :

Je chante Pan, le chorège des Nymphes,
objet de tous les soins des Naïades,
parure (*ágalma*) des aires chorales d'or,
seigneur de la musique enchanteresse.

Tel est donc le début d'une brève composition hymnique qui, avec sa structure tripartite traditionnelle, tend à provoquer l'épiphanie du dieu Pan ; en conclusion du chant, le dieu est appelé comme on invoquerait Apollon dans un péan¹⁹. Si le dieu de

17. Pindare, *Néméenne* 3, 1-16 ; voir sur ces vers le commentaire détaillé de PFEIFFER 1999 : 243-269, notamment sur la question de la performance chorale de l'ode, ainsi que les remarques formulées par SEMENZATO 2017 : 225-231. Quant aux différentes désignations du chant, en particulier dans la poésie de Pindare, voir mon étude de 2017.

18. Sur ce texte difficile, voir encore BURNETT 2005 : 140-152, qui insiste sur l'isotopie du passage à l'adolescence à la maturité qui sous-tend le poème. Que le *pónos* renvoie ici à l'exploit de l'athlète chanté (comme c'est aussi le cas par exemple dans *Néméenne* 6, 23-24 ou *Isthmique* 5, 22-25) est confirmé non seulement par l'évocation dans le même vers du pancrace et à sa pénibilité, mais aussi par l'allusion à la fin de cette première strophe à l'édification par Héraclès, à l'issue de ses travaux, des colonnes qui portent son nom.

19. Fr. adesp. 936 Page ; présentation et datation du document chez FURLEY et BREMER 2001, I : 240-243. Du point de vue de l'énoncé de l'énonciation, ce poème s'inscrit dans le premier cas de figure (représenté par dix-huit *Hymnes homériques*) dans la typologie que j'ai tenté d'offrir en 2000 (CALAME 2000 : 59-63).

la syrinx qui en tire « des notes divines » peut devenir la parure des groupes choraux (ou des aires chorales, selon le double sens de *chorós*) étincelants d'or, c'est qu'il est convoqué en son épiphanie, en sa lumineuse et musicale présence²⁰. Ouïe et vision sont ici à nouveau sollicitées dans une jubilation chorale de la terre et de la mer qui provoque la réjouissance du dieu lui-même. La jubilation attachée à l'*ágalma* aussi bien comme offrande (à la divinité) que comme parure (pour les hommes) est attachée à la présence du dieu qui, dans la réciprocité entre mortels et immortels, s'en réjouit à son tour. Sans doute est-ce ainsi que Pindare peut commencer un poème, dont nous n'avons que la période initiale, en invoquant Thébé, la nymphe éponyme de sa propre cité ; par un procédé d'asyndète qui caractérise l'appel poétique à une divinité, Thébé est successivement vantée, en tant que cité, pour ses beaux chars, en tant que nymphe, pour son manteau d'or, et comme « très sainte parure » (*ágalma*)²¹.

Pour circonscrire ce qu'il dénomme la « notion mythique de la valeur », Louis Gernet partait, dans une étude qui a fait date, du sens étymologique du terme *ágalma* ; il fondait sa réflexion sur la signification d'*agálein* (« parer tout en honorant ») pour faire d'*ágalma* l'étiquette sous laquelle placer toute une série d'objets précieux suscitant le respect religieux (trépied des Sept sages, anneau de Polycrate, toison d'or, etc.). Avant de faire de ce terme l'emblème même de la « valeur » pour la « pensée mythique », il n'hésitait pas à inscrire cette parure, souvent objet de circulation et d'offrande, dans la catégorie du talisman ; il le mettait dès lors en relation avec l'idée « magico-religieuse » de *mana*²². À lui seul le caractère éphémère de ces catégories anthropologiques modernes démontre les dangers d'une application anachronique et non critique de concepts opératoires que l'on a tendance à universaliser et à naturaliser. À élargir le sens d'*ágalma* par le biais de catégories anthropologiques éphémères pour inclure des récits et des textes où le terme lui-même n'intervient pas, on dilue la spécificité de la catégorie indigène en effaçant ses traits distinctifs.

En disciple parfois trop fidèle, Jean-Pierre Vernant s'est contenté de reprendre l'idée de l'objet précieux qui circule avec les pouvoirs sacrés et les prestiges sociaux dont l'*ágalma* serait le véhicule ; il ne mentionne ce terme qu'à l'occasion d'allusions et d'associations, très ponctuelles, aux différents mots désignant en grec la statue de culte en ce qu'elle permet d'actualiser la présence et le pouvoir de la divinité : « présentification de l'invisible ». Vernant inscrit alors sa réflexion dans ce qu'il considère comme le passage, durant l'époque classique, d'une conception de la figuration de la divinité par laquelle on entend rendre présente et active sa puissance sacrée « *hic et nunc* » à une conception de l'image mimétique du corps humain dans une grâce qui suggère la puissance de vie ; dans le premier cas, l'invisible serait l'objet d'un « dévoilement » en général initiatique, dans le second le

20. On trouvera un autre appel à l'épiphanie chorale de Pan déjà chez Sophocle, *Ajax* 693-670. Sur les fonctions musicales de Pan en particulier comme « conducteur » des Nymphes et des Naïades, cf. FURLEY et BREMER 2001, II : 94-195.

21. Pindare, fr. 195 Maehler, voir l'explication donnée par la scholie à la *Pythique* 4, 25b (II, 100 Drachmann).

22. GERNET 1968 : 93-137 (dans un article originairement publié dans le *Journal de psychologie* 61, 1948 : 415-462).

divin serait rendu visible dans l'apparence par la forme corporelle représentée²³. Quoiqu'il en soit d'une perspective en somme évolutionniste, on retiendra des analyses de Vernant, l'importance accordée dans la figuration anthropomorphe grecque à l'éclat de la lumière, au rayonnement de la grâce. Pour l'un des protagonistes de l'un des drames satyriques d'Euripide, les *agálmata* de l'artisan héroïque Dédale se distinguent en ce qu'« ils se meuvent et voient »²⁴.

En effet ce qui est en cause dans les usages poétiques et métaphoriques d'*ágalma*, c'est l'effet esthétique produit par ce qui est ressenti comme une offrande ou une parure : effet d'exultation provoqué par un objet artisanal qui est animé dans la mesure où il est inspiré par la divinité. Dans le cas de l'épiniécie de Pindare métamorphosée en poème-*ágalma* comme parure ou comme offrande animée, c'est l'invisible exploit accompli en un autre lieu qui se met à rayonner *hic et nunc* : le haut fait athlétique suscite la fière jubilation que mérite son éloge poétique, inspiré par la divinité. Mais ce n'est pas tout. N'oublions pas que le poème mélique et en particulier l'épiniécie, en tant qu'acte musical de chant, est aussi un acte de culte ; en tant que tel il constitue une offrande rituelle à la divinité. Non pas une offrande comme objet statique, mais une offrande en performance rituelle et musicale inspirée : avec d'autres métaphores, *ágalma* contribue à présenter le poème à la vue tout en lui donnant vie. Par le moyen des métaphores, la pragmatique du poème en acte est aussi une esthétique.

C'est ainsi à l'*Éloge d'Hélène* par le rhéteur et sophiste Gorgias que l'on laissera les derniers mots. À propos des émotions suscitées par les beaux discours, le rhéteur déclame de manière comparative²⁵ :

Quant aux peintres, quand ils parviennent à achever par le travail avec plusieurs couleurs et plusieurs corps un seul corps et une seule forme, ils charment le regard. La création des statues (*he tón adriánton poíesis*) et la fabrication des images (*he tón agalmáton ergasía*) provoquent pour les yeux une douce maladie. Ainsi les unes suscitent l'affliction tandis que, par le regard, les autres provoquent le désir érotique.

Claude CALAME
Paris, EHESS

23. Voir les deux contributions publiées par VERNANT 1996 : 359-377 et 378-395 (après 1966 : 306-308, cf. encore 243-244), sous les intitulés respectifs de « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » (1983) et « Figuration et image » (1990) ; même fidélité chez FRONTISI-DUCROUX 2000 : 65 et 106-107.

24. Euripide, fr. 372 Kannicht ; voir à ce propos les remarques pertinentes de TARN STEINER 2001 : 136-145, sur « Motion, Sight, and Speech » ; pour le rapport avec les *daídala*, voir essentiellement FRONTISI-DUCROUX 2000 : 112-113 ; et sur image et épiphanie de la divinité, voir notamment l'étude de PIETTRE 2001, ainsi que PLATT 2011 : 77-122.

25. Quant aux peintres, quand ils parviennent à achever par le travail avec plusieurs couleurs et plusieurs corps un seul corps et une seule forme, ils charment le regard. La création des statues (*he tón adriánton poíesis*) et la fabrication des images (*he tón agalmáton ergasía*) provoquent pour les yeux une douce maladie. Ainsi les unes suscitent l'affliction tandis que, par le regard, les autres provoquent le désir érotique. (Gorgias, *Éloge d'Hélène* 18)

BIBLIOGRAPHIE

ALESSIO, Gian Battista d'

2004 « Past Future and Present Past : Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric », *Arethusa* 37, p. 267-294.

AUGER, Danièle

1987 « De l'artisan à l'athlète : les métaphores de la création poétique dans l'épini-
cie et chez Pindare », in COSTANTINI M., LALLOT M. et GUITTARD J.-Ch. (éd.),
Le texte et ses représentations, Paris, ENS, p. 39-56.

BENVENISTE, Émile

1969 *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., Paris, Minuit.

BONIFAZI, Anna

2001 *Mescolare un cratere di canti. Pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*,
Alessandria, Edizioni dell'Orso.

BRIAND, Michel

2013 « Vision spectaculaire et vision imaginative dans la poésie mélique grecque.
Le cas des épini-
cies de Pindare », *Pallas* 92 (COURTRAY R. (éd.), *Regard et
représentation dans l'Antiquité*), p. 115-131.

2016 « Light and Vision in Pindar's Olympian Odes: Interplays of Imagination and
Performance », in CAZZATO V. and LARDINOIS A. (eds.), *The Look of Lyric:
Greek Song and the Visual*, Leiden, Brill, p. 238-254.

BURNETT, Anne Pippin

2005 *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*, Oxford, Oxford University
Press.

CALAME, Claude

2000 *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris,
Belin (2^e éd.).

2005a *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque
antique*, Paris, Les Belles Lettres.

2005b « Pragmatique de la fiction : quelques procédures de deixis narrative et énon-
ciative en comparaison (poétique grecque) », *Études de Lettres* (ADAM J.-M.
et HEIDMANN U. (éd.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une
interdisciplinarité*), p. 119-143.

2010 « Fiction énonciative et performance poétique. Voix chorales dans les *Épini-
cies* de Bacchylide », *Mètis* n.s. 8, p. 117-142.

2012 « Metaphorical travel and ritual performance in epinician poetry », in AGÓCS
P., CAREY Ch. et RAWLES R. (éd.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge, Cam-
bridge University Press, p. 303-320.

2017 « Pourquoi les «odes» de Pindare ? Les désignations du chant dans la poésie
«lyrique» grecque », *Camenae* 20, p. 1-20. =
[http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camenae/camenae-
n-20-decembre-2017-632.htm](http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camenae/camenae-n-20-decembre-2017-632.htm)

CANNATÀ FERA, Maria

- 2000 « Il Canto delle Muse e il canto del poeta », in CANNATÀ FERA M. e GRANDOLINI S. (ed.), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 141-147.

CURRIE, Bruno

- 2005 *Pindar and the Cult of Heroes*, Oxford, Oxford University Press.

DAY, Joseph W.

- 2010 *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*, Cambridge – New York, Cambridge University Press.

FEARN, David

- 2007 *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford, Oxford University Press.

FORD, Andrew

- 2002 *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, Oxford, Princeton University Press.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

- 2000 *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte (2^e éd) [1^{ère} éd. : 1975].

FURLEY, William D., BREMER, Jan M.

- 2001 *Greek Hymns*, 2 vol., Tübingen, Mohr Siebeck.

GERNET, Louis

- 1968 *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero.

GIANNISI, Phoebe

- 2008 *Récits des voies. Chant et cheminement en Grèce archaïque*, Grenoble, Jérôme Millon (« Horos »).

JAILLARD, Dominique

- 2008 « *Kûdos arésthai* (emporter le *kûdos*). Le *kûdos* des rois, des guerriers et des athlètes au miroir des dieux », *Gaia* 11, p. 85-99.

ILES JOHNSTON, Sarah

- 2008 « Animating Statues: A Case Study in Ritual », *Arethusa* 41, p. 445-477.

LANÈRÈS, Nicole

- 2012 « La notion d'*ágalma* dans les inscriptions, des origines à la fin du classicisme », *Métis* n.s. 10, p. 137-173.

MAEHLER, Herwig

- 1982 *Die Lieder des Bakchylides I. Die Siegeslieder II. Kommentar*, Leiden, Brill.
1997 *Die Lieder des Bakchylides II. Die Dithyramben und Fragmente. Text, Übersetzung und Kommentar*, Leiden, New-York, Köln, Brill.

MASLOV, Boris

- 2015 *Pindar and the Emergence of Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

NÜNLIST, René

1998 *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart – Leipzig, Teubner.

PFEIJFFER, Ilja L.

1999 *Three Aeginetan Odes of Pindar: a Commentary on «Nemean» V, «Nemean» III, & «Pythian» VIII*, Leiden – Boston – Köln, Brill.

PIETTRE, Renée

2001 « Images et perception de la présence divine en Grèce ancienne », *Mélanges de l'École française de Rome* 113, p. 211-224.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane

2008 *Retour à la source : Pausanias et la religion grecque*, Liège, CIERGA (« Kernos Supplément » 20).

PLATT, Verity L.

2011 *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion. Greek Culture in the Roman World*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

SCHEID, John et SVENBRO, Jesper

1994 *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte.

SEMENTZATO, Camille

2017 *À l'écoute des Muses en Grèce archaïque. La question de l'inspiration dans la poésie grecque à l'aube de notre civilisation*, Berlin – Boston, De Gruyter.

TARN Steiner, Deborah

1991 *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton – Oxford, Princeton University Press.

VERNANT, Jean-Pierre

1965 *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero.

1996 *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil.

Pourquoi la tortue n'est pas un *agalma*

Renée KOCH PIETTRE

« Pourquoi la tortue n'est pas un *agalma* » : ce qui est formulé ici est une affirmation-titre.

Je souhaite en effet aborder le sujet de l'*agalma* non en me demandant à quels objets s'applique le mot *agalma* et pourquoi, mais, à l'inverse, en cherchant s'il serait ou aurait été possible d'appliquer le mot à une tortue — et il faudra naturellement justifier le choix de la tortue, en l'absence, semble-t-il, de toute attestation de ce référent pour le mot *agalma*.

Je voudrais repartir simultanément du questionnement de l'*agalma* grec à partir de l'*anathêma*. L'*agalma* est, selon l'étymologie courante, un objet qui brille et qui réjouit. À sa vue les visages s'éclairent (*gelaô*, *galênê*) et les relations se dénouent, la « grâce » (*charis*) est invisiblement présente. Il nous suffira désormais, pour nous en donner une idée, de rappeler l'image de la couronne de lierre tout en or pur illustrant l'affiche du colloque auquel fut destinée la présente communication. L'*anathêma* est une chose, quelle qu'elle soit, ainsi désignée pour avoir été l'objet d'un geste de dépôt : de dépôt en quelque sorte érigé (comme l'indique le préverbe *ana-*), dans le contexte d'un sanctuaire. Non pas spécifiquement un *ex-voto* ou une offrande « votive », donc chargée d'intention ; ni même nécessairement un objet consacré, mais justement un objet dont la présence ne marque rien de plus que ce que dit son nom : le geste initial de poser quelque chose au contact d'un support ou d'une assise (le sol, une banquette, une base...), comme la marque d'un passage, qui n'est même pas nécessairement appelée à durer ; poser plus ou moins distraitemment, plus ou moins par convention, mais quelquefois avec une vraie décision d'affichage de ce geste et d'inscription mémorielle (songeons aux amphores des Panathénées offertes en prix aux vainqueurs des jeux sportifs, à toutes ces récompenses d'une victoire dédicacées dans un sanctuaire...), assez souvent en tout cas pour qu'au fil du temps il en soit resté de quoi nous fournir d'amples renseignements prosopographiques ; et parfois avec une ostentation qui se mesure au prestige du nom du dédicataire, au prix ou à la beauté de l'objet, que l'on pourra dès lors appeler... *agalma*.

Si donc la tortue était *agalma*, elle *serait* chose belle, précieuse et réjouissante : le mot dirait en quelque manière son essence et sa radiance, son impact propre sur le regard des hommes, où qu'elle se trouve, mais toujours simultanément comme le signe de quelque chose qui serait au-delà d'elle-même. Si elle *servait* d'*anathêma*, ce geste qui l'érigerait en un sanctuaire la désignerait à une forme de respect et lui conférerait un statut nouveau, sans rien nous dire de son essence ni de son éclat. Si, en sa dignité d'*anathêma*, la tortue se trouvait être justement un *agalma*, nous aurions un joyau soustrait à la manipulation, protégé par l'écrin du sanctuaire et brillant du dedans pour faire signe vers un ailleurs.

Pourquoi, donc, une tortue¹?

Distinguons d'abord l'animal et la représentation de l'animal, et reformulons notre question :

- l'animal lui-même, réduit ou non, par synecdoque, à sa carapace, peut-il être dit *agalma* ?
- une représentation de cet animal a-t-elle chance d'être qualifiée, de mériter la qualification d'*agalma* ?

Pourquoi non en effet, sauf s'il s'agit d'objets vraiment modestes ? Mais précisons tout de suite que c'est là justement le cas général. Car on se plaisait en Grèce à fabriquer des objets en forme de tortue, pour en faire des sortes de bibelots ou de jouets qui se rencontrent, sur le terrain archéologique, en toutes sortes d'endroits. Ces objets qui d'ordinaire ne servaient à rien d'autre qu'à faire plaisir, on pouvait fort bien les offrir en cadeaux, ou les déposer dans une tombe, notamment d'enfant, ou en modeste dépôt dans un sanctuaire. L'on a trouvé en grand nombre de petites reproductions de tortues en terre cuite, en plomb, en bronze, en os, en cristal de roche, et même en marbre ! Cependant on pouvait les miniaturiser et en faire des bijoux d'or, comme tel collier², ou des substituts de bijoux en plomb³. La présence de tels objets en plus ou moins grand nombre dans maints sanctuaires nous autorise de plus à parler, peut-être, d'*anathémata*, dont il est malaisé de dire si on leur conférait en outre une valeur symbolique en fonction de la divinité du lieu : certains dieux en étaient-ils honorés plus souvent que d'autres ? L'on a pu soupçonner sur ce plan un privilège, par exemple, d'Artémis (qui, selon Clément d'Alexandrie⁴, portait en Laconie l'épiclese *Chelytis* : d'où la présence de petits objets en forme de tortue dans le sanctuaire d'Artémis *Orthia* ?) ou d'Hermès (nous reviendrons sur ce dieu), réfléchir et interpréter de mille manières la présence d'une tortue sous le pied d'une Aphrodite *Oura-nia* sculptée par Phidias⁵, ou supposer, derrière le grand nombre d'exemplaires trouvés à Lindos auprès d'Athéna *Lindia* (BLINKENBERG 1931 : 579 sq.), un trait propre à l'antique *potnia* mycénienne ou à une divinité préhellénique⁶.

1. Le travail le plus complet sur la tortue et son iconographie dans l'Antiquité (rassemblant et sériant l'essentiel de la documentation disponible) est celui de DUMOULIN 1994 ; très précis déjà : KELLER 1913 : 247-259.

2. Collier d'or formé de perles d'or avec en guise de pendeloques 30 tortues longues de 2,5 cm (celle du milieu a 3,5 cm). Tiflis, Musée national géorgien. Trouvé à Wani en Géorgie (Colchide antique). V^e s. av. J.-C. : DUMOULIN 1994, fig. 60.

3. DAWKINS 1929, pl. CXV, CLXXIX, CLXXX : objets miniatures imitant de plus précieuses offrandes, en os (V^e s.), ou en plomb (une lyre, deux tortues).

4. Clément, *Protreptique* 2.38.5 : Χελύτιδα δὲ Ἀρτεμιν Σπαρτιάται σεβόουσιν· ἐπεὶ τὸ βήττειν χελύττειν καλοῦσιν (« Les Spartiates appellent Artémis Chelytis, parce qu'ils disent « faire la tortue » pour « tousser »). Cf. SCHOLL und STUEDEMUND 1886 : 270.

5. Il y avait apparemment, sur le site d'un sanctuaire d'Aphrodite en Thessalie, assez de tortues en bois pour qu'une troupe de Thessaliennes s'en servent pour lapider une femme dont elles étaient jalouses : Polémon, fr. 44 Preller = Athénée XIII, 589ab. Autres références à cette histoire : PIRENNE-DELFORGE 1994 : 235 n. 40. Sur l'iconographie d'Aphrodite *Oura-nia*, voir *infra*.

6. Voir BEVAN 1988 : 1-6 : la tortue symboliserait la terre humide.

Mais sur les sites les plus anciens, mycéniens ou d'époque géométrique, ce sont des carapaces de tortues authentiques que l'on a déterrées, en d'autant plus grand nombre que l'on remonte davantage dans le temps⁷. Il y a de grandes chances que l'accumulation se soit faite par la voie la plus naturelle : les sanctuaires riches en eau attiraient les tortues qui pouvaient s'y développer librement, comme on peut l'observer, par exemple, aujourd'hui encore sur le site marécageux du temple d'Artémis d'Éphèse. À supposer cependant que l'on ait *déposé* d'authentiques carapaces de tortues en ces temps reculés, ce n'était certainement pas parce qu'on ne savait pas les reproduire : témoin telle palette en forme de tortue, trouvée en Égypte et datant de plus de 3000 ans avant notre ère, simple ustensile sans doute⁸. Peut-être les Grecs prisaien-ils ces carapaces comme matière première d'une transformation artisanale : ils s'en servaient, comme chacun sait, pour former la caisse de résonance de leurs lyres les plus frustes. Ces amphibiens silencieux, les tortues, qui curieusement portent en grec un nom signifiant la « bouche », la « gueule » (χέλυσ, χελώνη : χεῖλος désigne la lèvre, le bec, ou le bord d'un orifice ou d'un objet creux), devenaient par là instruments pour chanter les dieux. Le dieu Hermès nous le prouve lui-même, dans le récit de l'hymne homérique qui lui est dédié et qui raconte l'« invention » de la lyre, la fabrication par le dieu de la première lyre, à partir d'une carapace de tortue prélevée toute vive au seuil de son antre⁹.

Et voici justement le chef-d'œuvre des images « agalmatiques » de tortues : la reproduction méticuleuse, en marbre gris-blanc, d'une carapace de tortue, vue de l'intérieur autant que de l'extérieur, qui formait la caisse de résonance d'un simulacre de lyre offerte, on veut le croire, à Hermès dans le sanctuaire d'Héra sur l'île de Samos¹⁰. La reconstitution permet en effet de supposer non une simple tortue sculptée, mais l'image d'une lyre faite d'une carapace de tortue très soigneusement reproduite, y compris dans sa partie intérieure concave, où chaque ligne correspond exactement à l'anatomie de la tortue grecque et répond au tracé des lignes extérieures ; il s'agirait d'autre part d'une offrande à part entière, un *anathêma*, et non d'une partie de statue (emblème d'un dieu ou instrument d'un musicien) : sans doute la dédicace a-t-elle été adressée, répétons-le, à Hermès qui, de fait, était présent à l'Héraion de Samos¹¹. Cet objet ne laisse pourtant pas de provoquer une certaine perplexité : en redoublant par la pierre la rigidité de la carapace animale, sans lui insuffler la voix de la lyre, le sculpteur n'a-t-il pas créé un objet deux fois mort qui, en dépit de sa perfection, se dérobe à la qualification d'*agalma* ? L'*agalma* ne devrait-il pas toujours être quelque peu objet-fée ?

7. Voir la thèse de VLACHOS 2015.

8. Voir une palette d'amphibolite, datant d'avant 3000 av. J.C., achetée en Égypte : elle porte des traces d'usage (pour maquillage peut-être).

9. *Hymne homérique à Hermès*, 24 sq.

10. Carapace de tortue en marbre, fragment d'une lyre de marbre trouvée dans la partie sud de l'Héraion de Samos (3^e quart du VI^e siècle av. J.C.). L 0,30, l. 0,275, épaisseur max. 0,115. DUMOULIN 1994, fig. 21.

11. BRIZE 1997, § 55. Notons que Pausanias, 8.30.6, dit avoir vu, dans le sanctuaire d'Hermès *Akakésios* de Mégalopolis, en Arcadie, une tortue de marbre.

Entre les vivants et les morts

Cependant, ce sont bien quelques-unes des spécificités de l'*animal* tortue qui autorisent le présent questionnement : on ne s'étendra pas sur les diverses espèces de tortues connues des Grecs, et on s'abstiendra de présenter ici l'histoire naturelle des chéloniens¹² ; notons simplement que la tortue se situe toujours à mi-chemin de deux règnes, elle est à la fois animal et objet, terrestre et aquatique, terrestre et souterraine ; elle est aussi à la fois mobile et figée, sorte de pierre ambulante. Elle partage cette ambiguïté avec d'autres groupes de reptiles comme le serpent ou le lézard, capables de se confondre avec leur milieu et d'y demeurer sans bouger. Les anciens avaient remarqué en outre sa capacité de jeûner fort longtemps¹³. Empédocle (fr. B 76 D.-K.) notait l'inversion de la place des parties dures et des parties molles dans le corps des tortues et des crustacés : par rapport à « tous ceux qui, durs dedans et mous à l'extérieur, / des paumes de Cypris avaient ainsi reçu / cette élasticité »¹⁴, la tortue, elle, est « caparaçonnée de pierre ». En témoigne, sur un cratère attique à figures rouges, le voisinage de la tortue et de la pierre telles que représentées aux pieds d'Orphée, attirées, faut-il croire, par l'enchantement de sa voix¹⁵. C'est l'extraordinaire efficacité magique de cette voix qui est suggérée, semble-t-il, par la présence de ces deux « objets », l'un mort et l'autre quasi inerte, mais c'est sans doute aussi l'affinité de la tortue et de la lyre qui explique la présence de la première et lui confère une valeur métaphorique : elle représentait à elle seule la musique en tant qu'initiatrice aux secrets du divin, elle était une sorte de *pierre philosopale*, appartenant à la fois à ce monde terrestre et à un autre monde tant infernal que céleste. En latin comme en grec, les mots qui désignent la tortue (χέλυς, *testudo*) peuvent en effet par catachrèse nommer directement l'objet lyre, qui a sa place, on le sait, parmi les constellations¹⁶. L'affinité qui, dans l'environnement d'Orphée, nous oriente vers la vie conférée à l'inanimé, peut d'ailleurs se retourner en puissance de mort : selon une anecdote connue par Pline et par beaucoup d'autres après lui¹⁷, le poète tragique Eschyle fut tué par une tortue lancée depuis le ciel par un aigle qui aurait confondu avec une pierre le crâne chauve du vieillard, et voulu de cette manière briser la carapace de l'animal afin d'accéder à ses chairs molles.

12. Voir KELLER 1913 et DUMOULIN 1994.

13. Selon Pline, *Histoire naturelle*, 9.12, en Afrique elles ne vivent que de rosée (on en disait autant des cigales), et de fait elles peuvent jeûner très longtemps et n'ont alors besoin que de chaleur et d'une certaine humidité.

14. Traduction J.-P. DUMONT, Paris, Gallimard (« Bibl. de la Pléiade »), 1988.

15. Cratère à colonnettes attique à figures rouges du peintre de Naples, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe 1968.79. H. 47, 8 cm : la tortue est seule à représenter ici les animaux captivés par la musique d'Orphée (DUMOULIN 1994 : 101 et fig. 28).

16. Χέλυς est dès Sappho le nom de la lyre. (fr. 118 Lobel-Page = fr. 45 B, cf. fr. 169).

17. Pline (10.3) ou Valère Maxime (9.12), la *Souda* s.v. Αἰσχύλος (φυγὼν δὲ εἰς Σικελίαν διὰ τὸ πεσεῖν τὰ ἱκρία ἐπαδεικνυμένου αὐτοῦ, χελώνης ἐπαρριφείσης αὐτῷ ὑπὸ ἀετοῦ φέροντος κατὰ τῆς κεφαλῆς, ἀπώλετο)... la légende a été souvent rapportée. Une espèce d'aigle dite *chelônophagoi* par Hésychius, s.v., emporterait les tortues haut dans les airs pour les faire tomber sur les rochers et les briser : d'où cette histoire (Aristophane, dans les *Grenouilles*, apparemment ne la connaissait pas). Voir aussi DUMOULIN 1994 : 29-32 et fig. 4.

Dans un bel article, Jesper Svenbro méditait sur les correspondances croisées entre l'invention de la lyre par Hermès et « l'invention de la pierre tombale » dans Hésiode (fr. 182 Merkelbach-West) : la tortue remonte du monde souterrain, quand la pierre tombale bloque le retour du défunt¹⁸.

Or cette même ambiguïté, inversée, entre l'être animé et l'objet inanimé, peut affecter l'*agalma*, soit par la création d'ingénieux automates¹⁹, soit dans le cas particulier très fréquent où l'*agalma* est une statue cultuelle assumant la présence de la divinité en un sanctuaire donné et se montrant animée, pleurant ou saignant ou bougeant miraculeusement à certaines graves occasions. Il y eut même un temps, à l'époque impériale, où l'on mettait en scène la présence divine au moyen d'automates (statues parlantes, apparaissant et disparaissant, etc.²⁰). Par contiguïté en quelque sorte, l'ambiguïté peut affecter aussi les *anathēmata* les plus prestigieux : ainsi les armes ornant le temple d'Apollon se massent d'elles-mêmes devant le temple de Delphes pour le protéger de l'invasion gauloise, ou bien le palmier de bronze offert par les Athéniens pour commémorer leur victoire de l'Eurymédon en 468, picoré par les corbeaux, perd ses dattes d'or à la veille de la catastrophique expédition de Sicile²¹... Surmonté d'une statue dorée d'Athéna, cette dernière offrande, le palmier de bronze, pouvait bien être dite un *agalma*.

La tortue posséderait-elle donc une qualité « agalmatique » en quelque sorte innée, naturelle, dans cette hésitation entre l'animé et l'inanimé ?

Hideur et splendeur infernales

Le mot français « tortue » évoque le tordu, le courbé, le difforme, mais il semble qu'il dérive du latin *tartaruca* qui signifie « du Tartare », « de l'enfer ». Voilà qui paraît nous éloigner considérablement de l'éclat des *agalmata*. Cette étymologie infernale nous renvoie aux reptiles et autres animaux peu engageants qui, semblant sortir de dessous la terre et s'y collant, s'y lovant, deviennent parfois en Grèce comme une incarnation familière du dieu lui-même : Zeus *Ktésios*, Asclépios dont les serpents hantent le sanctuaire épidaurien, l'*oikouros ophis*, « protecteur de la maison », ou encore Glykon, « le Doux », dieu-serpent oraculaire inventé par le charlatan Alexandre d'Abonotique²². Le mot français, renchérissant sur la laideur infernale, n'aurait pris cette forme « tortue » que par contamination avec l'adjectif « tort, tortu » qui pouvait en effet s'appliquer aux pattes curieusement recourbées de la tortue. Livrons ici une description précise de la démarche torse de l'animal :

Lorsqu'elle pose une patte, elle n'appuie d'abord que sur l'ongle qui est le plus en arrière ; ensuite elle appuie sur celui qui le suit, et passe ainsi sur les

18. SVENBRO 1992 : 135-160. Depuis la rédaction de notre article est paru le bel ouvrage de SCHEID et SVENBRO 2014, dont le chapitre 4 revient sur l'invention de la lyre dans l'*Hymne homérique à Hermès*.

19. Voir notamment les automates décrits par Héron d'Alexandrie.

20. Le dossier est épais. Mentionnons simplement les « merveilles » du sanctuaire d'Hiéropolis dans Lucien, *La déesse syrienne*, 32-37.

21. Pausanias, 10.15, citant Clitodémos ; Plutarque, *Vie de Nicias* 18 [13], etc. Cf. par ex. NACHTERGAEL 1977 ; AMANDRY 1947 : 466-468.

22. Lucien, *Alexandre le faux prophète*.

autres jusqu'à l'ongle de devant, en faisant tourner sa patte qui est ronde et bordée d'ongles, comme un chariot qui fait tourner ses roues, et imprime la tête des clous dont la circonférence est bordée, et les fait entrer dans la terre l'un après l'autre. (F.-A. Aubert de La Chesnaye Des Bois (1959), volume IV, p. 376.)

À nos yeux donc la tortue, difforme, couleur de terre, la *tartaruga*, *tortoise*, *Schildkröte*... se meut pesamment à ras du sol, disparaît dans les creux, les anfractuosités. Elle n'évoque en rien, *a priori*, la beauté ni l'éclat de l'*agalma*. Peut-être il en allait de même pour les Romains ? La mauvaise réputation de l'animal à Rome se lit notamment dans Sénèque évoquant « les carapaces des animaux les plus hideux et les plus paresseux », *foedissimorum pigerrimorumque animalium testas*²³. Cicéron, citant l'*Antiope* de Pacuvius, nous transmet une énigme latine se rapportant à la lyre²⁴ :

un quadrupède à la démarche lente, grossier, à ras de terre, rugueux, à la tête petite et au cou de serpent, qui offusque le regard — une fois éviscéré, sans vie, rendant un son vivant.

L'énigme évoque une beauté intérieure invisible, sonore, par opposition à la laideur apparente de l'animal ; elle fait d'autre part naître la vie de la mort, ou plutôt, nous l'avons vu au sujet de l'affinité de la tortue avec la pierre, elle fait *parler la mort*. *Dum vixi tacui, mortua dulce cano*²⁵.

Qu'en était-il pour les Grecs ? Une énigme dit la même présence paradoxale de la mort dans l'être de la lyre-tortue : « Mon père est un bélier, ma mère une tortue, mais en naissant j'ai tué mes parents »²⁶.

Un célèbre oracle rendu à Crésus, cité par Hérodote, emploie le mot *kratairrhinos*, « au cuir épais », qui se rapporte à la carapace de la tortue²⁷. Notre mot « tortue » entendu comme « tordu » s'appliquerait aussi bien aux formes inversées, contournées, bizarres, que l'imagination grecque et la nature elle-même prêtent aux êtres du monde inférieur : il suffit parfois qu'un personnage peint sur un vase apparaisse les pieds orientés à l'envers pour qu'on y reconnaisse Hadès, le dieu des enfers, et lorsque le dieu Hermès, l'inventeur de la tortue-lyre, chausse d'étranges sandales et fait avancer à reculons les vaches d'Apollon qu'il a dérobées, pour les conduire dans un antre, c'est déjà sa qualité de passeur et de guide infernal qu'il manifeste ainsi, alors même qu'il vient juste de naître, selon le récit de l'*Hymne homérique à Hermès*.

Cependant, plus que la difformité, qui d'ailleurs se résumerait en l'occurrence à

23. Sénèque, *De beneficiis*, 7.9.2.

24. Cicéron, *De divinatione*, 2.64.133 : *Quadrupes tardigrada, agrestis, humilis, aspera, capite brevi, cervice anguina, aspectu truci, eviscerata, inanima, cum animali sono*. Cf. KERR BORTHWICK 1970 : 373-387.

25. Voir un article publié sous ce titre, ELVIRA 1992 : 263-275.

26. *Anthologie grecque*, 14.30 et l'exégèse de CARRINGTON 1961 : 22.

27. Hérodote, 1.47. Sur cet oracle, voir par ex. DOBSON 1979 ; CRAHAY 1956 : 193-97 ; cf. Aristophane, *Guêpes*, 1292 sq. : la tortue est louée pour la dureté de sa peau et l'épaisseur de sa carapace quand un personnage craint les coups ; Kerkidas (poète, auteur de « Choliambes », III^e s. av. J.-C.), fr. 2 Powell, la dit *rhikna*, « ratatinée », comme le sont aussi, ailleurs, les pieds tordus d'Héphaïstos le boiteux.

un retournement, les Grecs situaient aux enfers la richesse et notamment certains objets talismaniques d'un prix infini, dont la circulation d'un homme à l'autre sèmerait pourtant le désastre dans les familles : ainsi le collier d'Ériphyle²⁸. En outre, la qualité infernale s'accompagne volontiers de vertus dites magiques, d'un pouvoir surnaturel intrinsèque qui s'ajouterait à l'ambiguïté des règnes entre animé et inanimé. La tortue constituait en effet un objet-médecine : les Anciens se servaient de sa chair, de son sang, de son fiel, de la cendre de son corps calciné, de ses œufs, contre de multiples affections²⁹. Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, la tortue vivante sert à capter, fixer, contenir (*echma*), les charmes malfaisants (v. 37-38). Parfois redoutée comme un poison, on la verra à l'inverse figurer fréquemment, en raison de ses vertus prophylactiques, sur les « mains votives » (annulaire et auriculaire pliés, pouce, index et majeur dressés) consacrées à des divinités anatoliennes ou égyptiennes, au Sabazios thraco-phrygien notamment : elle y était censée éloigner le mauvais œil³⁰. Le collier d'or orné de multiples tortues en pendeloques a-t-il pu figurer, de ce point de vue, un talisman aux vertus tout opposées de celles du collier maudit d'Ériphyle ?

Palladius, un auteur tardif³¹, nous transmet le rite prophylactique suivant : quand des nuages de grêle menaçaient, certains paysans parcouraient leur vignoble avec sur la main droite une tortue des marais renversée sur le dos, puis la posaient au sol et, la coinçant avec des mottes de terre, empêchaient qu'elle puisse bouger et se retourner, ce qui était censé éloigner les nuages menaçants ; ou bien ils lui opposaient un miroir. Ce charme extraordinaire viendrait, a-t-on suggéré, des yeux extraordinairement brillants des tortues (semblables à des grêlons ?) : on les extrayait, les sertissait dans l'or et les portait en colliers très goûtés des femmes, explique Élien³². Sans doute y a-t-il sur ce point confusion avec une pierre précieuse appelée *chelonias*, *chelonites*, *chelonitis*³³. Il n'empêche que voilà notre bête rampant dans la boue promue à la valeur d'un bijou éclatant. Les Romains de leur côté inventèrent l'art d'incruster d'écailles de tortues les peignes, les montants des lits de table ou des portes : cet artisanat de luxe fit fureur dans l'empire naissant³⁴.

28. Voir GERNET 1982 [1968¹] : 121-179. La tortue régnait sur les trésors marins : cf. la fable de Babrius, 115, où la tortue promet à l'aigle tous les trésors de la mer d'Érythrée s'il lui apprend à voler. D'où en latin le proverbe *testudo volat* pour dire d'une chose qu'elle est absolument impossible.

29. On en trouve des exemples dans Nicandre, Dioscoride, Pline, Pelagonius (auteur d'un traité latin d'hippiatrie, *Ars veterinaria*).

30. Comme font aussi, sur les mêmes mains votives, d'autres bêtes évoluant à ras de terre, scorpion, crapaud, salamandre. Voir par ex. KARAMANOLI-SIGANIDOU 1967 : 149-155.

31. IV^e s. de n.è. : *De re rustica*, I.35.14, cf. *Géoponiques*, I.14.8.

32. Élien, *Sur la nature des animaux*, 4.28.

33. Cf. *Digeste*, 39.4.16, sur un droit de douane à payer pour leur importation d'Orient.

34. Voir le passage déjà cité de Sénèque, *De beneficiis*, 7.9.2 (l'auteur blâme l'utilisation des écailles d'un animal si laid pour des intérieurs de luxe) ; également Virgile, *Géorgiques*, II, 458 et sq. ; Ovide, *Métamorphoses*, II, 737 ; Martial, IX, 59, v. 9-10 et XIV, 87 ; Juvénal, *Satires*, XI, 93-95 ; Lucain, *Pharsale* X, 120 sq. Pline, *Histoire naturelle*, 9.13 et 33.144 nomme comme inventeur du luxe de l'écaille de tortue Carvilius Pollio, un chevalier romain de l'époque de Sylla.

La tortue à tout faire

L'archéologie, disions-nous plus haut, a livré un nombre extraordinaire de carapaces de tortues, le plus souvent morcelées, et quasi sans trace d'interventions humaines, notamment dans les périmètres de divers sanctuaires. Toutes ces trouvailles se situent essentiellement dans des sanctuaires d'époque mycénienne : des tortues ont évidemment tout simplement pu mourir là. Mais cette explication ne paraît pas toujours suffisante : étant donné que les Grecs ne consommaient pas les tortues à l'époque classique et sans doute pas davantage antérieurement, comment expliquer cette abondance ? On a pensé à divers usages : coupes, récipients, lampes... S'agit-il d'*anathêmata* ? Pourquoi ne pas penser à une forme de monnaie, ou d'objet de don et d'échange, comme les cauris africains, ou les couvertures échangées dans le potlatch des Indiens Kwakiutl près de Vancouver ? Après tout, c'est d'une image de tortue qu'ont été frappées les premières monnaies du monde grec, les bien nommées « tortues » d'Égine, avec les treize plaques de leur carapace toujours si bien reconnaissables. La tortue apparaît aussi sur les statères de Lycie, en Asie Mineure, ou sur des timbres amphoriques (GARLAN 1992 : 243-249). On la voit enfin figurer sur des poids découverts sur l'Agora d'Athènes³⁵. Si leur accumulation n'interdit pas tout à fait la qualification d'*agalmata*, sans pourtant la cautionner particulièrement, c'est alors surtout un rôle essentiel dans l'invention de la valeur comme prix conventionnel qu'il faudrait interroger. Et la valeur conventionnelle des carapaces de tortues dépendrait précisément du fait qu'elle serait soustraite à un usage fixe et à la valeur d'usage, pour servir de symbole vide, à disposition pour toutes les opérations sémantiques et pratiques, un peu comme le *mana* et autres concepts fourre-tout de l'anthropologie, selon l'introduction de Claude Lévi-Strauss à l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss. À ceci près que l'interprétation lévi-straussienne nous oriente finalement vers l'échange marchand d'objets affectés d'une valeur simplement virtuelle, plutôt que vers le don, lourd de sens et d'exigence de retour. La tortue serait alors un objet d'échange, prélevé sur une ressource naturelle abondante et qui, à la différence des objets du don, n'engage à rien de plus que ce dont on est convenu en pleine connaissance de cause³⁶. Voilà qui court-circuiterait les risques toujours liés aux parcours souterrains de la valeur et aux contraintes de la *charis* toujours prête, comme les Érinyes, à vous attraper par le pied pour vous tirer vers l'espace souterrain.

35. DAVIDSON, BURR THOMPSON and THOMPSON 1943 : 28 n° 3 (fig. 13) : poids carré en plomb. Larg. 0,049m ; poids : 226g (avec une tortue et l'inscription ΔΕΜΟ rétrograde en relief sur le dessus. Au centre de la tortue, un poinçon carré porte un symbole maintenant effacé, et sur le dessous du poids un poinçon rectangulaire enfoncé une chouette en position frontale : c'étaient des marques de contrôle après examen officiel en des périodes définies). IMHOOF-BLUMER und KELLER 1972 [1889] : didrachmes d'Égine, statère lycienne en argent. Voir aussi ROTROFF and OAKLEY 1992 : 127sq., n° 369 ; DUMOULIN 1994, fig. 54-60.

36. L'échange, contrairement au don, supprime l'incommensurabilité de la dette : voir par exemple HÉNAFF 2002, notamment p. 403 sqq. Remarquer cependant à quel point la fiduciairisation et la virtualisation de l'économie actuelle réintroduisent l'abîme d'une dette infinie.

Le chant de la tortue

Il n'est pas tout à fait à exclure, d'autre part, que la carapace de tortue ait pu servir à la divination : rappelons à ce sujet l'usage chinois étudié par Léon Vandermeersch dans son article « La tortue et l'achillée » (VANDERMEERSCH 1974). Là où l'on trouve, ailleurs, par centaines des restes d'animaux toujours les mêmes, il s'agit des astragales utilisées dans la divination cléromantique. Et ce qui se laisserait deviner alors, ce n'est plus un désamorçage de la charge symbolique de la tortue objet-fée, mais au contraire l'expression de cette même charge, en l'occurrence transférée de la sphère économique vers le domaine oraculaire. L'étymologie, nous l'avons vu, paraît associer la tortue grecque (*chelus*) à la bouche, aux lèvres (*cheilos*), ce qui s'expliquerait par la curieuse particularité de cette espèce terrestre pourtant pourvue d'un bec, comme les oiseaux (MASTRELLI 1966).

L'oracle n'est jamais éloigné du chant. Apollon, dieu oraculaire, est aussi le dieu musagète héritier de la lyre d'Hermès. Si l'on trouve dans certaines des carapaces accumulées quelques perforations *ad hoc*, ce sera une indication en ce sens³⁷ : qu'il nous suffise de nous reporter là-dessus, une fois encore, à l'*Hymne homérique à Hermès*. À peine né, Hermès quitte son antre arcadien, au seuil de la grotte il bute sur une tortue, *perce* sa carapace à l'aide d'un burin de fer, extrait l'*aiôn*, la « moelle de vie », puis, moyennant quelques autres perforations, l'adaptation de deux bras et d'une traverse, enfin une peau de bœuf tendue sur la carapace avec sept boyaux de brebis pour servir de cordes, voilà l'instrument prêt à chanter sa propre naissance.

Un beau jouet

Cependant ce sont les termes par lesquels Hermès s'adresse à la tortue et ceux dont le poète nomme ou décrit par ailleurs l'instrument ainsi fabriqué, qui peuvent nous renseigner sur la question de sa nature éventuellement « agalmatique » : le poète qualifie d'emblée la découverte de « jouissance infinie de bonheur et de richesse », *murion olbon*, d'un mot qui à lui seul résume tout le bonheur accessible aux mortels (joie des chants, des chœurs de danse et du festin partagé). Puis il décrit l'animal par sa démarche, dont il relève simplement la nonchalance (*saula posin bainousa*). Hermès apostrophe la tortue, d'une salutation joyeuse : et le premier mot qu'il emploie, *sumbolon*, ramasse sur le corps de l'animal toute la reconnaissance qu'elle lui offre des jouissances à venir, d'emblée présentes dans son seul paraître, mais aussi le « gage » qu'elle constitue et qui, à la fin de l'hymne, garantira par l'échange des dons de la lyre et de la baguette divinatoire les bonnes relations entre les deux frères Apollon et Hermès. Nulle part n'est suggérée la difformité, au contraire : la tortue est une « nature désirable » (*phuên eroessa*), sa vue attire et vaut d'être saluée, « accueillie avec empressement » (*aspasiê*), elle est « belle » (*kalon*), « de toutes les couleurs » (*aiolon*). Pour l'enfant qu'est Hermès, elle est « jouet », *athurma*, qu'il emportera dans son berceau en le serrant bien fort ; pour le cithariste qu'il devient, elle est

37. FAKLARIS 1977 : les carapaces de tortues travaillées fournissent des renseignements sur la lyre primitive. Voir par exemple les carapaces-lyres découvertes à Argos : COURBIN 1980 ; PIÉART 1993 : 609-613.

d'avance réduite à sa carapace, *ostrakon*, « coquille », « tesson », comme on en faisait grand usage dans les échanges humains et dans les procédures de décision publique. Elle lui sera enfin utile de toutes les manières, comme les billes, dans nos cours de récréations, sont un ingrédient essentiel de la socialité enfantine : les billes remplacent aujourd'hui les astragales des gymnases grecs. C'est peut-être plutôt ce sens-là qu'il faudrait lire dans l'adjectif *aiolon* : non pas la bigarrure, mais la plasticité, la polysémie dans la vie pratique³⁸, tout le contraire de l'*agalma* qui ne se prête qu'à l'admiration ou au culte ?

L'iconographie des vases nous a laissé des images de tortues jouets³⁹ : dans ces exemples, notons que la tortue ne cesse pas d'être « tartaréenne », car les enfants sont toujours un peu fées, proches encore des profondeurs dont ils sont si fraîchement issus. « Les enfants ce sont les morts », expliquait Lévi-Strauss⁴⁰. Les vases en question sont ou évoquent le *chous*, petit vase individuel qui servait aux enfants à l'occasion du jour des morts dans la fête des Anthestéries, où l'on honore Dionysos en évitant, par le protocole d'un boire solitaire, de propager la contamination infernale dont le dieu est porteur.

On sait qu'Hermès lui-même, le dieu enfant de l'*Hymne à Hermès*, ne cessera d'aller et venir entre les divers règnes, infernal, terrestre, olympien.

Le mot *agalma* n'est pourtant pas employé au sujet de la tortue-lyre, et tout objet charmant n'est pas *agalma*. La multifonctionnalité, le caractère familier de la tortue me paraissent également éloignés de l'effet d'admiration plus que de désir que suscite l'*agalma*. Le rapt de la tortue est trop facile, de même que l'échange. Il y a cependant dans notre hymne à Hermès un mot qui pourrait emporter la décision pour une qualification « agalmatique » de la tortue comme telle : « en la voyant », Hermès se prend « à rire de bonheur », *athrêsas egelasse*. Et dans le rire, y compris dans l'étymologie du verbe *gelaô*, il y a, semble-t-il, l'éclat de l'*agalma* ? Voire.

38. Cf. REECE 1997-1998 : l'auteur voit dans l'adjectif *eriounios* appliqué à Hermès au v. 28 un jeu de mots étymologique associant l'intensif *eri-* et la racine du verbe *oninêmi*, « être utile », que l'on retrouve deux vers plus loin avec l'expression *meg'onêsimon* qualifiant la tortue. – les ruses d'Hermès font écho, selon SHELMEKDINE 1986, aux ruses d'Ulysse, l'homme « aux mille tours », dans l'*Odyssée*.

39. Enochoé apulienne, milieu du IV^e s. av. J.-C. (Londres, British Museum F 101 : vase sans doute inspiré des *choes* des Anthestéries, qui présentent fréquemment des enfants jouant ou accompagnés de leurs jouets – ici un vase de même facture apparaît en abyme dans la main de l'enfant, cependant qu'un canthare sur un pilier évoque Dionysos ; on peut se reporter aussi au dessin au trait reproduit dans le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio, s.v. « Bestiae » ; l'enfant représenté se livre à un jeu cruel, agitant une tortue attachée à un fil par la patte pour taquiner un chien bondissant) ; ou bien un fragment d'un *chous* attique, de la fin du V^e s. av. J.-C. (hauteur conservée 5,6 cm : Copenhague, Nat. Mus., cf. DUMOULIN 1994, fig. 47) : un petit garçon penché vers une grosse tortue lui présente de la main droite un rameau feuillu vers lequel la tortue dresse sa tête qui s'étire ; une petite fille s'appuie des deux mains sur la carapace (presque comme si elle allait la chevaucher ?) en levant la tête vers le garçon. Voir aussi la statue d'un Hermès enfant se baissant pour ramasser la tortue (époque antonine ; Rome, Palais des Conservateurs : DUMOULIN 1994, fig. 6), ou celle que décrit Pausanias, 2.19.6, et qui représente Hermès en train de réfléchir sur la manière de fabriquer une lyre avec une tortue.

40. LÉVI-STRAUSS 1952. Voir aussi l'appel initial, *chelichelônê*, de la charmante comptine pour ronde de fillettes, que nous a transmise Pollux le grammairien, 9.125 ; cf. ARTHUR 1980 et KARANIKA 2014, chap. 6.

Aphrodite et la tortue

Reste en effet à apprécier l'étrange présence d'une tortue sous le pied de l'Aphrodite *Ourania* de Phidias, en son temple d'Élis, cité voisine d'Olympie. Il semble qu'il y ait dans ce geste de poser le pied sur une tortue tout autre chose que la mise en valeur « agalmatique » d'un animal-objet⁴¹.

Une Aphrodite de la villa Brazzà aux Fornacci près de Dolo, entre Padoue et Venise, acquise en 1892 par le Musée de Berlin, est tenue pour représenter au plus près le type de la statue de Phidias. Mais elle était arrivée très mutilée, y compris du pied gauche, et c'est un restaurateur probablement du cercle de Canova qui la restaura ainsi, posant le pied sur une tortue : le détail de la tortue, selon Salvatore Settis, a sans doute pourtant été inspiré des débris trouvés. Or, la statue originelle était en marbre du Pentélique, les parties restaurées sont en marbre de Carrare, mais la tortue usée par l'eau qui a été ajoutée sous le pied d'Aphrodite est sculptée dans une pierre différente et aurait été prélevée directement sur la gargouille d'une fontaine : comme si le restaurateur avait voulu, avec de bonnes raisons peut-on supposer, souligner l'opposition entre la splendeur d'Aphrodite et la grossièreté de l'animal.

Les exégèses auxquelles a été soumis cet attribut d'Aphrodite *Ourania* sont légion. On a voulu y lire un symbole de chasteté (l'*Ourania* selon Plutarque protège les femmes mariées, silencieuses, renfermées dans l'espace domestique⁴² ; la tortue femelle se déroberait au mâle qui risque toujours de la renverser sur le dos⁴³...), ou celui de la puissance cosmique de la déesse dont l'épiclèse évoque le ciel, voûté comme l'est la carapace de la tortue. Ou bien au contraire la tortue serait comme la métaphore de la terre ferme sur laquelle, selon Hésiode⁴⁴, la déesse pose le pied lorsqu'elle aborde au rivage de Chypre, en une sorte d'*anodos*, après être née au sein de la mer d'une métamorphose du membre d'Ouranos, le Ciel, châtré par son fils Kronos.

Mais il est possible de réunir toutes ces suggestions en une seule : la tortue c'est le monde, et c'est aussi la sexualité qui configure le monde. À la fois marine et terrestre, elle se tient à l'intersection des deux règnes dans l'iconographie du meurtre de Skiron par Thésée⁴⁵ ou dans celle d'un étrange navigateur à cheval sur une tortue, tel qu'il nous apparaît, par exemple, sur une métope de Paestum⁴⁶. Lyre placée au ciel comme

41. SETTIS 1966 ; plus récemment : LLEWELLYN-JONES 2003 ; PIRENNE-DELFORGE 1994 : 232-236 ; PARRA 1990 : 781-784 ; HARRISON 1984 ; BOSCHUNG 1978 : 5-10 ; ou déjà CUMONT 1924 ; DEONNA 1920. Les attestations littéraires avaient été rassemblées par KEIL 1904, 383 sq. ; OVERBECK 1868, n° 755.

42. Et le voile formerait, selon LLEWELLYN-JONES 2003 : 200, « a kind of portable domestic space ». Voir *infra* nos considérations sur la carapace de tortue comme écrin d'*agalmata*.

43. Cf. les analyses de PIRONTI 2007 : 143-151.

44. *Théogonie* 192-195. La fécondité de ce thème pour une étude comparatiste est notamment suggérée dans l'article de DEONNA 1920.

45. ELY 1888, pp. 272-281. Cf. une coupe attique à figures rouges, du peintre Douris (Berlin, Staatliches Museum F 2288. 480/470 av. J.C. Inscriptions: Thésée, Skiron).

46. Métope de Paestum n° 27, Mus. Arch. Naz. Trouvée à l'Héraion de la Foce del Sele. 570/560 av. J.C. : il s'agirait d'une version du sauvetage d'Ulysse naufragé (*Odyssée* XII, 101 sq.), selon ZANCANI MONTUORO 1959 (interprétant le même motif sur un vase de Palerme). DUMOULIN 1994, fig. 38 et 39.

une constellation, ou simplement emblème de l'Ouranienne Aphrodite (qu'on entende ce nom comme « céleste » ou comme « fille d'Ouranos »), elle figure aussi le ciel voûté⁴⁷.

La sexualité est enfin très présente dans l'imaginaire que les Grecs ont construit autour de la tortue : outre le trait d'éthologie animale que nous avons déjà relevé, et qui associe la tortue (femelle) à la chasteté comme la tortue mâle à la lubricité⁴⁸, il faut ici évoquer aussi l'efficacité proprement cosmogonique et théogonique du chant accompagné de la lyre : c'est encore dans *l'Hymne homérique à Hermès* que le petit dieu, préludant sur sa lyre toute neuve, chante pour commencer son propre engendrement (v. 57-61), puis, devant Apollon, la naissance du monde et des dieux (v. 427-428), qu'il fait advenir, « réalise » par son chant (*kraînôn*). Chant et puissance génésique se rejoignent dans la pensée archaïque.

La tortue comme piédestal et comme écrin de l'*agalma*

Revenons alors à la question de l'*agalma* : selon la dernière perspective que nous venons de tracer en introduisant Aphrodite, la tortue n'aurait décidément plus rien d'« agalmatique ». Elle unirait les parties du monde, le visible et l'invisible, non pour briller elle-même du mystère d'un *agalma*, mais pour supporter et mettre en valeur l'*agalma* (et d'abord la splendeur d'Aphrodite), ou encore, en tant qu'image du monde, pour enfermer les *agalmata* comme dans un écrin, et par là mettre en valeur et leur beauté et leur mystère. Son nom a parfois le sens de toit voûté ou de niche protégeant une statue⁴⁹. Et, pour rappeler l'image si connue de Socrate-Silène, dont la laideur enferme la beauté des raisonnements comme la boîte-Silène aux formes grotesques renferme les *agalmata*⁵⁰, disons que la tortue serait par excellence la boîte ou l'écrin de l'*agalma*, un grotesque visible, réceptacle de beautés invisibles, ou du moins en lien avec l'invisible, dont chaque surgissement porte le sceau du divin.

Sur une image où une énorme tortue semble poursuivre un homme qui court, et qui a été souvent interprétée, probablement à tort, comme une illustration narquoise du paradoxe de Zénon⁵¹, la question n'est plus qu'Achille puisse rattraper la tortue : sans doute l'aura-t-elle finalement mangé, avalé. La tortue, les Grecs la perçoivent comme un fascinant dehors : le meilleur est dedans. Et l'*agalma* l'illumine — de l'intérieur.

47. Voir la tortue cuisant avec un agneau dans un chaudron sous couvercle, dans l'oracle rendu à Crésus, Hérodote, 1.47.

48. On ne peut qu'être frappé des bruyants efforts des mâles (carapaces entrechoquées...) pour vaincre la résistance des femelles. Ce qui n'est pas sans rapport avec le nom et la forme de *testudines* que les Romains donnaient à cette formation serrée d'hommes tenant leurs boucliers au-dessus d'eux comme en écailles de carapace, pour s'approcher des murailles d'une ville assiégée et en enfoncer la porte au moyen d'un béliet dont la tête surgira et dépassera de la carapace à chaque coup : Xénophon, *Helléniques* 3.1.7 ; Végèce (v. 400 ap. J.-C.), *De re militari* 4.14. Voir SCHAEFER 1950.

49. Voir Virgile, *Énéide*, I, 505, et le commentaire de Servius *ad loc.* : Didon siège pour juger et gouverner *media testudine templi*. Selon Plinie, 9.12 ou Agatharchidès cité par Diodore de Sicile, 3.21.5, les Indiens du Gange et de l'Océan Indien faisaient, des carapaces de tortues géantes, le toit de leurs huttes ou de petites barques.

50. Platon, *Banquet*, 216d-e.

51. Coupe attique à figures rouges, 3^e quart du V^e s. Rome, Villa Giulia 3591. Cf. HOFFMANN 2004 : 5-9 et pl. 1 ; DUMOULIN 1994 : 131-133 et fig. 44.

Conclusion

Agalma ou *anathéma* grecs, objet qui réjouit et objet érigé en un sanctuaire, ont en commun une définition qui, débordant des frontières de l'objet concret, fait signe au delà (vers la joie répandue) ou en deçà (vers le geste, voire l'intention du dédicant). Nous avons vu que la modestie ordinaire des représentations de tortues en Grèce ancienne ou leur rôle de faire-valoir d'Aphrodite en sculpture, sans compter l'abondance des carapaces de tortues accumulées dans les sanctuaires en terrain humide, n'incitent guère à y reconnaître ni des *agalmata* ni une dignité d'*anathémata*. Leur utilisation comme caisses de résonance dans la fabrication de lyres agrestes est par ailleurs courante et banale, même s'il existe des représentations en marbre de ces mêmes carapaces-lyres. Cependant, malgré son aspect rugueux et terne, malgré sa démarche difforme et lente, le caractère ambigu de la tortue, à la fois aquatique, terrestre et souterraine, animale et minérale, vivante et inerte, sonnante et muette, lui confère une dimension médiatrice de passeur entre les mondes, et notamment entre les enfers et la terre des hommes, à l'image d'Hermès qui en fit son instrument dès le seuil de sa grotte natale. Concrétion infernale, la tortue se voit ainsi reconnaître des propriétés magiques et oraculaires, et devient parfois chose précieuse au point que son effigie orna les premières monnaies d'Égine, à moins que cet emploi n'indique sa plasticité à tous usages, sa vacuité symbolique de signifiant apte à accueillir de multiples signifiés à la manière du *mana* selon Lévi-Strauss. Vivante ou morte, elle sert aussi de jouet d'enfant. Son affinité avec Aphrodite suggère par ailleurs sa puissance génésique et en élargit le symbolisme aux dimensions du monde : sa carapace devient voûte du ciel, le chant qu'elle autorise, témoin l'*Hymne homérique à Hermès*, est par excellence cosmogonique. Aussi ne dirons-nous pas que la tortue soit par elle-même *agalma*, sinon par antithèse : mais peut-être, comme le Socrate-Silène du *Banquet* de Platon, elle est tout particulièrement susceptible d'en enfermer, protéger et laisser sourdre l'éclat — quand elle ne le cristallise pas en sa matière propre. Elle nous permet ainsi de percevoir ce caractère propre à l'*agalma*, applicable aussi bien au bijou et à l'offrande précieuse qu'à la jeune fille dans la maison de son père, à l'épousée sous son voile ou à la statue de culte, d'être un objet qui appelle un écrin recelant et diffusant son aura d'invisible.

Renée KOCH PIETTRE
École Pratique des Hautes Études, PSL, Paris

BIBLIOGRAPHIE

AMANDRY, Pierre

1947 « Le palmier de bronze de l'Eurymédon à Delphes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 91 (3), p. 466-468.

ARTHUR, Marilyn B.

1980 « The Tortoise and the Mirror : Erinna PSI 1090 », *CW* 74, p. 53-65.

AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, François-Alexandre

1759 *Dictionnaire raisonné et universel des animaux ou le règne animal*, vol. IV, Paris.

BEVAN, Elinor

1988 « Ancient Deities and Tortoise Representation in Sanctuaries », *ABSA* 83, p. 1-6.

BLINKENBERG, Christian

1931 *Lindos I, Les petits objets*, Berlin, Walter de Gruyter.

BOSCHUNG, Dietrich

1978 « Eine späthellenistische Aphrodite-Statuette », *HASB* 4, p. 5-10.

BRIZE, Philip

1997 « Offrandes de l'époque géométrique et archaïque à l'Héraion de Samos », in LA GENIÈRE J. de (éd.), *Héra. Images, espaces, cultes. Actes du Colloque International du Centre de recherches Archéologiques de l'Université de Lille III et de l'Association P.R.A.C. Lille, 29-30 novembre 1993*, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, p. 123-139. En ligne <https://doi.org/10.4000/books.pci.936>, consulté le 10 octobre 2020.

CARRINGTON, A.G.

1961 « Ram, Tortoise and Lyre in Greek Epigram », *Mnemosyne* 14, p. 22.

COURBIN, Paul

1980 « Les lyres d'Argos », *Études argiennes*, Athènes, École française d'Athènes et Paris, de Boccard, p. 47-51.

CRAHAY, Roland

1956 *La littérature oraculaire chez Hérodote*, Paris, Les Belles Lettres.

CUMONT, Franz

1924 « "L'Aphrodite à la tortue" de Doura Europos », *MMAI*, p. 31-43.

DAVIDSON, Gladys R., BURR THOMPSON, Dorothy

1943 *Small Objects from the Pnyx I, Hesperia Supplements* vol. 7, p. 1-172.

DAWKINS, Richard M.

1929 *Artemis Orthia*, Londres.

DEONNA, Waldemar

1920 « Aphrodite sur la tortue », *Revue de l'Histoire des Religions* 41 (1), p. 135-144.

DOBSON, Marcia

1979 « Herodotus 1.47.1 and the Hymn to Hermes : A Solution to the Test Oracle », *American Journal of Philology* 100 (3), p. 349-359.

DUMOULIN, Dorothee

1994 *Antike Schildkröten*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

ELVIRA, Antonio R. de

1992 *Dum vixi tacui, mortua dulce cano*, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 2, p. 263-275.

ELY, Talfourd

1888 « Theseus and Skiron », *The Journal of Hellenic Studies* 9, p. 272-281.

FAKLARIS, Panagiotis

1977 « Chelys », *Archeologicon Deltion* 32, p. 218-233.

GARLAN, Yvon

1992 « Toutes les tortues grecques ne sont pas d'Égine », *Au miroir de la culture antique. Mélanges offerts au Président René Marache*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 243-249.

GERNET, Louis

1982 « La notion mythique de la valeur en Grèce » in GERNET L., *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Flammarion, 1982, p. 121-17 [Maspero, 1968¹].

HARRISON, Evelyn B.

1984 « A Pheidian Head of Aphrodite Ourania », *Hesperia* 53 (4), p. 379-388.

HÉNAFF, Marcel

2002 *Le prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil.

HOFFMANN, Herbert

2004 « Zeno's Tortoise », *Antike Kunst* 47, p. 5-9 et pl. 1.

IMHOOF-BLUMER, Friedrich und KELLER, Otto

1972 *Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums*, Hildesheim, H.A. Gerstenberg.

KARAMANOLI-SIGANIDOU, Maria

1967 « A Bronze Hand of Sabazio from Edessa », *Archeologicon Deltion* 22, p. 149-155.

KARANIKI, Andromache

2014 *Voices at Work : Women, Performance, and Labor in Ancient Greece*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

KEIL, Bruno

1904 « Schriftzeugnis über Phidias », *Athenische Mitteilungen* XXIX, 383 sq.

KELLER, Otto

1913 *Die Antike Tierwelt* II, Leipzig.

KERR BORTHWICK, Edward

1970 « The Riddle of the Tortoise and the Lyre », *Music and Letters* 51, p. 373-387.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1952 « Le Père Noël supplicié », *Les Temps modernes* 77, p. 1572-1590 (texte réédité en tirage limité par les éd. Sables, 1996, et dans la revue *Incidence* 2 (automne 2006), p. 193-209).

LLEWELLYN-JONES, Lloyd

2003 *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea, The Classical Press of Wales.

MASTRELLI, Carlo A.

1966 « Un' etimologia greca, χέλυς tartaruga », *Archivio Glottologico Italian* 51, p. 123-146.

NACHTERGAEEL, Georges

1977 *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes. Recherches d'histoire et d'épigraphie hellénistiques*, Bruxelles, Palais des Académies.

OVERBECK, Johannes A.

1868 *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig.

PARRA, Maria C.

1990 « Ancora un' Afrodite a Locri », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 20, p. 781-784.

PIÉRART, Marcel

1993 « De l'endroit où l'on abritait quelques statues d'Argos et de la vraie nature du feu de Phoroneus : une note critique », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 117 (2), p. 609-613.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane

1994 *L'Aphrodite grecque*, Athènes-Liège (« Kernos Supplément » 4).

PIRONTI, Gabriella

2007 *Entre ciel et guerre : Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique (« Kernos Supplément » 18).

REECE, Steeve

1997-1998 « A "figura etymologica" in the "Homeric Hymn to Hermes" », *The Classical Journal* 93 (1), p. 29-39.

ROTROFF, Susan I. and OAKLEY, John H.

1992 *Debris from a Public Dining Place in the Athenian Agora*, Princeton, American School of Classical Studies at Athens (« Hesperia Supplements » 25).

SCHAEFER, Alexander

1950 « Zur Erklärung des terminus technicus *testudo* », *Gymnasium* 57, p. 71-74.

SCHÖLL, Rudolf und STUEDEMUND, Wilhelm (ed.)

1886 *Anecdota varia Graeca et Latina*, vol. 1, Berlin (réimpr. Hildesheim, Weidmann, 1989 ; Nabu Press, 2011).

SCHEID, John et SVENBRO, Jesper

2014 *La tortue et la lyre. Dans l'atelier du mythe antique*, Paris, CNRS Éditions.

SETTIS, Salvatore

1966 *Chelônê. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Pise, Nistri-Lischi editori.

SHELMERDINE, Susan C.

1984 « Hermes and the Tortoise. A Prelude to the Cult », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 25, p. 201-208.

1986 « Odyssean Allusions in the Fourth Homeric Hymn », *Transactions of the American Philological Association* 116, p. 49-63.

SVENBRO, Jesper

1992 « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *Métis* 7 (1-2), p. 135-160.

VANDERMEERSCH, Léon

1974 « De la tortue à l'achillée », in VERNANT J.-P. et al., *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, p. 29-51.

VLACHOS, Evangelos

2015 *The Fossil Chelonians of Greece: Systematics – Evolution – Stratigraphy – Palaeoecology*, thèse, Thessalonique.

ZANCANI MONTUORO, Paola

1959 « Odisseo a Cariddi », *La Parola del Passato* 14, p. 221-229.

ἄγαλμα et θεός

Retour sur le dossier platonicien

Frédérique ILDEFONSE

Les occurrences du terme ἄγαλμα dans des passages du *Philèbe*¹, du *Banquet*², du *Protagoras*³, du *Ménon*⁴ et de l'*Epinomis*⁵ nous permettent de souligner que l'ἄγαλμα est une œuvre, un ἔργον, lié(e) au travail d'un artisan (qui, comme dans le *Ménon*, peut être Dédale). Dans le *Protagoras*, il est question de Polyclète et de Phidias comme ἀγαλματοποιοί.

L'ἄγαλμα n'est pas pour autant réductible à une statue, même si, je cite Chantraine à l'article ἀγάλλομαι, « exulter, ressentir une joyeuse fierté de »⁶, « le mot a fini par signifier "statue" en général ou même image » (Chantraine renvoie à la *République* de Platon, en 517d). Dans deux occurrences, l'ἄγαλμα fait couple avec l'autel (βωμός), dans le *Protagoras* et dans les *Lois*, et dans le *Protagoras*⁷, de manière matricielle, puisqu'il est question de l'homme comme unique animal religieux, juste avant qu'il ne soit envisagé comme animal logique : « Puisque l'homme avait sa part du lot divin, il fut tout d'abord, du fait de sa parenté avec le dieu, le seul de tous les vivants à reconnaître des dieux, et il entreprit d'ériger des autels et des statues (ἀγάλματα) de dieux » (ζῶων μόνον θεοὺς ἐνόμισεν, καὶ ἐπεχείρει βωμούς τε ἰδρύεσθαι καὶ ἀγάλματα θεῶν). Le contexte rituel est évident. L'homme reconnaît des dieux et en conséquence leur consacre un culte. L'autel et l'ἄγαλμα sont les auxiliaires nécessaires, les médiations du culte. De fait, on peut se poser la question de savoir dans quelle mesure l'ἄγαλμα fabriqué par des bergers dans le passage du *Philèbe* ne renvoie pas lui aussi à l'auxiliaire inanimé d'un culte (et non, par exemple, à une statue ou un épouvantail). La liste des auxiliaires, des médiations du culte, si l'on m'accorde ce point, est plus longue dans les *Lois* : sur la foi des traditions, des hommes « ont institué des oracles, des représentations des dieux, des autels, et des temples (φῆμας τε καὶ ἀγάλματα καὶ βωμούς καὶ ναοὺς), réservant à chacun de ces sanctuaires une enceinte sacrée (τεμένη) »⁸.

Les passages du *Banquet* surtout, mais également du *Critias*⁹ mettent en lumière le rapport de l'ἄγαλμα à l'intérieur, rapport qu'il importe de préciser. Dans le *Ban-*

1. Platon, *Philèbe* 38c 6-38e 9.

2. Platon, *Banquet* 215a 4-217a 2.

3. Platon, *Protagoras* 311b 8-311e 5.

4. Platon, *Ménon* 97c 9-98a 5.

5. Platon, *Epinomis* 983d 8-984b 1.

6. Sur ce point, voir AGAMBEN 1998 [1981] : 104, note 1, qui cite Kerényi 1962 : 161-171, le terme d'ἄγαλμα « ne désigne pas chez les Grecs une chose solide et déterminée, mais... la source perpétuelle d'un événement, auquel la divinité est censée prendre part autant que l'homme ». Voir également LACAN 1991 : 163-178.

7. Platon, *Protagoras* 322a 5-6.

8. Platon, *Lois* V 738a.

9. Platon, *Critias* 110a 7-c 2.

quet, on se rappelle la double comparaison, progressive dans le discours d'Alcibiade, entre Socrate et les Silènes sculptés, puis entre les discours de Socrate et les mêmes Silènes. Ces références confirment ce que je viens de souligner : l'ἄγαλμα est un ἔργον, l'ἔργον d'un artisan. Mais dans la mesure où les ἀγάλματα qu'on trouve à l'intérieur des silènes sculptés sont ἀγάλματα θεῶν, je soutiendrai pour ma part que nous n'avons pas quitté le contexte rituel, d'autant plus que le Silène est représenté avec un syrinx ou un aulos à la main, instruments de musique qui renvoient au registre de la possession, également donc à un contexte rituel, ce que vient assurer la suite du passage qui met en évidence le seul point qui distingue Socrate de Marsyas : alors que ce dernier se sert d'un instrument pour nous mettre dans un état de possession, Socrate, lui, y parvient « sans instruments en proférant de simples paroles » (ἄνευ ὀργάνων ψιλοῖς λόγοις). Le passage insiste également sur une dimension de *découverte* : de l'extérieur on voit un silène sculpté, et si on l'ouvre en deux parties on voit qu'il recèle à l'intérieur des figurines de dieux. Non seulement les ἀγάλματα sont à l'intérieur, mais elles sont *cachées* à l'intérieur — c'est-à-dire qu'elles ne sont pas visibles à tout moment, ni pour n'importe qui donc. Cette importante sélection du regard peut renvoyer elle aussi à un contexte rituel. Dans le silène enfin il y a *une multiplicité* d'ἀγάλματα¹⁰. De même, les discours de Socrate contiennent de très nombreuses figurines de l'excellence (πλεῖστα ἀγάλματα ἀρετῆς ἐν αὐτοῖς ἔχοντας).

Je cite les termes du discours d'Alcibiade dans le *Banquet* :

[...] de cet homme-là, avec ce qu'il y a de déconcertant dans sa personne et dans ses discours, on ne trouverait rien, même en cherchant bien, qui tant soit peu en approche, ni pour le présent ni pour le passé, à moins bien sûr de le comparer à ceux que je dis : non pas à un être humain, mais aux silènes et aux satyres, *qu'il s'agisse de sa personne ou de ses discours*. C'est en effet qu'il est une chose que j'ai omis de dire en commençant, à savoir que ses discours aussi sont tout à fait pareils aux silènes que l'on ouvre. Car si l'on se donne la peine d'écouter les discours de Socrate, ces discours donnent au premier abord l'impression d'être parfaitement ridicules ; ces mots et ces phrases qui forment une enveloppe extérieure, on dirait la peau d'un satyre insolent (σατύρου δὴ τινα ὑβριστοῦ δοράν). En effet, il parle d'ânes bâtés, de forgerons, de cordonniers, de tanneurs, et il a toujours l'air de dire la même chose en utilisant les mêmes termes, si bien que n'importe qui, ignorant ou imbécile, peut tourner ses discours en dérision. Mais, une fois ces discours ouverts, si on les observe et si on pénètre en leur intérieur, on découvrira d'abord qu'ils sont dans le fond les seuls à avoir du sens, et ensuite qu'ils sont on ne peut plus divins, qu'ils recèlent une multitude de figurines de l'excellence (ἔπειτα θειοτάτους καὶ πλεῖστα ἀγάλματα ἀρετῆς ἐν αὐτοῖς ἔχοντας), que leur portée est on ne peut plus large, ou plutôt qu'ils mènent à tout ce qu'il convient d'avoir devant les yeux si l'on souhaite devenir un homme accompli. (Platon, *Banquet*, 221e-222a)

On peut voir dans ce texte une référence masquée à l'*Illiade* et à la manière dont Anténor, au chant III de l'*Illiade*, parle d'Ulysse :

10. Sur ce passage du dialogue, voir LACAN 1991 : 179-195.

Quand ils se mêlèrent à l'assemblée des Troyens, Ménélas, debout, dominait de ses larges épaules, mais assis tous les deux, Ulysse était plus majestueux quand, pour tous, ils se mettaient à tisser paroles et idées, Ménélas parlait en course rapide, peu, mais dans une belle mélodie, car il n'est pas enclin à dire beaucoup, ni à se perdre en mots ; c'était qu'il était plus jeune aussi. Mais quand se dressait Ulysse à la pensée nombreuse, il était debout le regard bas, les yeux fixant la terre ; il ne maniait le sceptre ni en arrière ni penché en avant ; il restait immobile, pareil à un ignorant. Tu aurais dit quelqu'un de renfrogné, ou un simple idiot. Mais quand il lançait hors de sa poitrine sa grande voix avec des mots pareils aux flocons de neige en hiver, aucun autre mortel n'aurait pu rivaliser avec Ulysse. Nous pensions alors moins à admirer l'aspect d'Ulysse. (Homère, *Illiade* III, 204 sq.)

Deux passages du *Phèdre* sont cruciaux pour la compréhension de l'ἄγαλμα dans ce dossier platonicien.

Le premier passage du *Phèdre* est en 252d et suivants :

Si celui qui s'est fait prendre (sc. s'est fait prendre par Éros) fait partie du cortège de Zeus, il est capable de supporter avec la fermeté la plus grande le poids du dieu ailé. Mais tous ceux qui furent les serviteurs d'Arès et tous ceux qui l'ont accompagné dans sa révolution (ὅσοι δὲ Ἄρεώς τε θεραπευταὶ καὶ μετ' ἐκείνου περιεπόλουν), quand Éros s'empare d'eux et qu'ils s'imaginent avoir été injustement traités par leur bien-aimé, ceux-là ont le goût de tuer et sont prêts à se sacrifier eux-mêmes avec le jeune garçon. Et ainsi, chacun passe sa vie à honorer et à imiter, autant qu'il le peut, le dieu dont il a suivi le chœur. Aussi longtemps qu'il n'est pas corrompu et qu'il en est à sa première génération ici-bas, c'est de cette manière qu'il se comporte et qu'il se conduit avec ses bien-aimés et les autres. Ainsi donc, en ce qui concerne l'amour des beaux garçons, chacun choisit selon ses dispositions et, comme s'il s'en faisait un dieu, il lui élève une statue qu'il orne (plutôt : pour lui-même il élève de lui comme une statue qu'il orne), pour l'honorer et célébrer son mystère (ὥς θεὸν αὐτὸν ἐκεῖνον ὄντα, ἑαυτῷ οἷον ἄγαλμα τεκταίνεται τε καὶ κατακοσμεῖ, ὥς τιμήσων τε καὶ ὀργιάσων). (Platon, *Phèdre*, 250d sqq.)

Ce passage confirme bien le contexte rituel, polythéiste, de l'ἄγαλμα, et le fait que l'ἄγαλμα est l'ἄγαλμα d'un dieu.

Luc Brisson traduit la séquence ὥς θεὸν αὐτὸν ἐκεῖνον ὄντα : « comme s'il s'en faisait un dieu », Létitia Mouze traduit pour sa part : « comme si le garçon choisi était le dieu en personne ». Deux termes n'apparaissent pas dans la première traduction citée : le οἷον qui relativise l'usage du terme ἄγαλμα : probablement parce que l'ἄγαλμα n'apparaît pas, normalement, dans un contexte entre amoureux ; le ἑαυτῷ, qui signale que l'amant fait cette statue de son aimé *pour lui* l'amant produit pour lui-même de l'aimé un fétiche : « il élève pour lui-même de lui (de son aimé) comme une statue qu'il orne ». La traduction de Létitia Mouze est plus littérale : « ainsi, en ce qui concerne l'amour des beaux garçons, chacun fait le choix qui correspond à sa manière d'être et, comme si le garçon choisi était le dieu en personne, se fabrique pour soi-même une statue à sa ressemblance qu'il orne, afin de lui rendre hommage et de le célébrer comme on célèbre des

mystères ». Il ne me paraît pas en revanche nécessaire d'ajouter « une statue à *sa ressemblance* » — ce n'est pas à mon sens ce que dit 'οἶον'. Je suivrai donc la traduction de Létitia Mouze, sans, pourtant, la référence à la ressemblance, qui ne me paraît pas s'imposer : « il se fabrique pour lui-même comme une statue qu'il orne, afin de lui rendre hommage et de le célébrer comme on célèbre des mystères ». Il importe également de souligner fortement la présence du réfléchi : ἐαυτῷ οἶον ἄγαλμα τεκταίνεται τε καὶ κατακοσμεῖ, ὥς τιμήσων τε καὶ ὀργιάσων. Celui qui aime élève *pour lui-même* du garçon aimé comme un ἄγαλμα : c'est pour lui-même, comme support du rituel à opérer, qu'il élève un ἄγαλμα, afin d'honorer son aimé et de célébrer son mystère.

L'ἄγαλμα est nécessaire comme support, afin que le rite puisse être opéré. L'ἄγαλμα n'est pas une statue qui représente, mais un support sur lequel on intervient, qu'on orne, qu'on décore. Le sens de 'parer, orner' est bien attesté pour ἀγάλλω.

Il est très significatif que pour rendre hommage et célébrer un dieu on ait à s'en faire un fétiche : et c'est cela que semble dire ἄγαλμα dans ce texte précis — objet de culte, objet transitionnel. Il importe également de souligner, par deux fois, la coordination par le τε καὶ : « τεκταίνεται τε καὶ κατακοσμεῖ ὥς τιμήσων τε καὶ ὀργιάσων » qui relie les verbes et les participes d'une manière plus serrée.

Il est nécessaire de considérer un second passage du *Phèdre*, un peu plus haut dans le dialogue, en 251 a et que je cite tout d'abord dans la traduction de Luc Brisson : à l'opposé de celui qui n'est pas un initié de fraîche date ou qui s'est laissé corrompre et qui s'abandonne au plaisir de manière bestiale,

celui qui est un initié de fraîche date, *celui qui a les yeux pleins des visions de jadis, celui-là, quand il lui arrive de voir un visage d'aspect divin, qui est une heureuse imitation de la beauté, ou la forme d'un corps, commence par frissonner*, car quelque chose lui est revenu de ses angoisses de jadis. Puis, il tourne son regard vers cet objet, il le vénère à l'égard d'un dieu et, s'il ne craignait pas de passer pour complètement fou, il offrirait au jeune garçon des sacrifices comme à la statue d'un dieu, comme à un dieu (θῶοι ἄν ὥς ἀγάλματι καὶ θεῷ τοῖς παιδικοῖς). (Platon, *Phèdre*, 251a, trad. Luc Brisson)

Dans la traduction de Létitia Mouze :

celui qui vient d'être initié, et qui a abondamment contemplé les réalités de jadis, est tout d'abord saisi d'un frisson d'effroi lorsqu'il voit un visage d'apparence divine, imitation réussie de la beauté, ou bien la forme d'un corps. *Quelque chose des frayeurs d'alors s'insinue en lui*. Puis, tournant ses regards vers lui, il le vénère comme un dieu, et s'il ne craignait pas de passer pour complètement fou, il offrirait à son chéri des sacrifices comme à une image divine ou comme à un dieu. (Platon, *Phèdre*, 251a, trad. Létitia Mouze)

Si Platon précise que l'amant irait jusqu'à offrir des sacrifices à son aimé comme à un ἄγαλμα et un dieu, ὥς ἀγάλματι καὶ θεῷ *s'il ne craignait pas de passer pour complètement fou*, c'est bien qu'on sacrifiait effectivement à des ἀγάλματα. Un enjeu important de ce dernier passage semble être de comprendre la séquence : θῶοι ἄν ὥς ἀγάλματι καὶ θεῷ τοῖς παιδικοῖς que Brisson traduit : « comme à la statue d'un dieu, comme à un dieu », Létitia Mouze : « comme à une image divine ou comme à un dieu », et Robin : « comme à une sainte image et à un dieu ».

La séquence ἀγάλματι καὶ θεῷ vaut-elle pour ἀγάλματι θεοῦ ? Ou bien le καὶ opère-t-il le passage de l'ἄγαλμα au dieu, valant pour ainsi dire pour la fonction médiatrice de l'ἄγαλμα ? Il semble bien que l'espèce d'*hendiadyn* atteste qu'« offrir des sacrifices à un ἄγαλμα » revient à « offrir des sacrifices à un dieu » — comme si l'ἄγαλμα en effet était une pièce, médiatrice, nécessaire, du dispositif par lequel on figure, fixe ou matérialise le dieu auquel on s'adresse dans le rituel.

Mais c'est le texte des *Lois* en XI 930e 9-931a 2 qui explicite le mieux le rapport entre ἄγαλμα et θεός. L'Athénien y présente le fait de négliger ses parents comme quelque chose que ni dieu ni homme sensé ne saurait jamais conseiller à personne. Bien au contraire, le préambule qui suit, sur le culte des dieux, est composé dans le but d'évoquer la pratique ou l'oubli des honneurs dus aux parents. Je cite la suite du texte dans la traduction de Luc Brisson tout d'abord :

Chez tous les hommes, les lois antiques établies en l'honneur des dieux sont de deux sortes. Parmi les dieux en effet, il en est que nous honorons parce qu'ils sont clairement visibles, tandis qu'il en est d'autres auxquels nous dressons des statues qui sont à leur ressemblance auxquelles nous rendons honneur, même si ce sont là des objets inertes ; et nous estimons ainsi nous concilier la bienveillance et la grâce des dieux vivants. Abriter en sa maison ce trésor que représentent un père ou une mère, ou le père et la mère de ces derniers, que l'âge réduit à l'impuissance, c'est avoir, que personne n'en doute, se dressant au cœur même de son foyer, une statue que nulle autre ne surpasse en puissance, à la condition en tout cas que son possesseur lui rende correctement le culte qui lui est dû¹¹. (Platon, *Lois* XI 930e 9-931a 2)

Ce qui est remarquable, c'est que l'ἄγαλμα est défini ici comme ce qui pallie l'invisibilité. Les lois anciennes à propos des dieux opposent nettement entre les dieux qu'on voit clairement et d'autres, que le texte ne dit pas invisibles, mais qu'on peut, je crois, décrire comme tels. Que dit exactement le passage dont la syntaxe d'ailleurs est délicate ?

Le passage oppose deux sortes de dieux et deux sortes de cultes. Les premiers dieux, je paraphrase, c'est parce qu'on les voit clairement qu'on les honore. On attendrait plus naturellement l'ordre inverse : σαφῶς ὁρῶντες plutôt que celui qu'on constate : ὁρῶντες σαφῶς. Doit-on alors penser que l'adverbe σαφῶς se rapporte plutôt à la forme τιμῶμεν, que sa position médiane permet de comprendre quelque chose comme : nous les honorons — ces premiers dieux — comme nous les voyons, clairement, probablement en nous adressant à eux directement ? Ces dieux visibles, il me semble qu'il s'agit bien sûr, et par exemple, des astres¹². On

11. Γονέων δὲ ἀμελεῖν οὔτε θεὸς οὔτε ἄνθρωπος νοῦν ἔχων σύμβουλός ποτε γένοιτ' ἂν οὔδεις οὔδενί φρονῆσαι δὲ χρή περὶ θεῶν θεραπείας τοιόνδε προοίμιον ἂν γενόμενον εἰς τὰς τῶν γεννησάντων τιμὰς τε καὶ ἀτιμίας ὁρθῶς συντεταγμένον· Νόμοι περὶ θεοῦ ἀρχαῖοι κεῖνται πᾶσιν διχῇ. Τοὺς μὲν γὰρ τῶν θεῶν ὁρῶντες σαφῶς τιμῶμεν, τῶν δ' εἰκόνας ἀγάλματα ἱδρυσάμενοι, οὓς ἡμῖν ἀγάλλουσι καίτερ ἀψύχους ὄντας, ἐκείνους ἡγοῦμεθα τοὺς ἐμψύχους θεοὺς πολλὴν διὰ ταῦτ' εὐνοίαν καὶ χάριν ἔχειν. Πατὴρ οὖν ὅτῳ καὶ μήτηρ ἢ τούτων πατέρες ἢ μητέρες ἐν οἰκίᾳ κεῖνται κειμήλιοι ἀπειρηκότες γῆρα, μηδεὶς διανοηθῆτω ποτὲ ἄγαλμα αὐτῶ, τοιοῦτον ἐφέστιον ἱδρυμα ἐν οἰκίᾳ ἔχων, μᾶλλον κύριον ἔσσεσθαι, ἐὰν δὲ κατὰ τρόπον γε ὁρθῶς αὐτὸ θεραπεύῃ ὁ κεκτημένος.

12. En *Lois* VII 821b il est ainsi question des « grands dieux », du soleil et de la lune.

en trouve confirmation à mon sens dans un passage de *La disparition des oracles* de Plutarque :

la nature a exposé au dehors des images sensibles et des ressemblances visibles : pour les dieux, le soleil et les astres ; pour les mortels, les météores, les comètes et les étoiles filantes [...], mais le corps mixte qui représente les démons c'est en réalité la lune. (Plutarque, *Dialogues Pythiques* 13, 416 D-E)

Ces dieux visibles rejoignent la distinction que l'*Epinomis* met en place pour sauvegarder le statut divin des astres : si l'on veut pouvoir être convaincu que les astres sont divins,

il faut leur attribuer l'une de ces deux natures : ou bien on les célébrera en des hymnes qui disent très justement qu'ils sont eux-mêmes des dieux (θεοὺς αὐτοὺς), ou l'on prendra pour acquis que ce sont des représentations des dieux, autrement dit des statues (ἀγάλματα) fabriquées par les dieux eux-mêmes (θεῶν εἰκόνας ὡς ἀγάλματα ὑπολαβεῖν γεγονέναι, θεῶν αὐτῶν ἐργασαμένων), car ceux qui les ont fabriquées ne sont pas des êtres dépourvus de pensée ou des êtres de peu de valeur¹³. (Platon, *Epinomis* 983e-984a)

Plutôt que de comprendre, dans le premier cas de figure, que les astres sont eux-mêmes des dieux (θεοὺς αὐτοὺς), je propose de traduire que les astres sont les dieux eux-mêmes, alors que dans le second cas, ce sont des représentations des dieux, ou des images des dieux,

Mais revenons au passage des *Lois*. Il y a des dieux que nous honorons comme nous les voyons. Et il est d'autres dieux — je paraphrase le texte, en essayant pourtant de désintriquer la syntaxe compliquée de la phrase grecque —, d'autres dieux que nous n'honorons pas directement mais pour lesquels nous instaurons, nous instituons des ἀγάλματα qui sont leurs εἰκόνες, que nous honorons même s'ils sont inanimés, sans âme (οὓς ἡμῖν ἀγάλλουσι καίπερ ἀψύχους ὄντας), en estimant ainsi qu'eux, les dieux lointains (ἐκείνους), ceux qui sont animés, qui sont vivants, qui ont une âme (τοὺς ἐμψύχους θεοὺς), pour cette raison — c'est-à-dire parce que nous honorons leurs images, parce que nous les honorons en images —, nous dispenseront leur bienveillance et leur grâce.

Que veut dire le fait — comme le dit le grec — que ces dieux que nous ne voyons pas, pour lesquels nous instaurons des ἀγάλματα parce que nous ne les voyons pas,

13. Voir également le mythe de la fin du *Phédon* 111b : les sens (vue, ouïe, pensée et toutes les facultés de cet ordre) « sont par rapport à nous à une distance exactement aussi grande que celle qui sépare l'air de l'eau et l'éther de l'air sous le rapport de la pureté ». « Et naturellement, pour leurs divinités, ils ont des bosquets sacrés et des sanctuaires que des dieux habitent pour de bon ; oracles et prophéties sont pour eux autant de perceptions directes des dieux — et c'est par des contacts de ce genre qu'ils entrent en communication avec eux. Oui, le soleil, la lune, les astres se donnent à voir à eux tels qu'ils sont réellement, et les autres aspects de leur bonheur en découlent » (καὶ ὅψει καὶ ἀκοῇ καὶ φρονήσει καὶ πᾶσι τοῖς τοιοῦτοις ἡμῶν ἀφεστάναι τῇ αὐτῇ ἀποστάσει ἥπερ ἂν τὸ ὕδατος ἀφέστηκεν καὶ αἰθήρ ἀέρος πρὸς καθαρότητα. καὶ δὴ καὶ θεῶν ἅλση τε καὶ ἱερὰ αὐτοῖς εἶναι, ἐν οἷς τῷ ὄντι οἰκητὰς θεοὺς εἶναι, καὶ φήμας τε καὶ μαντείας καὶ αἰσθήσεις τῶν θεῶν καὶ τοιαύτας συνουσίας γίνεσθαι αὐτοῖς πρὸς αὐτούς· καὶ τὸν γε ἥλιον καὶ σελήνην καὶ ἄστρα ὁρᾶσθαι ὑπ' αὐτῶν οἷα τυγχάνει ὄντα, καὶ τὴν ἄλλην εὐδαιμονίαν τούτων ἀκόλουθον εἶναι.)

sont inanimés, sans âme ? Cet adjectif au masculin pluriel qui ne peut qualifier que les dieux dans ce passage ne vaut-il pour les dieux qu'en tant que ces dieux, invisibles, ne nous sont accessibles que par les ἀγάλματα que nous faisons d'eux ? Ou bien peut-on dire que l'usage ici du masculin pluriel ἀνύχους à propos des dieux intègre pour ainsi dire déjà le lien que l'ἄγαλμα, inerte, a précisément instauré ou permis d'instaurer avec le dieu ? Ne faut-il pas voir aussi dans la distinction bien marquée entre dieux animés et dieux inanimés l'effet d'un lien, actif dans les *Lois* comme il l'est dans le *Phèdre*, entre âme et mouvement automoteur¹⁴ ? Les dieux animés, visibles, sont les astres qui se meuvent eux-mêmes, alors que le dieu non visible est inerte comme l'est l'ἄγαλμα qui permet qu'on lui rende un culte ; à travers l'ἄγαλμα, c'est au dieu non visible que je m'adresse.

Une autre version de la distinction entre l'animé (ἔμψυχος) et l'inanimé (ἄψυχος) est présente, implicitement, dans le texte du *Philèbe* puisqu'il y est question d'une confusion possible entre un homme et un ἄγαλμα — qui met en évidence la distinction entre l'animé de l'homme et l'inanimé de l'ἄγαλμα. Le texte en effet distingue entre la situation où le même homme dit à un autre qui est à ses côtés ce qu'il se disait à lui-même, littéralement assujettit dans la voix ce qu'il se disait à lui-même — c'est le moment où la δόξα devient λόγος — de celle où, seul, il adresse ses pensées à lui-même. L'ἄγαλμα de par son caractère inanimé représente une troisième voie par rapport à la distinction entre soi-même seul et soi-même avec un autre.

L'ἄγαλμα dans le texte des *Lois* également est bien plus qu'une statue. L'ἄγαλμα donne une visibilité à l'invisible. Mais peut-on dire qu'il donne une présence à l'absence, une proximité à l'éloignement ? Ceci, le texte des *Lois* ne permet pas de le dire, au contraire.

Dans l'entretien qu'il a donné sur l'image pour le premier numéro de la revue *Perspective*, Vernant parle du rapport à l'invisible :

L'image que j'ai sous le nez me rend présent quelque chose, mais me le rend présent en tant qu'il n'est pas là ». là. (FRONTISI et LISSARRAGUE 2006 : 10)

Je pense à l'histoire de Dibutade de Sicyone dans Pline :

En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 151-152¹⁵)

14. Platon, *Phèdre* 245e-246a, ici trad. L. Mouze : « or puisqu'il a été démontré que ce qui est mû par soi-même est immortel, on n'hésitera pas à dire que c'est là l'essence et la définition de l'âme. En effet, tout corps qui reçoit son mouvement de l'extérieur est inanimé, tandis que tout corps qui reçoit son mouvement de l'intérieur et de lui-même est animé, car c'est en cela que consiste la nature de l'âme (πάν γὰρ σῶμα, ὃ μὲν ἔξωθεν τὸ κινεῖσθαι, ἄψυχον, ὃ δὲ ἐνδοθεν αὐτῷ ἐξ αὐτοῦ, ἔμψυχον, ὡς ταύτης οὐσης φύσεως ψυχῆς). Si donc il en est bien ainsi, et si ce qui se meut soi-même n'est pas autre chose que l'âme, nécessairement l'âme sera inengendrée et immortelle ».

15. Cité par BAILLY 2005 : 17-36 et LOAYZA 2008 : 27-28.

Ce qui est dit de l'amoureux dans le *Phèdre* est tout à fait concordant : il s'agit de réaliser un ἄγαλμα de l'aimé afin d'aménager l'absence, et de permettre le rituel. Mais je ne pense pas qu'il s'agisse de présentification : l'ἄγαλμα ne rend pas le dieu présent, à proprement parler.

Voici comme Nicole Lanèrès synthétise les résultats de l'enquête qu'elle a menée sur la notion d'ἄγαλμα dans les inscriptions grecques :

[...] un examen attentif du corpus épigraphique montre que, dans l'ensemble de l'espace grec jusqu'aux premiers temps de l'époque romaine, le terme ἄγαλμα s'applique à des objets de toute sorte, parmi lesquels des statues, et n'est synonyme ni de "statue" en particulier ni non plus "d'offrande" en général. De fait il ne désigne pas un objet en tant que réalité matérielle mais un objet en tant que s'y applique une notion spécifique : l'objet défini comme l'ἄγαλμα est en quelque sorte le support au travers duquel se noue la relation entre les hommes et les dieux, ce qui rend sa présence indispensable dans l'espace sacré. (LANÈRÈS 2012 : 167)

Si la présence de l'ἄγαλμα est indispensable dans l'espace sacré, c'est en effet que l'ἄγαλμα est en quelque sorte le support au travers duquel se noue la relation entre les hommes et les dieux¹⁶.

L'ἄγαλμα correspond à la nécessité d'un support rituel, comme une *localisation*, une circonscription de la présence. Je cite Jean-Pierre Vernant dans le même entretien :

Localiser le dieu et lui donner une forme et une figure : ce que j'ai appelé par la suite "présentifier" le dieu.

A cet égard il vaut pour le dieu sans le reproduire :

Faire que le dieu, d'une certaine façon, soit là sous votre nez. Bien entendu, s'il est là, présent comme vous et moi, alors il n'y a plus de dieu ! Il cesse d'être un dieu et devient un objet, en quelque sorte, dans le quotidien des relations humaines. (FRONTISI et LISSARRAGUE 2006 : 12)

« S'occupant » de l'image, Jean-Pierre Vernant devait « interroger [...] l'idée qu'en rendant une chose visible, on vise quelque chose qui n'est pas visible ».

Le texte des *Lois* parle dans sa première partie de dieux visibles. Ce passage permet donc de dire que si, le dieu peut être là, clairement visible. Mais pour les dieux lointains, les dieux là-bas, ἐκεῖνους, l'ἄγαλμα pallie leur inaccessibilité à la vue.

La présentification implique une différence entre ce qui présentifie et le dieu présentifié. Mais la présentification n'est pas la présence réelle, pas plus que la présentification n'est la possession, c'est-à-dire le dieu en moi. La différence entre ce qui présentifie et le dieu présentifié fait qu'il peut y avoir ou non figuration : dans le même entretien, Jean-Pierre Vernant rejette le terme d'image, avec « la charge conceptuelle » ordinaire « que nous y mettons », pour « l'expérience de l'invisible » que nous pouvons faire « à travers du concret visible » : il ne s'agit pas, comme le

16. On rejoint à ce compte le lien entre événement et ἄγαλμα dans l'interprétation de KERÉNYI 1962, cité par AGAMBEN 1998 : le terme d'ἄγαλμα désigne « la source perpétuelle d'un événement, auquel la divinité est censée prendre part autant que l'homme », cf. *supra*, note 6, à cette réserve près qu'il s'agit moins d'une source que d'un support.

précise Jean-Pierre Vernant, « d'imiter une apparence extérieure, [...] mais d'une présentification de l'invisible » — encore une différence avec l'image, qui est « faite pour être vue pour ce qu'elle est, d'une certaine façon ».

Pourvu qu'on s'entende une fois encore sur le terme de présentification. Car le texte des *Lois* dit bien exactement que je rends des cultes à des ἀγάλματα qui sont des images des dieux, et que nous croyons ainsi nous ménager la bienveillance et la χάρις des dieux lointains — qui lointains le demeurent, qui ne viennent pas. Le rituel opéré sur l'ἄγαλμα du dieu ne fait pas venir le dieu lointain. De même, à propos de visibilité cette fois, l'ἄγαλμα n'est pas fait pour être vu pour lui-même — des hommes en tout cas —, mais, même dans la localisation qu'il donne à une puissance invisible, pour être traversé. Je veux dire qu'ornant, vénérant l'ἄγαλμα, c'est au dieu que je m'adresse.

De même, si l'ἄγαλμα entretient un rapport avec l'absent, il n'est pas pour autant du ressort de la φαντασία, au sens aristotélicien, ce qu'on pourrait croire, dès lors qu'Aristote met justement ce qu'il appelle φαντασία (et qui n'a rien à voir, à ce compte, avec la φαντασία stoïcienne) en rapport avec l'absence — Jean-Pierre Vernant n'a pas manqué de le remarquer : « les historiens de la philosophie disaient que c'était Aristote le premier qui avait posé cette question : "Qu'est-ce que cette capacité que nous avons d'imaginer ce qui n'est pas ?" » (*ibid.*). La φαντασία est en effet définie par Aristote comme ce par quoi une image se produit en nous (... ἐστὶν ἡ φαντασία καθ' ἣν λέγομεν φάντασμα τι ἡμῖν γίνεσθαι). Et s'il y a un lien entre φαντασία et « ce qui n'est pas », c'est qu'à la différence de la sensation qui est puissance ou acte, comme la vue ou la vision, quelque chose peut apparaître même en l'absence de l'une et l'autre, comme c'est le cas des apparitions pendant le sommeil. De plus, la sensation est toujours présente, alors que l'apparition non¹⁷.

Je voudrais encore souligner l'opposition qui existe entre cette localisation, cette circonscription qu'opère l'ἄγαλμα, et l'idée d'une présence diffuse. L'ἄγαλμα exprime que, pour qu'il y ait rituel, il est besoin que soit circonscrite une forme qui vaille pour le dieu, qui en tienne lieu, à tous les sens de l'expression, et que le rituel ne peut s'accommoder d'une simple présence diffuse. L'ἄγαλμα aurait à voir avec cette circonscription de la présence, mais également avec ce que j'ai appelé la localisation du divin. L'ἄγαλμα est un anti-*mana*, une ponctuation locale, une circonscription. La nécessité d'une circonscription dans l'espace et dans la forme (par rapport à l'indéterminé, à la fumée, à la présence vague, aux contours flous, à l'informe). À ce compte l'ἄγαλμα est un signe au sens le plus strict, *aliquid pro aliquo*. Mieux dit, il est un « tenant lieu », aux deux sens du terme ; il est l'établissement d'un « point de capiton » entre le visible et l'invisible.

L'ἄγαλμα est là pour qu'il y ait quelque chose à voir lorsqu'il n'y a rien à voir. Contre l'indistinction, la non-circonscription de l'invisible, elle représente la nécessité de fixer l'invisible : la nécessité d'un πέρας, d'un contour, d'une forme, c'est-à-dire d'une circonscription. Quelque chose qui a donc à voir avec ce que dit le terme grec d'εἶδος qui ne signifie pas seulement espèce, mais également contour, apparence. La nécessité d'une localisation, qui vienne pallier la discontinuité de l'épiphanie, mais n'assure pas pour autant la présence, ou la venue du dieu. La nécessité d'une localisation qui n'est pas seulement l'expression d'un désir de forme, mais aussi la condition pragmatique du rituel. L'ἄγαλμα est un tenant lieu qui réjouit les dieux lointains et nous assure, pensons-nous, leur bienveillance et leur χάρις.

17. Voir Aristote, *De l'âme* III 3, 428a 6-8.

C'est ce que confirme, à sa manière, un passage des *Entretiens* d'Épictète :

Tu portes un dieu, malheureux, et tu l'ignores ! Et tu crois que je parle d'une statue extérieure d'argent ou d'or ? C'est en toi que tu le portes, et tu n'as pas conscience que tu le salis par tes pensées impures, par tes actions infâmes. En présence de la statue du dieu (ἀγάλματος μὲν τοῦ θεοῦ παρόντος) tu n'oserais rien faire de ce que tu fais ; mais en présence du dieu lui-même à l'intérieur de toi (Αὐτοῦ δὲ τοῦ θεοῦ παρόντος ἔσωθεν), "qui voit tout, qui entend tout", tu n'as pas honte de ces réflexions et de ces actes, toi qui es sans conscience de ta propre nature, objet de la colère du dieu¹⁸. (Épictète, *Entretiens* II VIII 10, trad. É. Bréhier, revue par P. Aubenque, modifiée)

L'opposition qu'instaure Épictète entre la présence extérieure de l'ἄγαλμα du dieu et le dieu lui-même, à l'intérieur de soi, met bien en évidence l'opposition entre le dieu lui-même et le dieu rendu présent par l'intermédiaire d'un ἄγαλμα.

Il importe en revanche, alors même qu'il est l'intermédiaire nécessaire du culte, de veiller à bien maintenir la distinction entre l'ἄγαλμα et le dieu. Plutarque, rappelant l'adage selon lequel ne pas avoir appris à bien entendre le sens des mots expose aussi à mal user des choses, donne ainsi l'exemple de certains Grecs qui faute d'enseignement et d'habitude appellent dieux, et non objets qui réjouissent les dieux et non honneurs qu'on leur rend (ἀγάλματα καὶ τιμὰς θεῶν) des ouvrages en bronze, des ouvrages peints ou en pierre. Ils en viennent alors à avoir l'audace de dire que Lacharès a dévêtu Athéna, que Denys a coupé les boucles d'or d'Apollon, que Zeus *Kapetolios* a été brûlé et détruit « sans se rendre compte qu'à la suite des mots ils attirent et font leurs des idées détestables »¹⁹. Si la sauvegarde de cet écart entre les dieux et les ἀγάλματα καὶ τιμὰς θεῶν, concerne bien certainement la position de Plutarque lui-même, comme le manifestent d'autres passages de ces œuvres où il s'attache à le maintenir, elle me semble s'imposer dès lors précisément que l'ἄγαλμα du dieu est un tenant lieu, le nécessaire support du rituel relatif à ce dieu. Plutarque sanctionne ainsi le fait de nommer des noms des dieux les ἀγάλματα καὶ τιμαὶ θεῶν et met en garde contre ses conséquences.

Bien certainement, l'enquête sur l'ἄγαλμα doit être complétée par une enquête sur les τιμαὶ des dieux et ne peut faire l'économie d'une enquête sur les noms des dieux. Dans le *Philèbe* Platon, *Philèbe* (12c), Socrate précise que le nom le plus vrai (ἀληθέστατον) de cette déesse que Philèbe appelle Aphrodite est en fait plaisir (Ἡδονή) et évoque la peur plus qu'humaine qu'il éprouve à propos des noms des

18. Θεὸν περιφέρεις, τάλας, καὶ ἀγνοεῖς. δοκεῖς με λέγειν ἀργυροῦν τινα ἢ χρυσοῦν ἔσωθεν ; ἐν παντὶ φέρεις αὐτὸν καὶ μολύνων οὐκ αἰσθάνῃ ἀκαθάρτοις μὲν διανοήμασι, ῥυπαραῖς δὲ πράξεσι. Καὶ ἀγάλματος μὲν τοῦ θεοῦ παρόντος οὐκ ἂν τολμήσαις τι τούτων ποιεῖν ὧν ποιεῖς. Αὐτοῦ δὲ τοῦ θεοῦ παρόντος ἔσωθεν καὶ ἐφορῶντος πάντα καὶ ἐπακούοντος οὐκ αἰσχύνῃ ταῦτα ἐνθυμούμενος καὶ ποιῶν, ἀναίσθητε τῆς αὐτοῦ φύσεως καὶ θεοχόλωτε ;

19. Plutarque, *Isis et Osiris* 71, 379 C-D : Ὡς περ Ἑλλήνων οἱ τὰ χαλκᾶ καὶ τὰ γραπτὰ καὶ λίθινα μὴ μαθόντες μηδ' ἐθισθέντες ἀγάλματα καὶ τιμὰς θεῶν ἀλλὰ θεοὺς καλεῖν, εἴτα τολμώντες λέγειν, ὅτι τὴν Ἀθηναῖαν Λαχάρης ἐξέδυσσε, τὸν δ' Ἀπόλλωνα χρυσοῦς βοστρύχους ἔχοντα Διονύσιος ἀπέκτεινε, ὁ δὲ Ζεὺς ὁ Καπετώλιος περὶ τὸν ἐμφύλιον πόλεμον ἐνεπλήσθη καὶ διεφθάρη, λανθάνουσι συνεφελκόμενοι καὶ παραδεχόμενοι δόξας πονηρὰς ἐπομένας τοῖς ὀνόμασιν.

dieux, qui va au delà de la peur la plus grande (Τὸ δ' ἐμὸν δέος, ὃ Πρώταρχε, αἰ πρὸς τὰ τῶν θεῶν ὀνόματα οὐκ ἔστι κατ' ἄνθρωπον, ἀλλὰ πέρα τοῦ μεγίστου φόβου). S'agissant d'Aphrodite, il lui donne le nom qu'il lui plaira, ὅπη ἐκείνη φίλον, ταύτη προσαγορεύω. Doit-on comprendre que les noms sont en quelque sorte destinés, comme les ἀγάλματα, à réjouir la divinité, et que la peur plus qu'humaine, qui va au delà de la peur la plus grande, est la peur de celui qui ne sait pas réjouir le dieu ?

Reprenons à présent l'une des deux occurrences d'ἄγαλμα dans le *Phèdre* : « il élève pour lui-même de son aimé comme une statue qu'il orne, pour l'honorer et célébrer son mystère (ὡς θεὸν αὐτὸν ἐκείνον ὄντα, ἑαυτῷ οἷον ἄγαλμα τεκταίνεται τε καὶ κατακοσμεῖ, ὡς τιμήσων τε καὶ ὀργιάσων) ». En gardant ce passage en mémoire, j'aimerais, pour conclure, montrer qu'il est possible de tirer des informations concordantes de deux passages, l'un dans *L'antre des nymphes* de Porphyre, l'autre dans le traité 31 (V, 8) de Plotin, *Sur la beauté de l'intelligible*.

L'antre des nymphes tout d'abord :

l'antre a deux portails, l'un fait pour que les hommes descendent, l'autre, à l'opposé, destiné aux dieux, et [...] le portail accessible aux hommes est tourné, dit le poème, vers le vent Borée, tandis que celui accessible aux dieux l'est vers le Notos ; ce n'est pas une mince difficulté que de saisir pour quelle raison le poète a assigné aux hommes la partie nord et aux dieux la partie sud, et n'a pas préféré utiliser à cet effet le levant et le couchant, dans la mesure où quasiment tous les lieux sacrés ont leurs statues (ἀγάλματα, statues divines) et leurs entrées tournées vers le levant, et où ceux qui entrent regardent vers le couchant quand, debout, la face tournée vers les statues (ἀγάλματα, statues divines), ils offrent aux dieux prières et culte (Porphyre, *L'antre des nymphes dans l'Odyssée*, 3, 41-50)²⁰,

c'est-à-dire présentent aux dieux leurs prières et les soins liés au culte. Quelque chose est dit ici qui permet d'approfondir, si on postule une continuité, le dispositif du *Phèdre*. Il semble que, dans le culte qui permet par les ἀγάλματα la localisation du dieu, le rituel amène ou oblige à se tourner vers les ἀγάλματα, oblige à une certaine facialité avec les ἀγάλματα. Dans ce cas, l'ἄγαλμα, localisation du dieu, apparaît comme le pôle local d'un regard et d'une adresse.

Cet aspect me paraît également confirmé par une référence qu'on trouve à des ἀγάλματα d'un certain ordre dans un passage difficile du traité 31 de Plotin, *Sur la beauté de l'intelligible*²¹. Au moment où Plotin commente l'identité entre οὐσία et σοφία, l'οὐσία elle-même étant sagesse, sans qu'il y ait extériorité entre οὐσία et σοφία, il ajoute :

Aussi n'y a-t-il nul savoir qui soit supérieur, et la science en soi a son trône près de l'intellect avec qui elle se révèle : comme on dit par image, près de Zeus trône justice. Toutes les choses de ce genre que l'on voit là-bas sont comme des statues qui peuvent se voir elles-mêmes, en sorte que « ce sont des spectacles pour des êtres plus que bienheureux » Plotin, *Ennéades* V 8 [31] 4.

20. Porphyre, *L'antre des nymphes dans l'Odyssée*, Introduction, édition du texte grec, traduction et notes sous la direction de T. DORANDI, Paris, Vrin, 2019.

21. Plotin, *Ennéades* V 8 [31], 4, 42-44 ; V 8 [31] 5, 21-22.

La fin du passage renvoie au *Phédon* :

mais cette Terre de là-bas, elle, elle est parée de la beauté de toutes ces pierres, et, en plus, d'or, d'argent, et autres splendeurs du même genre. Et tout cela se déploie au grand jour dans l'évidence de sa nature, avec luxuriance et magnificence en tous endroits de cette Terre-là, si bien que la regarder est un spectacle fait pour des spectateurs bienheureux (Platon, *Phédon* 111a 3)²².

et porte les bienheureux au superlatif. Οἷον ἀγάλματα παρ' αὐτῶν ἐνορώμενα : je comprends qu'ἐνορώμενα est un moyen, et que le πάρα dans παρ' αὐτῶν introduit probablement un complément d'origine en même temps qu'une sorte de complément d'agent. Dès lors que ce qui est en question, c'est l'idée que les intelligibles s'auto-regardent, le παρά remplace avantageusement l'ὑπό, signalant par là qu'il n'y a pas extériorité d'un agent à un patient, ce que connote l'usage d'ὑπό, que cet auto-regard déplace l'opposition entre actif et passif. La formule condense le fait que les ἀγάλματα s'auto-regardent et qu'elles doivent à elles-mêmes le regard qu'elles portent sur elles-mêmes. C'est à cet égard qu'elles constituent un spectacle pour des spectateurs plus que bienheureux, sur-bienheureux, au titre du fait qu'il n'y a précisément pas d'extériorité entre le regardant et le regardé. Ἐνορώμενα enveloppe à la fois l'idée de frontalité, de « regarder en face », et, peut-être, pour Plotin, de « regarder dedans », voire de « regarder de l'intérieur ».

J'aimerais à ce compte ajouter un dernier point à propos de cette phrase : « Toutes les choses de ce genre que l'on voit là-bas sont comme des statues (ἀγάλματα) qui peuvent se voir elles-mêmes, en sorte que "ce sont des spectacles pour des êtres plus que bienheureux" » (πάντα γὰρ τὰ τοιαῦτα ἐκεῖ οἷον ἀγάλματα παρ' αὐτῶν ἐνορώμενα, ὥστε θέαμα εἶναι ὑπερευδαιμόνων θεατῶν). Pourvu qu'on approche cette phrase en cherchant à en « enlever » l'inflexion que lui donne Plotin, pourvu également donc, sur la base d'autres inflexions, voire d'autres déformations, que Plotin a apportées à divers points de doctrine platoniciens, qu'on m'accorde qu'il y a eu déformation dans ce cas, on peut, me semble-t-il, trouver confirmation de ce que j'ai proposé de comprendre plus haut du traitement platonicien de l'ἄγαλμα. Souvent Plotin apporte de la réflexivité, rebrousse réflexivement là où il y avait transitivité. Ce qui peut s'extraire de la déformation plotinienne, qui introduit de la réflexivité là où il n'y en a pas, une fois donc cette réflexivité mise de côté, c'est que l'ἄγαλμα est bel et bien donné à voir pour autre chose qu'elle-même. A rebours du dispositif d'autocontemplation de l'intelligible, l'ἄγαλμα, lui, ne doit pas à lui-même le regard qu'on porte sur lui. L'ἄγαλμα a plutôt vocation à être vu, là où il n'y a auparavant qu'invisible. Mais ce que dit l'usage du verbe ἐνορώ c'est que, comme dans le témoignage de Porphyre, on se tourne vers l'ἄγαλμα dans le rituel, on lui fait face dans le rituel. Si les intelligibles se voient eux-mêmes par eux-mêmes, spectacle pour des spectateurs sur-bienheureux, l'ἄγαλμα est tenant lieu, qui vaut également comme un pôle pour le regard, corrélat du regard sur l'invisible²³.

Frédérique ILDEFONSE
CNRS-ENS, UMR 8230 - PSL

22. Platon, *Phédon* 111a 3 : τὴν δὲ γῆν αὐτὴν κεκοσμηθῆαι τοῦτοις τε ἅπασιν καὶ ἔτι χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ καὶ τοῖς ἄλλοις αὐτοῖς τοιοῦτοις. ἐκφανῇ γὰρ αὐτὰ πεφυκέναι, ὄντα πολλὰ πλήθει καὶ μεγάλα καὶ πανταχοῦ τῆς γῆς, ὥστε αὐτὴν ἰδεῖν εἶναι θέαμα εὐδαιμόνων θεατῶν.

23. Je remercie Daniel Loayza de m'avoir permis de le consulter pour la traduction du texte des *Lois* de Platon, ainsi que pour celle du texte du traité *Sur la beauté intelligible* de Plotin. Les erreurs qui demeurent sont miennes.

SOURCES ANCIENNES

- ARISTOTE, *De l'âme* (trad. P. Thillet), Paris, Gallimard, 2005.
- ÉPICTÈTE, *Entretiens* (trad. É. Bréhier, revue par P. Aubenque), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1962.
- HOMÈRE, *Iliade* (trad. P. Judet de la Combe), dans *Tout Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.
- PLATON, *Banquet* (trad. L. Brisson), Paris, GF, 1998.
- PLATON, *Critias* (trad. L. Brisson), Paris, GF, 2001.
- PLATON, *Ménon* (trad. M. Canto-Sperber), Paris, GF, 1991.
- PLATON, *Phèdre* (trad. L. Brisson), Paris, GF, 2006.
- PLATON, *Phèdre* (trad. L. Mouze), Paris, Le livre de poche, 2007.
- PLATON, *Philèbe* (trad. J.-F. Pradeau), Paris, GF, 2002.
- PLATON, *Protagoras* (trad. F. Ildefonse), Paris, GF-Flammarion, 1997.
- PLATON, *Epinomis*, dans *Écrits attribués à Platon* (trad. L. Brisson), Paris, GF-Flammarion, 2014.
- PLATON, *Lois* (trad. L. Brisson et J.-F. Pradeau), Paris, GF-Flammarion, 2006.
- PLINE, *Histoire naturelle* (trad. S. Schmitt), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2013.
- PLOTIN, *Ennéades* V 8 [31] (trad. L. Brisson), Paris, GF-Flammarion, 2006.
- PLUTARQUE, *Dialogues Pythiques* (trad. F. Ildefonse), Paris, GF-Flammarion, 2006.
- PLUTARQUE, *Isis et Osiris* (trad. C. Froidefond), Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- PORPHYRE, *L'antre des nymphes dans l'Odyssée* (introduction, édition du texte grec, traduction et notes sous la direction de T. DORANDI), Paris, Vrin, 2019.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio
1998 [1981] *Stanze*, trad. Y. HERSANT, Paris, Éditions Payot et Rivages (« Rivages poche/ Petite Bibliothèque »).
- BAILLY, Jean-Christophe
2005 *Le champ mimétique*, Paris, Seuil.
- FRONTISI, Claude et LISSARRAGUE, François
2006 « Jean-Pierre Vernant et l'image », Entretien avec Jean-Pierre VERNANT, par Claude FRONTISI et François LISSARRAGUE, *Perspective. Revue de l'INHA* 2006 (1), p. 10-24.
- LANÉRÈS, Nicole
2012 « La notion d'*Agalma* dans les inscriptions grecques, des origines à la fin du classicisme », *Métis* n.s. 10 (« Serments et paroles efficaces »), p. 137-173.

KERÉNYI, Károly

1962 « *Agalma, eikon, eidolon* », in CASTELLI E. (ed.), *Demitizzazione e immagine*, Padoue, Cedam (« Archivio di Filosofia »), p. 161-171.

LACAN, Jacques

1991 *Le séminaire. Livre VIII. Le transfert 1960-1961*, Paris, Seuil, p. 163-178.

LOAYZA, Daniel

2008 « Notes en marge d'une histoire de la solitude », in AUBRY G. et ILDEFONSE F. (éd.), *Le moi et l'intériorité*, Paris, Vrin, p. 17-36.

Agalma, Jacques Lacan. La rencontre

Danielle ARNOUX

Lacan, psychanalyste, chef d'école, séminariste

Pendant 27, voire 30 années, Jacques Lacan a tenu un séminaire et n'en a lui-même écrit aucun. Son enseignement a donc été oral, va-t-on ajouter : comme celui de Socrate ? — pour autant qu'il se soit agi d'un enseignement dans le cas de Socrate. En tout cas une autre analogie aura été d'avoir laissé au disciple d'une manière toute contingente la charge de l'écrire et, par ailleurs, d'avoir donné lieu dans son sillage à une transmission de bons mots (ALLOUCH 2009) : « Ainsi parlait... ».

Il dit avoir apporté du nouveau à chaque séance de son séminaire, opérant un frayage, raison entre autres d'une création de néologismes (BÉNABOU, CORNAZ, LIÈGE et PÉLISSIER 2002). *Agalma*, qui n'est pas un néologisme, surgit ainsi de façon inouïe pour un auditoire dont on ne saurait minimiser l'importance. La composition du public a varié au cours des années, pour partie en fonction des lieux (domicile avec des proches, hôpital Sainte-Anne avec des psychiatres, Ecole Normale Supérieure, Faculté de Droit du Panthéon avec un amphi post-soixante-huitard), lieux qui ont eux-mêmes marqué différentes périodes du séminaire¹. Le parcours comporte des moments de fulguration et des piétinements, des formulations tout à coup inédites qui, pour certaines, ne seront reprises et confirmées que des années plus tard, des retours en arrière, des directions soudain diamétralement opposées à celles suivies précédemment, parfois sans crier gare. Le savoir qu'il invente n'est pas constitué de façon linéaire ni cumulative. Impossible d'en constituer un dogme ; le citer, sans plus, revient à s'exposer au démenti d'une autre citation qui signifiera l'exact inverse. Il comporte des formules éblouissantes qui deviennent presque des ritournelles, se prêtent à être retenues et serinées sans forcément être comprises et qui peuvent non moins servir de viatique à l'usage des élèves. Il arrivera de les rencontrer parfois sorties de leur contexte, reprises, réemployées à d'autres usages. Ça parle encore, ça parle ailleurs, le temps traversé, sans que l'on sache si c'est à tort et à travers... En effet, le nom de Lacan confondu avec celui de cet enseignement n'appartient à personne : pas de catéchisme lacanien qui tienne, pas de système de pensée, des variations soumises à la contingence d'événements du moment, des enjeux polémiques ; la vérité se nomme varité². On note des écritures de lettres ou des schémas, des mathèmes qui, une fois mis à l'épreuve, s'avèrent féconds, se développent et se perfectionnent ou bien, à l'inverse, seront abandonnés sans suite. Et puis des créations conceptuelles solidement tenues au fil des années. Ainsi le stade du miroir, le

1. Deux ouvrages récemment parus donnent la mesure de l'événement qu'aura constitué le séminaire : JAEGLÉ 2010 ; et une bande dessinée : CHAMBON 2012.

2. Ce mouvement est mis en évidence dans l'ouvrage, de Jean Allouch (ALLOUCH 2009b) qui parcourt la chronologie des séminaires.

ternaire réel/symbolique/imaginaire en 1953, L'objet a, le chiffrage borroméen... encore que ce dernier ait fini par être remis en question. L'*agalma*, énigme apparue le 25 janvier 1961, disparaîtra définitivement des énoncés de Lacan après 1970, non sans avoir rendu de bons et loyaux services, dans la « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'école ».

1960-1961, le transfert

L'apparition d'*agalma*, très précisément datée, dans le commentaire du *Banquet* de Platon qui occupe la première partie du séminaire dont le titre complet est *Le transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques*³ intervient dans un moment particulier de difficulté théorique. Pour schématiser les données du problème, disons que Lacan n'a pas encore énoncé la définition, destinée à devenir quasi-canonique, du sujet, qu'il écrit déjà *s*, articulé avec le signifiant⁴, mais il est sur la voie — la formulation apparaîtra dès le début du séminaire *L'identification* l'année suivante. L'*agalma* introduit une « vacillation dans le sujet »⁵. Par ailleurs, bien qu'il dispose de l'expression *objet a*, il n'en a pas encore délimité nettement le concept⁶. *Agalma* va constituer comme une sorte inédite d'objet, un objet partiel, au cœur de cette notion de petit a, permettant à celle-ci d'accéder à sa véritable formalisation (ce sera chose acquise en 1963, séminaire *L'angoisse*). Cependant il a forgé et manie, depuis longtemps déjà, une écriture, dite du fantasme, qui lie ces mêmes deux termes *s* et petit a, au moyen d'un signe (le poinçon) en forme de losange soit « *s* ◊ *a* ». La formule, à cette date, se lit également « sujet barré désir de petit a ».

La corrélation de ces notions de sujet et d'objet va gagner en explicitations au cours du commentaire du *Banquet*. Dans nombre d'occurrences où l'un de ces termes apparaît, l'autre arrive bientôt dans la suite de la phrase. Quelques idées reçues vont s'en trouver bousculées. Lacan a en ligne de mire un ouvrage collectif paru en 1956 sous le titre *La psychanalyse d'aujourd'hui* où la notion d'objet, « l'objet total, l'objet sphérique sans pieds ni pattes, le tout de l'autre, l'objet génital parfait », est développée dans le registre d'une oblativité moralisante qu'il s'agit pour lui de combattre :

Nous prenons l'autre pour un sujet, et non pas pour purement et simplement notre objet [...] je ne sache pas qu'après avoir donné tellement une connotation péjorative au fait de considérer l'autre comme un objet quelqu'un ait

3. Voir, Jacques Lacan, *Le transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques*, 1960-1961 ; ce séminaire a donné lieu en 1985 à une version critique sous le nom de *Stécriture* désormais accessible gratuitement sur le site www.ecole-lacanienne.net/bibliothèque. Existe également une version dite « populaire » transcrite par Jacques-Alain Miller sous le titre abrégé *Le transfert*, parue au Seuil, première édition en 1991, rééd. largement corrigée en 2001.

4. Sans entrer dans le détail : « Le signifiant représente le sujet pour un autre signifiant » souvent associée, pour s'en différencier, à la définition du signe qui « représente quelque chose pour quelqu'un ».

5. J. Lacan, *Le transfert...*, séance du 25 janvier 1961, *Stécriture*, op. cit., p. 119.

6. ALLOUCH 1998 : 36 à 61 ; Le GAUFREY 2009 et 2012.

jamais fait la remarque que de le considérer comme un sujet, ça n'est pas mieux. (J. Lacan, *Le transfert...*, *op. cit.*, 1^{er} février 1961, p.129)

Concernant la question du sujet, la « disparité subjective » annoncée dans le titre du séminaire de manière quasi programmatique est une nouveauté, un changement de cap. Cette disparité-là rompt avec une intersubjectivité qui avait valu comme une dimension essentielle de 1954 à 1959. C'est du même coup la position du sujet qui se modifie. Devient caduque, par exemple, une définition antérieure du sujet comme capable de mentir (la *two bodies psychology* est explicitement répudiée). Dans le transfert entre l'analyste et l'analysé (le terme d'analysant n'est pas encore inventé), pas de réciprocité mais imparité. En voici deux qui ne sont pas deux sujets. Lacan renvoie, dit-il, *sine die*, l'intersubjectivité dont relèvera dès lors, non plus l'analyse mais la négociation diplomatique ou le guet-apens, « pour laisser apparaître une autre prise dont la caractéristique est [...] le transfert » (*ibid.*, 16 novembre 1960, p. 10). De l'analyste, on ne saurait attendre ni réconfort, ni séduction. Il rompt le charme. Et soit louée la laideur socratique...

Le texte du *Banquet* ou, comme l'indique son sous-titre *De l'amour*, est abordé comme un prototype de l'amour de transfert, « le premier transfert analytique » (*ibid.*, p. 13). Par un tour de force et de finesse, Lacan place ainsi Socrate « à l'origine du plus long transfert qu'ait connu l'histoire de la pensée » (*ibid.*, p. 5). Et il propose de prendre la succession des discours comme une sorte de compte rendu de séances d'analyse : « L'éclairement successif de chacun des flashes par celui qui suit, puis, à la fin, [...] cette sorte de fait brut, voire gênant, l'irruption de la vie là-dedans, la présence d'Alcibiade » (*ibid.*, 23 novembre 1960, p. 21). Le commentaire devient jubilatoire lorsqu'il s'agit de reconnaître ce qu'Alcibiade articule autour du thème de l'*agalma* et l'interprétation de Socrate.

Le couple disparate que constituent les partenaires, *erastès* et *erômenos*, liés par l'amour grec, va servir de modèle, en quelque sorte expérimental, pour questionner les partenaires du transfert, analyste et analysé, ainsi que sujet et objet liés par le désir, maître et disciple liés par le savoir, père et fils en filigrane. Dans chaque cas, Eros mène la danse, *agalma* se pointe, fait pivot.

Erastès/erômenos

Ils donnent lieu à des définitions élémentaires dans le séminaire, à ceci près que les positions de l'*erastès* et de l'*erômenos* ne sont pas seulement celles que connaissent les hellénistes, ni les anthropologues. Le creuset lacanien les a marquées de l'inconscient.

L'amant, *erastès*, peut être dit aussi *erôn*, l'aimant, au participe présent du verbe aimer *eraô*. C'est un sujet actif. Lacan le qualifie du manque,

ce qui caractérise l'*erastès*, l'amant pour tous ceux qui l'ont interrogé, qui l'approchent, est-ce que ce n'est pas ce qui lui manque ? Et nous pouvons tout de suite, nous, ajouter qu'il ne sait pas ce qui lui manque, avec cet accent particulier de l'inscience qui est celui de l'inconscient (*ibid.*, 30 novembre 1960, p. 34) :

L'*erômenos*, l'aimé, peut aussi être dit *erômenon*, où le même participe passé est au genre neutre, signifiant précisément sa nature d'objet, l'objet aimé ; il peut encore être dit *paidika*, ce neutre pluriel qui serait littéralement « les choses de l'enfant

aimé ». Dans les définitions de Lacan, il est le seul à avoir quelque chose, il ne sait pas quoi :

L'*erômenos*, l'objet aimé, est-ce qu'il ne s'est pas toujours situé comme celui qui ne sait pas ce qu'il a, ce qu'il a de caché, ce qui fait son attrait ? [...] lui aussi il ne sait pas. Et c'est d'autre chose qu'il s'agit. Il ne sait pas ce qu'il a (*ibid.*).

Le premier a donc affaire à l'inconscient, l'autre ne sait pas ce qu'il a, et cela aussi implique la supposition de l'inconscient. Et pour qui croirait encore que le monde tend vers une harmonie, Lacan présente le lien entre les deux, ce sujet aimant et cet objet aimé, comme un *joke* :

Entre ces deux termes qui constituent, si je puis dire, dans leur essence, l'amant et l'aimé, observez qu'il n'y a aucune coïncidence. Ce qui manque à l'un n'est pas ce « ce qu'il a », caché dans l'autre. Et c'est là tout le problème de l'amour (*ibid.*, 23 novembre 1960, p. 21).

Par conséquent :

Celui qui vient nous trouver, par principe de cette supposition qu'il ne sait pas ce qu'il a... », au terme de l'analyse, ce qu'il trouvera, c'est... un manque. (*ibid.*, p. 33)

Lacan annonce ce à quoi doit mener la dialectique socratique :

Saisir le moment de bascule, le moment de retournement où, de la conjonction du désir avec son objet en tant qu'inadéquat, doit surgir cette signification qui s'appelle l'amour (*ibid.*, 23 novembre 1960, p. 30).

L'amour comme signification, la métaphore

Il ne s'agit pas du constat d'une expérience : Lacan va proposer à cet endroit « une formule algébrique » (*ibid.*, 30 novembre 1960, p. 35), quitte à en voir dans la suite le maniement, la vérité, dit-il, « c'est là que nous entrons dans l'obscur et je vous prie à l'instant simplement de l'admettre ». Il ne l'écrit pas au tableau avec des petites lettres, mais évoque

dans les termes dont nous nous servons, ce que l'analyse de la création de sens dans le rapport signifiant signifié indiquait déjà [...] que l'amour comme signification est une métaphore, si tant est que métaphore nous avons appris à l'articuler comme substitution (*ibid.*).

« L'analyse de la création de sens dans le rapport signifiant-signifié » est une périphrase définitionnelle de la métaphore chez Lacan supposée familière aux auditeurs de l'époque.

Et voilà la substitution, c'est celle de l'*erastès* à l'*erômenos* :

C'est pour autant que la fonction [...] de l'*erastès*, de l'aimant, qui est le sujet du manque, vient à la place, se substitue à la fonction de l'*erômenos* qui est objet, objet aimé, que se produit la signification de l'amour (*ibid.*).

Deux exemples du *Banquet* illustrent cette « formule de la métaphore » dans le discours de Phèdre en tant qu'elle est réalisée, selon Lacan, « au sens littéral » (*ibid.*, p. 43).

La littéralité intervient dans la composition et surcomposition du verbe mourir (*apothneskein*) et « mourir pour [autrui] » (*hyperapothneskein*) à quoi seul des gens qui aiment (*erôntes*) peuvent consentir et ce sont aussi bien des hommes que des femmes. Alceste, dans la pièce éponyme d'Euripide, se substitue à son époux Admète que la mort est venue chercher, elle va, au mot à mot, « à la place de son homme mourir », « *hyper tou autes andros apothanein* », cette substitution du mourir par l'action de l'amour, voilà qui réalise la métaphore. Alceste, la femme, est l'*erastès* et c'est aussi de son côté que se trouve l'activité. Les dieux admiratifs (*agasthéntès*) lui accordent la récompense rare de revenir de l'Hadès. Néanmoins dans les honneurs que les dieux rendent à ces belles morts, la plus hautement récompensée par eux (là où ils sont hyperadmiratifs, *hyperagasthéntès*) va être celle d'Achille, soit l'autre exemple développé par Phèdre. Le choix a été offert à ce héros de rentrer chez lui ou de venger Patrocle sachant qu'alors son destin est de mourir, non « à la place » *hyperapothanein* de son amant qui est déjà mort, mais « à la suite » *epapothanein*. Achille était *erômenos* puisqu'il était plus jeune et n'avait pas de barbe selon Phèdre. Lacan ici encore peut donc faire intervenir une dissociation de l'actif et du fort puisqu'il ne fait aucun doute qu'Achille, l'*erômenos*, était le plus fort. Or ce qui fait que les dieux sont tellement admiratifs là, selon Lacan, ce n'est pas tant l'acte de bravoure d'Achille mourant à la suite de son amant, c'est le changement de place, de rôle, qui le fait, lui, devenir amant, qui le fait, de *paidika* qu'il était, devenir, se comporter comme s'il était *erastès*. Le « suivre dans la mort » l'*epapothanein* est accomplir le mouvement de devenir *erastès*. « Ce choix est à lui seul considéré comme aussi décisif que le sacrifice d'Alceste ; le choix de la *moira* du destin a la même valeur que cette substitution d'être à être » (*ibid.*).

Pour Alceste qui était déjà *erastès* son acte est inspiré par le dieu et de ce fait suscite moins l'admiration que celui d'Achille. Les dieux qui sont impassibles et immortels ne comprennent rien à l'amour des humains, ou plutôt convient-il de dire des mortels, car les exemples d'Alceste et d'Achille confrontent l'amour à la mort. Il y a là de l'inexplicable, ce sera l'une des raisons qu'invoquera Lacan pour forger lui-même son « mythe ». L'image qu'il va produire là à ce titre illustre la visée du désir qui est celle d'un objet — le cas le plus commun étant celui d'un ratage de l'objet, que la perte dudit objet met cruellement en évidence ; il en appelle à l'expérience de chacun ayant éprouvé une telle perte qui est celle d'un deuil⁷ — et la sorte de miracle par quoi se manifesterait la substitution de l'*erastès* à l'*erômenos*.

Ce désir pour l'objet aimé, si je voulais imager, je comparerais à la main qui s'avance pour atteindre le fruit quand il est mûr, pour attirer la rose qui s'est ouverte, pour attiser la bûche qui s'allume soudain. [...] Cette main qui se tend vers le fruit, vers la rose, vers la bûche qui soudain flambe [...] son geste d'atteindre, attirer, attiser est étroitement solidaire de la maturation du fruit, de la beauté de la fleur, du flamboiement de la bûche [...]. Quand dans ce mouvement d'atteindre, attirer, attiser, la main a été vers l'objet, assez loin, si du fruit, de la fleur, de la bûche une main sort qui se tend à la rencontre de la

7. *ibid.*, le 30 novembre 1960, Jacques Lacan est dans le deuil de son père mort le 15 octobre 1960. Il revient à Jean Allouch d'avoir pris en compte le changement de ton dans le séminaire à cet endroit. Voir le chapitre « Où un décès révèle comment l'amour peut rater » dans ALLOUCH 2009b : 128–138.

main qui est la vôtre et qu'à ce moment-là c'est votre main qui se fige dans la plénitude fermée du fruit ouverte de la fleur dans l'explosion d'une main qui flambe, ce qui se produit là alors c'est l'amour ! (J. Lacan, *Le transfert...*, op. cit., 7 décembre 1960, p. 48)

De quel au-delà cette main, qui va produire sur « vous » une métamorphose (« soudain vous devenez l'erastès » (*ibid.*)), provient-elle ? Dans ce mythe encore, l'apparition est possiblement le signe d'un mort. Ce mythe de Lacan fait écho et contrepoint à celui, que raconte Diotime, de la naissance de l'amour fils de Poros et Penia. Penia (Lacan la nomme Aporia) est restée à la porte du jardin de Zeus parce qu'elle n'a pas accès à la fête et c'est pendant que Poros dort « au moment où il ne sait plus rien, que va se produire la rencontre d'où va s'engendrer l'Amour » (*ibid.*, 25 janvier 1961, p. 116). Mais cette « désirante originelle » Penia, dans sa pauvreté absolue, privée de tout, n'a rien de désirable, rien d'*erômenon*. Par conséquent, la métaphore ne peut avoir lieu :

la métaphore qui substitue l'*erôn*, l'*erastès* à l'*erômenon* ici manque, par défaut de l'*erômenon* au départ. L'étape, le stade, le temps logique d'avant la naissance de l'amour est ainsi décrit (*ibid.*).

Voilà ce que dit Lacan et l'autre cas où la métaphore échoue sera celui de Socrate — et pour les mêmes raisons — ce dont il n'y a pas à s'étonner. Là va intervenir l'*agalma*, posons le décor.

Agalma dans Le Banquet

Le Banquet de Platon est récit de récit d'une mémorable soirée. Chez le tragédien Agathon qui fête un succès remporté la veille au concours de théâtre, entouré de gens d'élite (*agathoi*) au nombre desquels est Socrate, chacun a prononcé, dans son style propre, un discours d'éloge de l'Amour, comme il a été convenu. Cinq conceptions d'Eros se sont succédé malgré quelques tentatives de Socrate pour introduire un trouble par ses questions et lui-même est intervenu à son tour, rapportant les propos d'une certaine Diotime. Puis il se produit un grand tumulte à la porte avec l'irruption théâtrale d'un Alcibiade aviné que l'on presse d'entrer. On l'acclame — chambarde —, attention *agalma* n'est plus très loin. Alcibiade va changer aussitôt les règles du jeu, poser ses conditions, exiger que l'on boive avec lui, s'arrogeant la présidence. L'extravagance, la démesure, le charme inouï du personnage historique, à l'apogée de sa gloire et à la veille de sa chute, sont discrètement évoqués. Lacan, une fois le terrain établi, s'empare de cette scène qui met aux prises Socrate et Alcibiade, rien moins que l'« émergence à la réalité du désir comme tel » (*ibid.*, 14 décembre 1960, p. 59).

Surpris de trouver là ce Socrate qu'il a fui depuis plusieurs années, Alcibiade prononce son fameux éloge adressé au « tribunal de l'Autre » que forme cette compagnie. C'est alors, dans les mots de Lacan, à la fois un aveu, une confession publique, un réquisitoire entre réclamation et diffamation. Alcibiade compare Socrate à ces silènes d'aspect grossier, que l'on voit dans les ateliers des sculpteurs et qui, quand on les ouvre, laissent apercevoir des *agalmata* contenus à l'intérieur, objets précieux, en rapport avec le divin (*agalmata theon*). Puis la comparaison se précise avec le

satyre Marsyas capable de susciter des effets de transes et de possession par sa musique, sauf que Socrate obtient le même résultat par ses seules paroles. Il a donc produit sur Alcibiade les symptômes d'un bouleversement sans équivalent, « c'est le discours de la passion en son point le plus tremblant » (*ibid.*, 1^{er} février 1961, p. 122). D'avoir aperçu les *agalmata* « si divines *theia*, si précieuses *chrysa*, si parfaitement admirables *thaumasta* » a mis le jeune homme qu'il était dans le cas de devoir obéir à tout ce que Socrate lui recommanderait. « Y a-t-il un désir qui soit vraiment ta volonté ? », « *Ché vuoi ?* » (*ibid.*, p. 123), traduit Lacan dans ses propres termes. Alcibiade raconte alors, au delà de toute pudeur, ses entreprises résolues pour séduire Socrate au temps où celui-ci le courtisait. Pour obtenir de lui son savoir, Alcibiade, l'*erômenos* s'est comporté comme un *erastês*. De son côté le miracle s'est produit. La scène de drague qui finit la nuit sous le manteau dont le récit s'ensuit est connue ainsi que la réponse de Socrate. Socrate « se fait absent au point où se marque la convoitise d'Alcibiade » (*ibid.*, 8 février 1961, p. 140). Là où tu vois des *agalmata*, il n'y a rien, « je ne suis rien » *ouden ôn*. Rien en lui qui soit aimable ; il s'escamote de la supposition d'être désirable (*ibid.*, 14 juin 1961, p. 70). Question de Lacan : Pourquoi Alcibiade a-t-il besoin d'obtenir un signe du désir de Socrate ? Pourquoi faut-il que Socrate se démasque ? Réponse : Alcibiade a voulu faire de Socrate « quelqu'un d'instrumental, de subordonné à [...] l'objet de son désir à lui, Alcibiade, qui est *agalma* [...] le bon objet qu'il a dans le ventre » (*ibid.*, 1^{er} mars 1961, p. 155). Le dernier ressort du désir est dévoilé, « sa visée était cette chute de l'Autre, grand *A*, en autre, petit *a* » (*ibid.*, 14 juin 1961, p. 70).

Ayant échoué dans cette entreprise Alcibiade n'en sort que plus asservi. Son éloge de Socrate, ce héros, se poursuit ; une troisième mention d'*agalma* (*agalmata arêtês*) le place sur un registre philosophique. Merveille de vertu, certes, cependant Lacan minimisera à cet endroit l'idée que la tempérance soit exaltée en tant que telle comme vertu car on serait déjà dans un registre postsocratique. Il propose une autre raison à ce refus de Socrate d'occuper la place de l'*erômenos*. C'est parce qu'il sait « ce dont il s'agit dans les choses de l'amour ». Parce qu'il sait, il n'aime pas.

Ce que Socrate refuse de montrer à Alcibiade c'est quelque chose qui prend un autre sens, qui serait proprement la métaphore de l'amour en tant que Socrate s'admettrait comme aimé, et je dirai plus, comme aimé inconsciemment. C'est justement parce que Socrate sait, qu'il se refuse à avoir été, à quelque titre justifié ou justifiable que ce soit, *erômenos*, le désirable, ce qui est digne d'être aimé (*ibid.*, 8 février 1961, p. 139).

Mais les choses ne s'arrêtent pas là. Dans la mise en scène de Platon dont Lacan s'honore d'être le premier à en faire une véritable lecture en donnant toute l'importance à la scène avec Alcibiade⁸, l'intéressant n'est pas tant dans le récit qui témoigne du passé que dans la mise en acte, l'amour en acte qui se manifeste dans ce moment (à la réserve près qu'il est lui-même récit) *hic et nunc* du *Banquet*. Et là il ne s'agit pas d'une relation duelle, « dès qu'il s'agit de faire entrer en jeu l'autre, il n'y en a pas qu'un, il y en a deux autres, autrement dit au minimum, ils sont trois » (*ibid.*, 1^{er}

8. *Ibid.*, 1^{er} mars 1961, p. 149 : « Notre commentaire [...] constitue une date [...] nous avons cru voir dans le scénario même de ce qui se passe entre Alcibiade et Socrate le dernier mot de ce que Platon veut nous dire concernant la nature de l'amour... »

février 1961, p. 120). Agathon se trouve d'emblée impliqué, troisième larron, dans l'affaire entre Socrate et Alcibiade, fût-ce pour incarner « le con » de service⁹. La nouvelle « interprétation » que fait Socrate à la fin consiste à désigner Agathon comme celui auquel Alcibiade destinait tout son discours afin de le séduire à son tour, et par conséquent il envisage de faire lui-même l'éloge d'Agathon, Lacan traduit ainsi la réponse de Socrate :

Tu peux aimer celui que je vais louer parce que, le louant, je saurai faire passer, moi Socrate, l'image de toi aimant en tant que l'image de toi aimant ; c'est par là que tu vas entrer dans la voie des identifications supérieures que trace le chemin de la beauté. (J. Lacan, *Le transfert...*, op. cit., 8 février 1961, p. 142)

C'est-à-dire qu'il l'engage vers « son bien », mais le bien tel que lui, Socrate, le conçoit. Or Alcibiade qui est « l'homme du désir » (*ibid.*, p. 141), selon Lacan, ne peut que poursuivre sa quête d'*agalma* : « Je le veux parce que je le veux, que ce soit mon bien ou que ce soit mon mal » (*ibid.*, p. 140). Il ira chercher la même chose chez Agathon : *agalma*. Le malentendu est réciproque car Socrate « qui sait » se trompe en méconnaissant la portée des *agalmata*. Interrompue par une nouvelle entrée de fêtards, la scène conservera une part d'opacité.

***Agalma* rencontre de l'objet insolite**

Lors de la séance du 1^{er} février, Lacan explore le terme *agalma* en faisant, dans la mesure de ses forces, dit-il, « le tour des passages qui nous restent de la littérature grecque » (*ibid.*, 1^{er} février 1961, p. 125), et ce, afin de ne pas le traduire, ne pas trop vite en limiter la sens et la portée. Car quand bien même certains auditeurs sauraient que le dictionnaire Bailly propose les traductions « ornement, parure ou statue » et que le traducteur du *Banquet* choisit « figurines des dieux », il s'agit « toujours d'autre chose », puisque c'est une fonction et non une nature de l'objet qui peut lui valoir d'être nommé *agalma*. Une même sorte d'objet pouvant être ou pas un *agalma*. Cette possibilité d'« autre chose » s'applique aussi bien à son emploi chez les Anciens, y compris dans *Le Banquet*, qu'à l'usage que Lacan va tordre à sa manière, proposant d'abord à cet endroit un mot opaque pour un objet encore inédit, qui ne peut être comparé à aucun autre, pas seulement au sens où il aurait une grande supériorité mais parce qu'il est unique, sans équivalent existant, sans existence matérielle. De plus, les *agalmata* que cite Alcibiade étant cachés à l'intérieur d'un contenant dont nous n'avons pas d'exemplaire conservé y gagnent en mystère. Ces sortes de boîtes en forme de silène semblent avoir été de fabrication artisanale courante. Lacan les imagine comme des poupées russes mais qui auraient une ouverture verticale sur le devant¹⁰.

9. Ce « con » revient plusieurs fois qualifier Agathon. On doit noter, à ce propos, que dans le séminaire *L'Acte analytique*, le 22 novembre 1967, Lacan développe un éloge de la connerie dont on ne retiendra ici que cette citation : « La vraie dimension de la connerie est indispensable à saisir comme étant ce à quoi a à faire l'acte psychanalytique. »

10. François Lissarrague les rapproche des « vases plastiques », vases à surprises, dont le contenu ne se laisse pas deviner à l'apparence, où l'art du potier et celui du sculpteur se rejoignent bien souvent pour inventer les vases à boire comme autant de métaphores du banquet, dans LISSARRAGUE 1987.

L'intéressant pour lui est que c'est à l'intérieur.

Comme il fait flèche de tout bois, Lacan explore aussi l'étymologie, et ce dans plusieurs directions, car c'est la multiplicité du déploiement qui lui importe : *Agauos*, digne d'admiration, noble, magnifique ; *agamai*, *agazo*, *agaiomai*, admirer, s'étonner, puis porter envie être jaloux, puis être indigné. Et *gel gal*, l'idée d'éclat, *glènè*, la pupille ; *Aglàè*, la Brillante ; *galer*, galant. Il essaie de rapprocher la racine *aga* d'Agathon, quitte à se régler sur « la grande fantaisie du *Cratyle* ».

La première citation qu'il donne en exemple est, dans l'*Hécube* d'Euripide, la désignation comme *agalma* du palmier de Délos : *Odinos agalma dias*. Le palmier que la déesse Latone a entouré de ses bras dans les douleurs de l'enfantement d'Artémis et d'Apollon¹¹. Cet « *agalma* de la douleur de la Divine », chose magique, érigée, l'amène sur le registre du phallus féminin et du fétiche. Ce faisant, déjà il l'importe dans le champ de la psychanalyse. Il précise même que sa première rencontre avec *agalma* date de l'époque où il a introduit dans son séminaire cette question du phallus. Ces deux termes, on le devine, auront à s'articuler. L'autre citation dans *Hécube* concerne le sacrifice de Polyxène aux mânes d'Achille, où l'héroïne présente une poitrine admirable, *ôs agalmatos*, semblable à *agalma*, il traduit : « C'est beau comme des seins d'ex-voto » (J. Lacan, *Le transfert...*, op. cit., 1^{er} février 1961, p. 127) où la valeur esthétique est subordonnée à la valeur magique. Il donne « la clé » de la question : « C'est l'accent fétiche de l'objet qui est toujours accentué »¹².

Lacan évoque alors la statue d'un « dieu fétiche » (il précise même « de la boucle du Niger »), sur quoi sont déversés divers liquides, sang, merde, « signe que là est quelque chose autour de quoi toutes sortes d'effets se concentrent, faisant du fétiche en lui-même bien autre chose qu'une image, qu'une icône, en tant qu'elle serait reproduction » (*ibid.*). Porté par ce mot de fétiche, il change un instant de champ référentiel, de lieu, d'époque, de société, il se justifie : « Je ne fais pas ici un cours d'ethnologie, ni même de linguistique. » Puis il y revient par une comparaison discrète, citant un exemple rencontré dans l'*Odyssée* où *agalma* est l'ornement d'or pour les cornes de la génisse qui va être sacrifiée — « sacrifice genre Vaudou » — à Athéna. C'est un piège pour attraper l'attention des dieux : « Les dieux, ces êtres réels, il y a des trucs qui leur tirent l'œil. » Le cheval de Troie, *mega agalma*, devait opérer de même comme un charme.

C'est un objet insolite pour tout dire, c'est ce fameux objet extraordinaire qui est tellement au centre de toute une série de préoccupations encore contemporaines — je n'ai pas besoin d'évoquer ici l'horizon surréaliste (*ibid.*, 1^{er} février 1961, p. 126).

Autrement dit, il l'évoque. Il y a fort à parier qu'il soit alors en train de se souvenir d'une exposition qui avait fait suite à la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti (1931-1933), dirigée par Marcel Griaule, récoltant 3500 objets. Un numéro spécial de la revue *Minotaure* y est consacré, où l'on voit des photographies de telles statues couvertes de sang séché. À la même revue qui témoignait du

11. Sur la fonction magique du palmier, voir SVENBRO 1995.

12. *ibid.*, p. 124. On peut trouver de tels objets de nos jours au musée du Quai Branly, à ceci près qu'ils se sont, on s'en doute, délestés de leur qualité agalmatique, une fois déplacés en ce lieu.

bouillonnement intellectuel de cette année 1933, Lacan a donné deux articles : « Le problème du style » et « Motifs du crime paranoïaque »¹³. Le numéro 3 publiait les réponses à une enquête lancée par André Breton et Paul Eluard : « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? »¹⁴. Le nom de Lacan n'apparaît pas parmi ceux qui répondent mais il a beaucoup d'amis et de connaissances dans cette liste dont Ferdinand Alquié, C.-G. Jung, Joe Bousquet, Jean Wahl... Vingt-huit ans plus tard, la façon dont il évoque sa rencontre avec *agalma* semblerait répondre à la question de l'enquête. Quoi qu'il en soit, parmi les inventions qui ont intéressé le jeune Lacan à la fréquentation des surréalistes, et plus peut-être que leurs intuitions sur le langage, se trouvait « l'objet insolite » préfigurant ce qu'un jour il nommerait *agalma*.

L'*agalma* de Louis Gernet

En revanche, Lacan ne cite pas l'article pionnier de 1948 sur l'*agalma* de Louis Gernet, qui avait paru dans le *Journal de psychologie* (GERNET 1982 : 121-179). Aucun des exemples qu'il est allé dénicher dans les textes de la littérature grecque ne correspond à l'un de ceux qui nourrissent l'étude de Gernet étayée à partir de récits mythiques, de contes, de légendes. L'avait-il lue lors de sa parution douze ans plus tôt ? L'a-t-il oubliée ? Bien que Gernet, de son côté, ne se réfère pas aux *agalmata* du *Banquet*, il est le premier à avoir exploré l'extraordinaire richesse du champ sémantique de ce terme dont il tire « la notion mythique de la valeur en Grèce » de divers points de vue : économique, linguistique, religieux, mythique. Risquons une conjecture à ce propos. La notion de « valeur » de l'*agalma* dans laquelle Gernet situe une préfiguration de la monnaie est par définition valeur d'échange. Lacan tout à l'opposé va faire de son objet partiel un objet non cotable, non échangeable. Était-ce une raison pour ne pas citer Gernet ? On peut en faire l'hypothèse.

Et cependant, si l'on se souvient de ce qui a ému Alcibiade dans sa rencontre avec les *agalmata* qu'il a aperçus chez Socrate on reconnaît des caractères communs. Ceux du moins de la valeur précieuse, en or *chrusa*, du religieux *theia*, de l'esthétique *thaumasta*. Les *agalmata* ont aussi une valeur morale de vertu et de savoir, un pouvoir magique de commandement. Et quand Socrate répond à Alcibiade qu'il n'est pas si bête et qu'il fomenté d'échanger du cuivre contre de l'or, il refuse ce qu'il conçoit métaphoriquement comme une transaction économique où il serait la dupe. Par ailleurs, l'objet précieux, dans les légendes qu'évoque Gernet où l'*agalma* tient

13. *Minotaure*, édition Albert Skira, première année, 1933, les articles de Lacan sont respectivement dans les n° 1 et 3 et le second numéro est entièrement consacré à la Mission Dakar-Djibouti. L'éditorial du premier numéro annonce en quelque sorte l'intention comparatiste : « Les études d'ethnographie et d'archéologie ne seront pas seulement des catalogues ou des simples descriptions d'objets. Elles chercheront à représenter les circonstances et les préoccupations vitales auxquelles ces objets ont répondu, et ce avec la contribution de l'histoire des religions, de la mythologie et de la psychanalyse ».

14. Sur la même page se trouve l'illustration célèbre de Man Ray du non moins célèbre exemple d'objet surréaliste : « ...Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! », Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*.

un rôle central, est animé d'un pouvoir propre, d'une efficacité mystérieuse. Celui à qui il échoit doit s'exécuter... objet de culte, il est caché ; sa force propre tend à opérer comme un « charme », et il peut aussi bien avoir une puissance malfaisante, exercer une influence néfaste. Sa possession va souvent avec la revendication ou l'établissement d'un pouvoir religieux ou politique. Il s'accompagne d'images. Tout cela n'est pas très éloigné de l'objet insolite de Lacan. Un autre trait caractéristique est son rapport à un au-delà, un autre monde d'où il vient, d'où il tient son pouvoir occulte et où il doit parfois être restitué. Après avoir exploré la perpétuation de la pensée mythique, Gernet conclut : « Dans la valeur et donc dans le signe même qui la représente, il y a un noyau irréductible à ce qu'on appelle vulgairement la pensée rationnelle » (*ibid.*). On pense alors au mythe de Lacan : l'*agalma* est dans le coup quand une main surgit « de l'autre côté » et vient à la rencontre de la première main tendue vers un fruit, une fleur, une bûche — ce pourquoi Lacan ayant créé une image lui donne qualité de mythe, appelle mythe sa métaphore de l'amour, non pas la main qui se tend vers l'objet, mais que de l'objet sorte soudain une autre main. Parce qu'il y a miracle, que quelque chose que l'on pourrait appeler « la grâce » se manifeste, *agalma*. Lacan n'emploie pas le mot de grâce, autre chose se présente, non moins connoté d'une référence religieuse, « la présence réelle ». La présence est celle du désir dont le signe qui est en même temps le moyen d'action se nomme le phallus (J. Lacan, *Le transfert...*, op. cit., 19 avril 1961, p. 214). Oui, ces mains tendues du mythe lacanien sont phalliques (ALLOUCH 2009b : 152).

Déclinaison de l'*agalma*

Désormais chez Lacan, si l'on peut dire, tout en conservant ses antiques vertus (d'objet précieux, bijou, de piège à dieux, charme, ex-voto, son rapport aux images) et sans perdre la trace de son pointage dans la mise en acte d'Alcibiade (lequel témoigne de son rapport unique et personnel, de l'état de possession où il a été plongé, de sa détermination pour l'obtenir), l'*agalma*, commence une nouvelle carrière. Il va être désigné, tour à tour et en même temps, de façon encore peu différenciée, objet du désir, objet du fantasme, objet partiel, objet petit a, autant de termes dont les définitions seront relativement provisoires. C'est un peu comme lorsque l'on entreprend un rangement, l'étalage d'une sorte de bric-à-brac précède alors la mise en ordre. Et puisque l'écriture de petit a avait été jusqu'alors été conçue comme un acronyme de « petit autre »,

peut-être qu'en tant qu'objet du désir, cet autre est l'addition d'un tas d'objets partiels (ce qui n'est pas du tout pareil qu'un objet total) que nous-mêmes, peut-être dans ce que nous élaborons [...] ce fond qu'on appelle notre Ça, c'est peut-être d'un vaste trophée de tous ces objets partiels qu'il s'agit (*ibid.*, 1^{er} février 1961, p. 128).

Cette notion d'objet partiel est en 1961 une relative nouveauté (ce qui est déjà répertorié, chez Freud, ce sont les pulsions partielles et, chez Abraham, l'amour partiel de l'objet). Plusieurs noms vont venir alors se ranger sous la bannière de l'objet partiel, « c'est toujours cet objet [...] que vous l'appeliez le sein, le phallus ou la merde » (*ibid.*, p. 130). Cet objet privilégié du désir joue un rôle dans le fantasme, c'est un noyau du bon ou mauvais objet (référence à Mélanie Klein). À ces termes

pour dire l'objet, s'ajoute donc le phallus qui se situe d'une façon particulière par rapport à cette série.

Au cœur de la fonction petit *a*, permettant de grouper, de situer les différents modes d'objets possibles, en tant qu'ils interviennent dans le fantasme, il y a le phallus. Entendez bien que j'ai dit que c'est l'objet qui permet d'en situer la série, c'est si vous voulez, pour nous, un point d'origine en arrière et en avant d'une certaine idée (*ibid.*, 21 juin 1961, p. 84).

Autrement dit « transposé à une toute autre fonction que sa fonction organique¹⁵ » cette notion ne désigne pas à proprement parler le pénis. Dans la suite de son commentaire du *Banquet*, Lacan promeut une notation Φ grand phi, qui inscrit le phallus dans le registre symbolique.

La fonction de l'*agalma* dans le discours d'Alcibiade permet d'apercevoir l'érotique en jeu dans le transfert non pas comme répétition du passé mais dans ce que Lacan nomme alors relation synchronique. L'analyse devient champ, espace de l'objet partiel. À la fin du séminaire *L'angoisse*, Lacan dit aussi : « Ce qui fait d'une psychanalyse une aventure unique est cette recherche d'*agalma* dans le champ de l'Autre »¹⁶.

L'amour partiel de l'objet est présenté à partir d'un exemple clinique développé par Abraham où il s'agit d'une hystérique qui voyait en rêve son père apparaître « dans son image complète mais censurée au niveau des génitoires sous la forme de la disparition des pilosités pubiennes¹⁷ ». Ainsi, dans l'ordre imaginaire également, le phallus prend place en marquant une absence dans l'image. Investi comme objet partiel, il n'émerge que comme un blanc sur l'image du corps de l'autre. Tirant conséquence de sa lecture d'Abraham, Lacan propose un graphique qui illustre cette interdépendance, cette sorte d'équivalence de l'investissement narcissique de la libido (sur le corps propre) et de l'investissement objectal (sur le corps de l'autre).

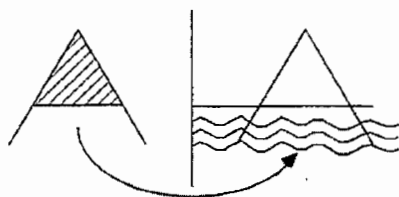


Fig. 1.

Là où nous voyons le phallus, c'est là où il n'est pas. C'est en tant qu'il n'est pas là que sa forme est investie de tous les attrait. Innommable dans le registre symbolique, il n'est pas davantage visible dans le registre imaginaire, n'ayant pas d'image spéculaire. Quant au registre du réel, l'intervention de Socrate aura mis en évidence « un amour présent dans le réel », or dans le transfert, c'est en fonction de cet amour

15. *Ibid.*, 12 avril 1961, p. 203.

16. J. Lacan, *L'angoisse*, 9 janvier 1963, version Roussan, p. 284.

17. J. Lacan, *Le transfert*, 21 juin 1961, p. 80.

réel que s'institue la question centrale du transfert « celle que se pose le sujet concernant l'*agalma*, à savoir ce qui lui manque. Car c'est avec ce manque qu'il aime »¹⁸.

Les pièces du puzzle commencent à s'ordonner en 1962 dans le séminaire *L'identification*, grâce au support de surfaces topologiques. Cette géométrie de caoutchouc est un outil précieux pour Lacan au moment d'avancer des définitions dont le sens échappe à la représentation. Bande de Moebius et plan projectif ou cross-cap notamment, des surfaces unilatères non orientables vont permettre de penser autrement les notions de trou, de coupure, comme celles de bord, d'intérieur et d'extérieur.

Une surface unilatère est telle qu'une fourmi suivant un chemin sur cette surface passe d'un côté à l'autre sans avoir à franchir le bord. Il est simple de réaliser une bande de Moebius à partir d'un quadrilatère ABCD dont la base AD est suffisamment longue. Il suffit, après l'avoir tordu de 180 degrés de joindre les côtés AB et CD de telle façon que les points A et C coïncident. Le ruban ainsi obtenu ne peut pas être retourné, il sera toujours, en quelque sorte « renflé » dans le même sens, il est dit non orientable (ce qui est une caractéristique des surfaces unilatères). Cette surface n'est pas close, elle a un bord.

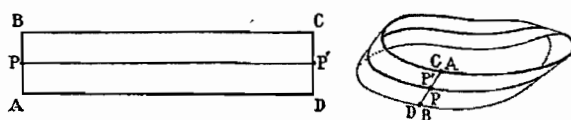


Fig. 2. La bande de Moebius.

Le plan projectif est également une surface ayant un seul côté, mais close. Il faut imaginer une ligne (fictive) d'autopénétration. Ainsi imaginons une sphère en caoutchouc trouée d'un quadrilatère ABCD qui se referme en attachant AB avec CD et DA avec BC, la ligne de pénétration, ainsi imaginée comme un ensemble de deux points distincts et réductible à un point trou, permet le passage continu de l'extérieur à l'intérieur sans franchissement de bord.

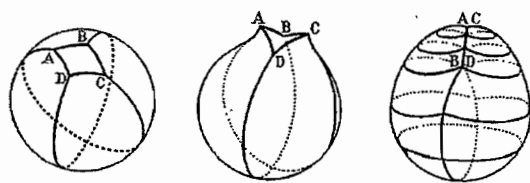


Fig. 3. Le plan projectif.

Des formulations décrivant la structure du point trou organisateur de la surface du plan projectif s'appliquent de façon heureuse à ce qu'il soit nommé Φ . Les figures topologiques permettent d'approcher une « figuration de l'invisible ». Une certaine

18. J. Lacan, *L'angoisse*, 16 janvier 1963, version Roussan, p. 85.

coupure autour du « trou » sur cette surface unilatère la sépare en deux morceaux, d'une part une bande de Moebius que Lacan va nommer $\S$, de l'autre une rondelle non spécularisable¹⁹ dite « huit intérieur » que Lacan nomme petit a où se trouve le point trou, ou Φ , irréductible, organisateur de la surface.

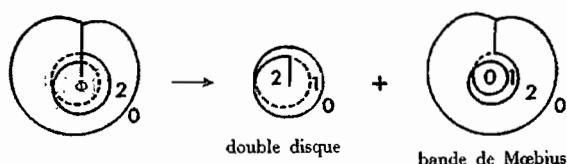


Fig. 4. La coupure sur le plan projectif et son résultat.

Sans entrer ici dans plus de détails concernant la définition de cette structure plongée dans l'espace à trois dimensions et des opérations qu'elle autorise, il est possible de saisir qu'ainsi vont se lier comme aussi bien se séparer $\S$ et a . L'écriture du fantasme peut dès lors se lire « $\S \diamond a$ ». Le trou clé ou pivot dans la partie « huit intérieur » découpée permet de concevoir « la fonction du phallus au centre de la constitution du désir ». Le plan projectif sert à « montrer » ce qui ne peut l'être : une structure de bord $\S$ et un « objet », nommé a , sans image spéculaire. Lacan propose de l'utiliser au-delà d'un usage métaphorique. Un jour, il fait circuler dans la salle des bandes de Moebius, puis une autre fois, au cours du séminaire *L'angoisse* en 1963, le 9 janvier, il fait circuler un modèle en carton du « huit intérieur » qu'il dit offrir là « comme une hostie » : « Ceci est petit a », la référence à l'Eucharistie du dogme catholique qui a été invoquée comme « présence réelle » serait-elle alors en quelque sorte performée ? C'est au cours de cette même séance qu'un pas décisif sera franchi. L'objet a devient « cause » du désir. Objet pulsionnel, il n'est plus l'objet que vise le désir. Il n'est plus en avant mais en arrière. Il ne sera plus confondu avec le petit autre. Il garde sa dénomination d'objet mais n'étant ni symbolique, ni imaginaire, ni réel, il sera distinct des objets du monde, cotables, échangeables, socialisés, partageables. Non spécularisable, non échangeable, non communicable, non ustensile, non amovible, non ctable, non socialisé. Oral, anal, phallus, regard, voix, bord d'un trou, rien de dicible, de visible, de palpable.

Agalma garde pour un temps sa fonction dans le transfert et tout particulièrement dans une dimension synchrone, celle qu'évoque la quête d'Alcibiade comme l'interprétation de Socrate. *Agalma* nomme l'objet visé dans le transfert, même s'il est exclu de l'obtenir. Au cours de l'unique séance du séminaire intitulé *Les noms-du-père*, une jolie formule articule l'objet visé et l'objet cause : « Sommet de l'obscurité où le sujet est plongé dans la relation du désir, l'*agalma* est cet objet dont il croit que son désir le vise et il porte à son extrême la méconnaissance de cet objet comme cause du désir »²⁰.

Les séminaires comportent de moins en moins de références à *agalma* par la suite.

19. Au sens où elle est superposable à son image dans le miroir.

20. J. Lacan, *Des noms-du-père*, 20 novembre 1963, publié par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2005, p. 82-83.

On le voit surtout réapparaître dans la « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'Ecole »²¹. Le terme psychanalysant (définitivement adopté depuis lors dans l'usage) est promu dans ce texte où *agalma* prend une ultime place, joue en quelque sorte son dernier rôle (conceptuel ?) dans l'algèbre du passage de l'un à l'autre. Il est désigné comme un « algorithme », comme « constante de l'équation » du passage. Il est le bord d'une bande de Moebius : « Ainsi l'être du désir rejoint l'être du savoir pour en renaître à ce qu'ils se nouent en une bande faite du seul bord où s'inscrit un seul manque, celui que soutient l'*agalma* »²².

Désêtre pour le psychanalyste réduit au signifiant quelconque, destitution subjective pour le psychanalysant quand se dévoile « l'inessentiel du sujet supposé savoir » (*ibid.*). Cela ne se raconte pas, se témoigne peut-être, d'où l'invention d'un dispositif *ad hoc* : « la passe » (ATTAL 2012).

Après cela, il disparaît quasiment des propos de Lacan. Énonciation conforme à l'énoncé. Il est suggéré que se parer d'*agalma* comme Alcibiade a voulu le faire implique de s'en séparer. Dont acte.

Danielle ARNOUX

Exerce la psychanalyse à Paris

BIBLIOGRAPHIE

ALLOUCH, Jean

1998 *La psychanalyse, une érotologie de passage*, Cahiers de l'Unebévée.

2009 *543 impromptus de Jacques Lacan*, Paris, Fayard.

2009b *L'amour Lacan*, Paris, Epel.

ATTAL, José

2012 *La passe à plus d'un titre, la troisième proposition d'octobre de Jacques Lacan*, Préface de J. Allouch, Paris, L'Unebévée éditeur (« Cahiers de l'Unebévée »)

BÉNABOU Marcel, CORNAZ Laurent LIÈGE Dominique de, PÉLISSIER Yan

2002 *789 néologismes de Jacques Lacan*, Paris, Epel.

CHAMBON, Patrick

2012 *Lacan la scène*, Paris, Epel

FRÉCHET, Maurice et FAN Ky

1946 *Introduction à la topologie combinatoire, I: Initiation*, Paris, Librairie Vuibert.

21. J. Lacan, « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'école », Texte définitif dans le premier numéro de la revue *Scilicet*, Le Seuil, 1969, *agalma* y est cité 5 fois. Première version (telle qu'elle fut formulée) dans *Analytica*, vol. 8, publié en 1978, *agalma* est cité 9 fois.

22. *Scilicet* 1, *op. cit.*, p. 25-26.

GERNET, Louis

1982 « La notion mythique de la valeur en Grèce », in GERNET L., *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Flammarion (« Champs » 105), p. 121-179.

JAEGLE, Claude

2010 *Portrait silencieux de Jacques Lacan*, Paris, PUF.

LE GAUFÉY, Guy

2009 *C'est à quel sujet ?*, Paris, Epel.

2012 *L'objet a. Approches de l'invention de Lacan*, Paris, Epel.

LISSARRAGUE, François

1987 *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro.

SVENBRO, Jesper

1995 « L'enfant, le palmier et les lettres phéniciennes », *Revue du littoral* (hors-série « *Deuil d'enfant* »), Paris, Epel.

II.
Prismes.
Entre figuration et présence,
l'agalmatique ?

L'éclat aveuglant du fétiche

À propos de la scène du pouvoir et de ses effets de leurre (Afrique de l'Ouest)

Danouta LIBERSKI-BAGNOUD

Convoqué par les hellénistes à parler sous l'affiche du mot *agalma*, l'africaniste n'aurait sans doute rien eu à dire s'il n'y avait eu, par le passé, l'audace d'un Jacques Lacan qui, cherchant à théoriser ce qui dans l'espace de la cure analytique est à l'œuvre sous le nom de transfert, avança l'idée que, sous cet éclairage de la relation à l'objet aimé, il y avait quelque accointance entre l'*agalma* grec et le fétiche africain. Ce rapport n'est pas de similitude, même pas de comparaison, mais de fonction : l'*agalma* grec *fonctionne* comme un fétiche, dira Lacan, avant d'introduire ses auditeurs aux fétiches de la boucle du Niger — il a en tête, un spécialiste de la région ne peut s'y tromper, ces objets sacrés de l'espèce *boli* des Bamana du Mali, à la connaissance desquels l'avait introduit Marcel Griaule. L'audace de Lacan est double : non seulement, il sort l'*agalma* du jeu infini et érudit des identifications à la statue divine, mais, en outre, il raisonne comme s'il savait, lui, très précisément, ce qu'est un « fétiche » africain, comment c'est fait, et surtout, comment ça fonctionne. Au point de faire du fétiche la clef de l'objet agalmatique. Regardez-y bien, dit-il, « à chaque fois que vous rencontrez *agalma*, vous verrez qu'il s'agit toujours d'accentuer la fonction fétiche de l'objet » (LACAN 1991 : 163-195).

Qu'est-ce à dire ? En quelques phrases, Lacan délimite le domaine de faits que sous-tend sa formule énigmatique. Ce domaine, c'est celui des objets qui, dans nos sociétés technoscientifiques comme dans les sociétés dites « traditionnelles », sont autre chose que de simples objets inertes, autre chose qu'une image ou une reproduction, autre chose même que la *représentation* dans ce monde-ci d'une divinité qui se tiendrait, par ailleurs, tout armée de ses traits et de ses propriétés, dans une sorte d'arrière-monde — appelé, c'est selon, l'invisible, le surnaturel ou l'au-delà. Soit, tout objet qui, dans ce monde-ci, a un pouvoir particulier, celui de concentrer toutes sortes d'effets autour de lui quand il apparaît sur la scène. Pour se faire entendre par son auditoire de médecins et de philosophes de la rue d'Ulm, Lacan propose une analogie surprenante, mais assurément parlante pour qui n'a jamais vu un *boli* bamana de près, avec ce qui, dans les années 1960 où il parle, emplissait alors les magazines de la jeunesse, à savoir les « idoles » de la chanson. « Dire d'un tel, explicite-t-il, « J'en fais mon idole », ça ne signifie pas que vous faites de la personne une reproduction », même dans ces cas de mimétisme extrême où la personne, tombée sous l'emprise de l'image de l'autre, cherche à lui ressembler en tous points. « « Faire son idole » de quelqu'un », insiste Lacan, « c'est en faire quelque chose d'*autre*, autour de quoi il se passe quelque chose » (*ibid.*).

Lacan opère à sa manière, sans toujours dire explicitement la généalogie des interprétations qui le précèdent. Il livre d'emblée sa lecture des textes grecs, comme souvent décapante, omettant sciemment d'indiquer qu'elle bouscule passablement un

savoir établi depuis fort longtemps sur l'équivalence entre *agalma* et statue. En ce qui concerne les fétiches africains, ainsi qu'il a été dit, il s'appuie sur les données que lui a rapportées oralement Marcel Griaule qu'il connaissait fort bien — ils fréquentaient le même cercle de peintres, artistes et écrivains autour de la revue *Documents* — et qui l'a sans doute informé des travaux de Germaine Dieterlen sur la *Religion Bambara*. Là encore, Lacan va droit à l'essentiel, et ne s'arrête pas au fait que l'usage même du mot *fétiche*, au moment où il en parle, a été banni du vocabulaire des ethnologues depuis plus d'un demi-siècle, au moins comme catégorie théorique, au profit d'une démultiplication de dénominations endogènes.

Dans le champ de l'ethnologie, cette mise en abîme d'*agalma* et du fétiche semble être restée lettre morte, autant d'ailleurs que la façon dont Lacan restitue la phénoménologie du fétiche africain. La période est au structuralisme, et les ethnologues, à l'instar de Lévi-Strauss, regardent de loin et de haut l'intérêt des psychanalystes pour leur discipline. À l'exception notable de quelques-uns d'entre eux qui, relevant l'invitation du psychanalyste J.-B. Pontalis, contribuèrent à la fin des années 1960 au numéro spécial de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* consacré aux *Objets du fétichisme*. On ne peut s'empêcher toutefois de penser que la rencontre n'a pas vraiment eu lieu. Dans une belle unanimité non concertée, les auteurs ethnologues s'y défendent, tout d'abord, de vouloir maintenir dans le champ de leur discipline « l'illusion du fétichisme » — explicitement en miroir de « l'illusion du totémisme », déconstruite par Lévi-Strauss quelques années plus tôt. Se refusant, ensuite, avec raison, de faire de la psychanalyse appliquée, ils proposent de brillantes analyses, l'un sur l'étonnante migration du terme entre les disciplines, les autres sur des « cas » tirés de l'ethnologie classique et de leur propre matériel ethnographique. Mais quand vient le moment de conclure, chacun semble n'avoir voulu s'en tenir qu'à des bribes figées de la théorie freudienne. Aucun d'entre eux ne fait allusion au travail de relecture des textes freudiens sur la question du fétiche et du fétichisme qu'avait mené Lacan dans le séminaire sur la relation d'objet prononcé en 1956 qui, bien qu'il ne reçût une forme publiée qu'en 1994, ne pouvait pas ne pas avoir été porté à leur connaissance. Dans le numéro auquel ils participent, le texte de Jean Baudrillard prouve, s'il en était besoin, que cette relecture lacanienne de Freud avait, à la fin des années 1960, largement dépassé le cercle étroit des praticiens de la psychanalyse¹. Interprétées à la lettre, ces bribes des quelques textes de Freud portant sur la question du fétiche — le fétiche comme substitut du phallus qui manque à la mère, l'angoisse de castration, le déni portant sur la différence symbolique des sexes — servent aux contributeurs ethnologues à récuser *in fine* l'utilité d'un autre regard que celui de l'anthropologie sur les « objets » des ritualistes africains. Quand, au milieu des années 1980, un groupe d'ethnologues africanistes² reprend l'enquête sur ces objets dotés de puissance par

1. Outre le compte rendu substantiel que J.-B. Pontalis, avec l'accord de Jacques Lacan, publia dès avril 1957 dans le *Bulletin de psychologie*, plusieurs transcriptions élaborées par les élèves et auditeurs du séminaire ont circulé et se sont vendues dans le quartier latin, bien longtemps avant la version « officielle » des Séminaires établie par J.-A. Miller.

2. En septembre 1983, une première équipe de travail s'est constituée au sein du Laboratoire *Systèmes de pensée en Afrique noire* (Laboratoire de l'École Pratique des Hautes Etudes associé au CNRS). Les travaux se poursuivront pendant dix ans, donnant lieu à la publication de deux numéros spéciaux de la revue du Laboratoire (*Systèmes de pensée en Afrique noire* n° 8 et n°12) qui offrent un renouvellement du questionnement à travers l'exposition de seize

leur détenteur que les chercheurs évitent d'appeler fétiche, il ne sera jamais ouvertement débattu de l'approche lacanienne de la relation d'objet, et guère plus de l'usage théorique qu'il fait des *boli bambara*, en ce moment, déjà cité, du séminaire sur le *Transfert*. Toutefois, pour certains des chercheurs du groupe, et spécifiquement Michel Cartry et les deux analystes, Michèle Ducornet et Michel Guibal, qui ont participé un temps à cette recherche collective, l'abord lacanien de la notion d'*agalma* a sous-tendu leur façon d'explorer, sur un mode croisé, la question des objets de l'ethnologue et ceux du psychanalyste.

Nous ne dirons rien ici du destin à la lettre extraordinaire du mot fétiche, son voyage à travers les langues et les disciplines. Le rappel de cette enquête historiographique — qui a déjà été menée maintes fois, de manière fort complète, par d'autres auteurs³ — sort du cadre du présent propos. Je me contenterai ici de prévenir une remarque potentielle. Le recours au terme ne signifie *bien évidemment pas* que l'on cherche à revenir aux théories qui, dans la tradition des Lumières, ont cru pouvoir rendre compte des systèmes de pensée et de croyances des sociétés dites « archaïques » en termes de *fétichisme* (Charles de Brosses), d'*illusion fétichiste* (Hegel) ou de *stade fétichiste* (Comte). Parti du constat que les mots d'« autel », d'« idole », de « symbole », ou d'« icône » qu'offre la langue et le vocabulaire religieux de l'ethnologue occidental sont singulièrement inadéquats pour décrire certaines catégories d'objets manipulés au cours d'un rite, les membres du groupe d'africanistes évoqué plus haut partageaient l'analyse selon laquelle les interprétations classiques — celles qui, en termes hérités de l'anthropologie philosophique d'Edward Tylor, établissent une dichotomie entre des « esprits » et « des réceptacles matériels » où les premiers sont invités à siéger — « escamotent quelque chose d'essentiel qui est la puissance attribuée par les actants du rite à l'objet ou configuration d'objets même »⁴. Il s'agissait donc de récuser ces « fausses reconnaissances » qui, sans autre forme de procès, subsument ces objets dotés par leur détenteur de puissance à des catégories exogènes à la pensée qui en a commandé et dirigé la fabrication. Ce qui supposait de faire retour aux choses mêmes, à leur composition matérielle, aux gestes et aux paroles qui président à leur constitution, à leur mode d'apparition dans les actes du rite et dans les discours qui sont tenus à leur propos, à leur destinée lors des transmissions et des legs. Bref, il s'agissait de reprendre l'analyse à partir d'une phénoménologie de ces objets fêes, pour se garder d'en unifier les formes et les fonctions en se précipitant à « rendre familière l'apparence sous le visage d'un grand principe »⁵. Ici,

« cas », décrits de première main, provenant principalement du continent africain, en terre islamique comme en terre « polythéiste ». En septembre 1993, une nouvelle équipe réunissant ethnologues et psychanalystes s'est formée dans le but d'explorer un nouvel axe de réflexion, qui s'était dégagé d'une relecture croisée, faite par Michel Cartry, des textes de Heidegger sur la notion de chose et de Marcel Mauss sur celle de *res*. Les travaux de cette seconde équipe existent uniquement sous leur forme orale (leur enregistrement a été numérisé et fait l'objet d'une diffusion restreinte).

3. IACONO 1992, PIEZT 2005, ASSOUN 1994.

4. Rapport d'activité du Laboratoire 221 (1985-87) : 9.

5. Pour reprendre ici la belle expression venue sous la plume d'Albert Camus quand, définissant la phénoménologie comme une description du vécu, il rappelle que « penser, ce n'est pas unifier (...), c'est réapprendre à voir ... » (CAMUS 1942 : 63).

assemblage aniconique et informe de matières hétérogènes (minérales, végétales, organiques) collées ensemble par plusieurs couches de sang sacrificiel séché, là collection de statues, anthropomorphes ou zoomorphes, en bois ou en terre, parées ou à l'état brut, et entourées d'un fouillis d'outils cultuels, ces configurations supposaient de prendre en considération non seulement leur matérialité, mais aussi les bouts d'histoire, les morceaux de généalogie, les lieux, les temps, les mots et les gestes qui avaient présidé à leur formation et qui, de ce fait, en constituent la part immatérielle. Il s'agissait, enfin, de prendre acte du fait que ces *montages rituels* sont, au sens propre, in-nommables en les langues des observateurs, les africanistes n'ayant jamais réussi à s'accorder pour les désigner de façon théoriquement valable, hors de ce terme de fétiche qu'ils récusent et qui pourtant leur revient inmanquablement sous la plume. Les expressions proposées en remplacement — de l'inévitable *objet sacré*, ou *objet magique* aux expressions plus construites d'*objet symbole* (BONNAFÉ 1970 : 159-192), d'*objets forts* (COLLEYN 2009), de *choses-dieux* (BAZIN 1986 : 253-273), ou encore de *dieu-objet* (AUGÉ 1988) —, pour réfléchies qu'elles puissent paraître, n'ont pas pour autant réussi à résoudre ce que Michèle Tobia-Chadeisson a judicieusement appelé le « dilemme lexical » (TOBIA-CHADEISSON 2000) que posent à l'ethnologue ces choses enchantées et autres objets fées qu'il rencontre au fil de ses enquêtes sur les pratiques rituelles africaines, et qu'il finit parfois, jetant définitivement l'éponge, par appeler *objets de culte*.

Dans nombre de discours endogènes ouest-africains, ces collages du ritualiste africain sont décrits comme des choses qui manifestent leur *présence* par le biais de l'exercice d'un pouvoir d'attraction, voire de séduction — avec ce que cela peut comporter comme risque de ravissement, au sens fort du terme, qui peut aller de la simple sujétion à, dans certains cas, la possession et la transe. Ce pouvoir de séduction s'exerce, au premier chef, sur celui qui, le premier, en fait la rencontre dans cet au-delà du territoire villageois qu'est l'espace de brousse. L'attrait irrésistible de ce qui deviendra, par la suite, l'élément central d'un culte a été l'un des *topoi* des travaux récents dédiés à l'*agalma*, qui ont précédé le présent ouvrage collectif. Ces nouvelles enquêtes ont offert à la réflexion comparative une riche palette des modalités de l'emprise — sur les dieux comme, à l'inverse, sur les hommes — ainsi qu'une gamme étendue des moyens concrets utilisés par ces derniers pour parvenir à exercer cette contrainte (par l'éclat des parures dont on revêt l'objet, les liquides dont on le couvre, les mots et des gestes dont on l'entoure ou les signes dont on le grave) ou, au contraire, pour tenter d'en atténuer les effets mortifères (ce qu'autorise notamment l'instauration d'un culte dont la périodicité assure des temps de répit à l'individu sous l'emprise du dieu). Un cas extrait de l'ethnographie des Kasena du Burkina Faso va nous permettre d'en donner une autre version encore où, sous le masque d'un jeu de séduction entre la « chose » même et ceux qui prétendent en devenir les récipiendaires, se profile un dispositif du pouvoir qui joue de son *éclat* mortifère comme d'un leurre.

Le dispositif *kwara* ou la séduction du pouvoir.

Dans l'univers des entités autour desquelles se déploie la pratique rituelle kasena, la classe de « choses » appelées *kwari* (sing. *kwara*) rassemble des configurations

matérielles parfois très différentes⁶, régissant des domaines d'action distincts⁷, mais qui ont toutes ceci en commun d'être dans un rapport singulier avec une divinité topique. Elles sont « issues de », « enfants de », ou encore une « partie de » l'une de ces innombrables divinités topiques appelées « peaux de la terre » dont les sanctuaires boisés sont, en ces régions, les lieux institués à partir desquels le territoire d'un village s'engendre. Le *kwara* se présente tout d'abord comme un assemblage composite fait, le plus souvent, d'une corne d'animal sauvage ou domestique, emplie de terre et de diverses substances végétales et habillée d'un cuir qui a eu tôt fait de disparaître sous une épaisse croûte de sang sacrificiel. Cette « chose », perçue comme vivante, est au centre d'un montage complexe de discours, de pratiques cérémonielles, d'interdits, d'aménagements architecturaux, de lieux, d'institutions. En d'autres mots, elle fait partie d'un *dispositif*, entendu ici au sens où Giorgio Agamben, à la suite de Foucault, définit le concept⁸, qui, comme tel, s'inscrit toujours dans un jeu de pouvoir. Quel que soit le domaine de l'agir auquel il donne accès — divination, chasse, chefferie —, le *kwara* est au fondement d'une relation d'emprise inversée : le détenteur se perçoit *comme si* il était sous la mainmise de la « chose », contraint de lui assurer un service sacrificiel au risque, sinon, d'y perdre, au mieux, la raison, au pire, la vie. Dans le cas du *paari kwara* (litt. le *kwara* de la chefferie), cette relation d'assujettissement n'est évidemment pas sans rapport avec la question que pose le gouvernement des hommes par un seul d'entre eux. Le dispositif *paari kwara* assure au chef (*pe*) l'assise de son pouvoir sur les hommes et sur le territoire du village : hors de ce dispositif, le chef n'est que ce qu'il proclame être, il ne commande rien, comme en témoignent malgré eux ces « chefs de papier » nommés par le pouvoir colonial, dont l'emblème de la chefferie le plus visible, le bonnet rouge, est réputé avoir été « acheté au marché », et, de la sorte, durablement discrédité.

Le dispositif *paari kwara* est tout entier construit autour de la transmission des morts aux vivants, de la chaîne des chefs défunts au nouveau chef élu, de cette « chose » qui, le temps du règne, « vit » dans les replis de la demeure du chef régnant. À la mort de ce dernier, elle en est extraite avec beaucoup de précautions pour être renvoyée, le temps de l'inter règne, vers son lieu d'origine qui est aussi le lieu de son ré-engendrement périodique — par acte rituel de génération assimilé (du moins dans la langue) à l'enfantement d'une « fille » par une « mère ». Nous y reviendrons. La description de ce qui se tient au cœur du dispositif n'est pas sans poser quelques problèmes, car, en réalité, en dehors de deux personnages, nul ne l'a jamais vu et ne pourra jamais le voir, en raison de son éclat proprement aveuglant qui le protège plus sûrement que ne le ferait le voile le plus épais, la cache la plus secrète. Le chef lui-même ne peut prendre le risque de regarder au delà de la peau du sac en mouton noir

6. Il peut s'agir de cornes simples ou multiples, de toutes tailles, gainées de cuir, ou de coupelles en terre crue emplies de terre surmontées d'un bracelet et prises dans des montages concrets plus complexes que nous ne pouvons décrire ici.

7. La chasse, la chefferie, et la divination sont trois des « grands domaines » d'action qui requièrent un *kwara*, mais il est aussi des protections individuelles ou familiales qui passent par la fabrication d'un objet de cette classe.

8. « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (AGAMBEN 2007 : 31).

qui sert de première enveloppe à la chose. Nous n'avons donc à son propos qu'une connaissance par « ouï-dire », exactement comme l'ensemble des sujets d'un chef et, dans une moindre mesure, comme le chef lui-même. Il ressort toutefois de l'analyse que les discours tenus sur le *kwara* de la chefferie, recueillis auprès de plusieurs sources⁹, offrent une cohérence forte avec les éléments, eux bien perceptibles, que sont les autres types de *kwara*, sur lesquels ne pèsent pas les mêmes types d'interdits. Ces discours jettent, en outre, comme on pouvait s'y attendre, une vive lueur sur les arcanes de la pensée kasena à propos du pouvoir.

Si l'on s'en tient au dispositif tel qu'il m'a été décrit pour la région orientale du « pays » kasena¹⁰, on peut dire en première approximation qu'il est, pour l'essentiel, constitué d'une série d'« enveloppes » de nature diverses qui ont pour fonction explicite de protéger de son insoutenable éclat les yeux de ceux et celles qui sont amenés par le rite à le côtoyer. L'enjeu symbolique que représente la détention d'un tel « fétiche », comme la compétition acharnée, souvent brutale, qui entoure son obtention, incite à penser qu'en réalité, c'est, à l'inverse, le souci de préserver le *kwara* de la convoitise d'un concurrent à la chefferie qui justifie ce jeu de cache et d'enveloppes — convoitise à propos de laquelle, comme on le sait, Saint Augustin avait déjà judicieusement noté que le regard est son premier véhicule. Ainsi qu'il sera discuté plus loin, ces faits d'ordre psychosociologique n'épuisent pas les raisons de la conformation structurellement feuilletée de l'objet du pouvoir. Enfoui au fond d'un sac en peau, lui-même caché derrière un rideau en queues de taureau, le *kwara* réside, le temps du règne, dans la pénombre d'une chambre profondément enfoncée dans le sol. Construite au centre de la résidence du chef, cette chambre fait partie de l'habitation trilobée réservée à la première épouse du chef régnant. Si puissant est l'éclat du *kwara* que, même ainsi masqué, il peut encore frapper de cécité le commun des mortels. La première enveloppe en peau qui le dérobe à la vue ne protège que le chef et les rares membres de son entourage qui l'assistent dans le service sacrificiel régulier qui lui est rendu. Aussi, quand, au décès du chef, le *kwara* doit être ramené en son lieu d'origine (toujours en un autre village), les précautions sont comme multipliées. C'est dissimulé dans une poterie, elle-même recouverte d'un pagne rouge, puis d'un

9. Les résultats de nos enquêtes menées sur cette question entre 1981 et 1998 dans la partie orientale de la région (avec quelques incursions dans les villages occidentaux de Koumbili et de Guiaro) présentent de très nombreux recoupements avec les travaux extensifs conduits dans les années 1950 par l'anthropologue allemand Karl Dittmer (1960), notamment dans la partie méridionale de la région kasena, et les recherches plus tardives du Professeur Jurgen Zwerne-mann dans la ville de Pô (1969). La diversité de nos sources orales (entourage du chef, membres de son lignage, gardien de la Terre et responsables rituels qui ont en charge d'assurer les déplacements du *paari kwara*, mais aussi hommes ordinaires, simples sujets de la chefferie) permet de s'assurer que, par-delà les points de vue forcément singuliers de nos interlocuteurs, ce qui est commun à leur parole relève de la trame d'un discours partagé, révélateur des catégories de pensée qu'une société donnée *construit* pour interpréter et justifier ses institutions. Ces précisions sur les données de terrain dont je me sers en ce texte sont triviales, mais rendues nécessaires à l'heure où la créance accordée au *témoignage* de l'ethnologue est supplantée par le poids de « vérité historique » accordé aux *écrits* de voyageurs des temps anciens, qu'il soit érudit ou simple marchand, qu'il ait ou non séjourné longtemps dans le pays, qu'il ait ou non cherché à être plus qu'un simple spectateur des « us et coutumes ».

10. L'analyse qui suit reprend en partie, pour la compléter, celle déjà publiée dans LIBERSKI-BAGNOUD 2002.

pagne noir, le tout placé au fond d'un panier en paille tressé, que le sac et son contenu quittent la demeure en deuil. Transporté de nuit par une toute jeune vierge, il peut alors rejoindre son lieu de destination, définitivement soustrait au regard — comme ces ultimes recommandations incitent à le penser — derrière le double voile d'un hymen intact et d'une nuit obscure.

Au delà de ces multiples enveloppes, les discours s'accordent à dire qu'il ne se trouve qu'une simple corne¹¹ emplie de terre, de poudre de racines et autres substances végétales. Placées successivement par différents personnages, en différents moments du processus de fabrication du *kwara*, ces couches de matière minérale et végétale prolongent en dedans de la corne la structure feuilletée de l'ensemble du dispositif. Les recherches sur le noyau du dispositif, la corne et son contenu, conduisent à suivre deux chaînes de faits. La première nous emmène dans les différents lieux, sanctuaires boisés et lieux singuliers, d'où proviennent les matières qui emplissent la corne. Sans entrer dans les méandres de l'enquête ethnographique, retenons ici que les sanctuaires boisés concernés par ces prélèvements sont tous implantés dans l'espace où le chef est appelé à régner (auquel s'ajoute, dans certains cas, la terre d'un sanctuaire boisé situé dans le territoire villageois d'une chefferie aînée dont le premier dépend rituellement). La fondation des sanctuaires boisés — appelés dans la plupart des langues voltaïques de la région des « peaux de la terre » — est le geste inaugural qui, en ces sociétés d'agriculteurs sédentaires, permet de « faire du territoire ». Dans ces enceintes végétales, exceptées de tout usage économique, les groupes lignagers rendent en commun un culte sacrificiel régulier à des entités mobiles d'origine céleste, chargées d'aller puiser dans la grande réserve cosmique le germe de toute chose (plantes, animaux, humains), afin de régénérer les terres où vivent les êtres du village. Au fil des cérémonies, une vaste toile sacrificielle est ainsi sans cesse reprise qui prend en ses mailles tant les membres des groupes lignagers que le sol où ils demeurent. On peut dès lors avancer sans trop se tromper que ce qui est ainsi réuni dans la corne du pouvoir sous la forme de quelques poignées de terre, c'est l'ensemble de la communauté territorialisée sur lequel le chef va exercer son commandement. Deux autres matières tapissent encore le fond de la corne. Premiers éléments à y être insérés, ils ont une fonction génésique. Provenant d'un lieu de brousse dit « trou du *kwara* » pour l'un, et, pour l'autre, d'une « médecine » appelée « mère du *kwara* », ces éléments renvoient à l'ensemble des petits récits qui retracent l'origine du *paari kwara* d'une communauté donnée. Sont ainsi relatés, généralement en des narrations distinctes, les péripéties de la rencontre en brousse d'une chose inhabituelle, étonnante, littéralement extra-ordinaire (*wo-ciciru*, « chose inversée »), suivie de son introduction dans le village où elle deviendra la source d'un nouveau type de pouvoir, amené à coexister avec l'autorité du « gardien de la Terre »¹², dépo-

11. Cette corne est prélevée, selon les cas, soit sur un animal domestique (taureau, vache, bœuf), soit sur un animal de brousse. Ces spécifications tiennent à l'histoire particulière de chaque chefferie.

12. Connue dans la littérature sous le nom de « maître de la terre » ou de « prêtre de la terre » ou encore de Roi-prêtre (RATTRAY 1932), ce personnage incarne une institution que l'on retrouve sous des formes très proches dans un vaste ensemble de populations voltaïques du Nord du Ghana, du Burkina, du Nord du Togo avec quelques exceptions notables comme chez les Bassar (Togo) qui ne la connaissent pas et les Gourmantché (Burkina Faso) où le *tindano* occupe une place très en retrait face aux chefs et aux rois. La titulature est, elle

sitaire des lois du groupe. Peu nombreuses à l'échelle de l'ensemble du pays kasena, les « sources » qui permettent d'engendrer des nouveaux *kwari* sont toujours détenues par des lignages qui, dans le procès continu de colonisation des terres, se définissent comme les premiers habitants des lieux (« ils sont issus de la terre ou tombés du ciel »), à la différence des lignées de chefs qui, elles, sont historiquement (mais aussi par nécessité structurale) toujours venues d'un autre horizon spatial, et dans un temps ultérieur. Les lignages « autochtones » (au sens de premiers défricheurs des terres), détenteurs des « sources » rituelles de ce nouveau type de pouvoir qu'est celui de la chefferie, résident toujours en un autre village que celui auquel ils cèdent le *kwara* le temps d'un règne. Et les villages où ils résident ne sont sous le commandement d'aucun chef. C'est là un trait remarquable de la structure du pouvoir de la chefferie kasena sur lequel il faudra revenir : les lignages « faiseurs de *kwari* » se tiennent à une distance maximale de l'exercice du pouvoir : ils ne sont ni les serviteurs ni les sujets d'un chef, et encore moins détenteurs d'une chefferie¹³.

Cette première investigation portant sur la provenance des substances qui emplissent le *kwara* conduit au constat que ce premier emblème du pouvoir d'un chef *rassemble des lieux* : les sanctuaires boisés implantés dans l'aire de son commandement, la chefferie aînée dont il dépend, les lieux d'engendrement de ce qui fonde son pouvoir. La réunion de ces poignées de terre et substances végétales forme l'équation particulière d'une chefferie, son identité. Sur le plan de sa matérialité, la chose du pouvoir apparaît comme le dernier chaînon concret et visible d'une chaîne métonymique dont l'origine est comme entée sur l'instance Terre. Comme en d'autres sociétés voltaïques, les montages rituels qui façonnent la société kasena construisent la Terre comme une instance souveraine qui « possède » tout ce qui est « posé sur elle ». Ce qui inclut, nommément, les sanctuaires boisés, les divinités topiques et le « trou du *kwara* » en brousse. Aussi, les « gardiens de la Terre » ne cessent-ils de rappeler que le *kwara* de la chefferie n'est autre chose qu'« une fille de la Terre ».

Un dernier point. Nous avons précédemment souligné que la fabrication matérielle de cette « chose » appelée *kwara* est conçue sous le régime de la *filiation en ligne maternelle* : une médecine « mère du *kwara* » permet d'engendrer les *kwari* des chefferies aînées, qui, à leur tour, pourront engendrer les « *kwari* filles » des chefferies cadettes. Ces faits de langue et de rites, rendent très problématique l'usage d'une notion comme celle d'« artefact » pour parler de cette classe de phénomènes que la littérature ethnographique a si grand-peine à nommer. La distinction inhérente à toute l'histoire de la métaphysique occidentale, depuis les Grecs, entre l'ars et la nature n'est assurément pas de grande utilité pour saisir des systèmes de pensée où toute production, qu'elle soit le fait de la nature ou le fait de la main humaine, est envisagée selon le processus de la procréation et de l'engendrement.

L'autre chaîne de faits que nous annonçons ci-dessus est celle des personnages qui ont un rôle rituel à tenir dans la transmission du *kwara*. Ces personnages font par-

aussi, remarquablement stable, le nom de cette fonction étant toujours un composé qui signifie, littéralement « celui qui est voué à Terre » (IZARD 1973 ; CARTRY 1983).

13. Un interdit exprime on ne peut plus clairement cette distance structurale : les faiseurs de *kwari* ne peuvent ni porter le bonnet rouge, emblème de la chefferie, ni le « voir » porté. Lorsqu'un chef se rend dans leur village pour quelques obligations cérémonielles, il doit retirer son bonnet, comme il le fait également en présence du « gardien de la Terre ».

tie intégrante du dispositif appelé *paari kwara*, au même titre que ces « faiseurs de *kwara* » que nous avons déjà évoqués, et qui détiennent les substances mères permettant, à chaque interrègne, de procéder au renouvellement du contenu de la corne. Sans pouvoir ici entrer dans les replis de l'enquête, retenons que ces différents personnages, par leur fonction et leur titulature, contribuent à donner corps à la métaphore de l'alliance matrimoniale que la langue, comme les discours partagés, sollicitent massivement pour penser la relation qu'un chef noue et entretient avec son *kwara*. Le candidat à la chefferie, nous dit la langue, « courtise » (*caari*) l'objet du pouvoir comme un homme « courtise » (*caari*) une femme. Cette entreprise ne peut être individuelle, elle implique tous les fils du chef défunt qui ont obligation d'y participer. Car, comme le soutient la doxa kasena, de même qu'un grand nombre de prétendants rehausse la beauté d'une femme et augmente le désir pour elle, de même un grand nombre de candidats à la chefferie augmente l'éclat du *kwara* et la convoitise qu'il suscite. Filant la métaphore jusqu'à son terme, la langue, mais aussi les procédures du rituel, font des faiseurs de *kwara*, et plus particulièrement de celui qui détient la médecine « mère », des « beaux-pères » du chef. Contrairement à ce qui a pu être observé en d'autres régions d'Afrique, ce statut de « beau-père » n'est pas la conséquence d'une alliance matrimoniale, mythique ou historique, passée ou présente, entre les premiers occupants et l'ancêtre de la lignée des chefs. Si les « faiseurs de *kwara* » occupent la position symbolique de « beaux-pères » du chef, c'est uniquement en tant qu'ils lui cèdent, le temps de son règne, le *paari kwara*, et que cet emblème, engendré par les substances mères qu'ils détiennent, « est leur fille ». Issus, ainsi qu'il a été dit, d'une lignée autochtone, ils occupent, vis-à-vis des chefs, la même position symbolique que les « gardiens de la Terre », sans qu'ils en aient pour autant, nécessairement, la fonction. Le fait de langue, déjà signalé, qui assimile le *paari kwara* à une « fille de la Terre », vient renforcer cette similitude de statut.

Comme dans un grand nombre de populations de l'aire « voltaïque », la plupart des communautés villageoises en région kasena vivent sous un double régime d'autorité, deux figures de commandement coexistant dans un même territoire, parfois dans un même village : le chef qui détient un pouvoir de type politico-rituel sur les habitants, d'une part, et, de l'autre, le gardien de la Terre (identifié à tort dans la littérature coloniale tel un « maître de la terre », voire « un propriétaire de la terre ») qui occupe les fonctions de grand prêtre voué au service sacrificiel de l'instance Terre, mais qui est également en charge de rappeler les règles et les interdits fondamentaux du groupe, et, en particulier, ceux qui donnent forme au rapport que chacun entretient avec le sol. La différence entre ces deux figures a souvent été présentée dans la littérature ethnologique comme étant de même nature que celle qui distingue en Occident le politique du religieux. La possibilité même qu'une telle distinction du politique et du religieux en Afrique puisse être opérante a été remise en question par plusieurs auteurs. Sans revenir ici sur leurs arguments (la sacralité attestée des chefs, le caractère « politique » de certaines décisions d'un gardien de la Terre), nous suggérons qu'il pourrait être fécond pour le point de vue comparatiste d'éclairer le rapport entre ces deux figures tutélaires à la lumière des concepts d'*auctoritas* et de *potestas*, dont la distinction, systématisée par la pensée politique latine, a façonné les institutions du pouvoir en Occident (SACHOT 2007). Sous ce jour, le gardien de la Terre se révèle comme celui qui détient l'*auctoritas* sur laquelle repose le pouvoir du chef. Les précieuses enquêtes d'Émile Benveniste sur le vocabulaire des institutions indo-euro-

péennes nous apprennent qu'à la racine de l'*auctoritas*, se tient toujours un « dit », *augeo*, « qui a le pouvoir de faire surgir quelque chose et, à la lettre, de produire à l'existence » (BENVENISTE 1969 : 151). Ce sens archaïque s'est vu éclaté par la suite en cinq directions sémantiques, mais on en entend encore l'écho affaibli dans son acception plus tardive de « qui augmente » (*ibid.*). Or, tel est bien le pouvoir d'un gardien de la Terre voltaïque. Par ses mots et ses gestes rituels, il favorise la multiplication des « semences » (*dwi*) de toute chose, celle des humains comme celle des végétaux et des animaux, à l'instar de son ancêtre d'origine céleste dont les mots et gestes du sacrifice ont produit à l'existence « tout ce qui est en ce monde-ci » (LIBERSKI-BAGNOUD 2002). La cession du *paari kwara*, le temps d'un règne, confère au chef le pouvoir de commander aux hommes, celui de protéger le territoire de leurs ennemis, et celui de prononcer des « dits de justice ». L'alliance avec une « fille de la Terre » fait ainsi reposer le pouvoir du chef sur l'*auctoritas* que les destinataires de sa *potestas* reconnaissent au gardien de la Terre, et au delà de lui, à l'instance Terre elle-même. Mais si cette « alliance » légitime et donne sens à son pouvoir, elle en limite aussi l'exercice aux limites de l'espace habité du village. Le chef règne sur les maisons (*sa-tiina*, « ceux des maisons »), il n'a aucun pouvoir de commandement sur l'au-delà du village, la brousse, et encore moins sur la Terre. Tel est le leurre. Son pouvoir procède de l'*auctoritas* du gardien de la Terre, mais en aucun cas et à aucun moment, le chef n'est investi de son autorité. Bien au contraire, l'union avec une « fille de la Terre » se fait pour lui au prix d'une perte, celle du lien que tout un chacun entretient d'ordinaire avec la terre comme assise. Il ne peut plus désormais ni cultiver ses champs, ni s'asseoir à même le sol. Quand il se déplace, il ne peut marcher vite, encore moins courir. Entravé dans ses mouvements, le chef est désormais, de par son alliance rituelle de type matrimoniale avec une « fille de la Terre », sous le coup d'une double menace, celle d'une Terre qui, à chaque instant, est susceptible de s'ouvrir sous ses pas et celle d'une terre qui, au contact de sa peau, ou s'il venait à prendre la houe pour la travailler, se dessèche et se stérilise, à l'inverse de ce qui se produit pour le cultivateur ordinaire.

Derrière ces charges rituelles liées au *paari kwara*, qui vont du détenteur de la « mère du *kwara* » aux différents « témoins » (*kanyigenu*, « celui qui est devant ») de l'alliance de type matrimoniale qui unit un chef à la « chose » du pouvoir, il se profile une conception proprement kasena du gouvernement des hommes où le personnage en charge de l'exercer n'est jamais qu'un dépositaire temporaire de la « chose » du pouvoir. Le réel détenteur de cette dernière, le chef ne peut l'approcher que comme un simple mortel, démuné des emblèmes de son statut. Quand les nécessités du rituel l'y obligent, c'est à pied et non à cheval, et la tête nue, sans son bonnet rouge, qu'un chef se rend dans la maison du propriétaire de la « mère du *kwara* ». De façon réciproque, ce dernier a pour interdit de briguer la chefferie. La disjonction entre l'exercice du pouvoir et la possession de ce qui paraît en être la matrice est donnée à voir, à chaque interrègne, quand ces différents personnages entrent en scène, les uns pour extraire hors du palais le *kwara*, les autres pour l'acheminer vers son lieu d'origine où d'autres encore ont pour tâche d'en renouveler le contenu, avant de lui faire faire le chemin inverse à l'investiture du successeur.

Résumons-nous. Nous venons d'évoquer, très rapidement, deux chaînes de faits — l'une articulée autour des substances contenues dans la corne, l'autre autour de personnages dont le statut et les fonctions les placent, pour les uns, en position de

détenteurs de la matrice du pouvoir, pour les autres en celle de témoins de l'alliance entre ces derniers et le chef. Si l'on prend en considération l'existence de ces deux chaînes, on est en mesure d'observer que l'objet *kwara allie des lieux et des liens*. Ce trait n'est pas propre au *paari kwara*. D'autres auteurs ont, avant nous, mis en pleine lumière cet aspect des « collages » du ritualiste africain¹⁴, et l'on peut se demander s'il ne s'agit pas là de l'une de ses caractéristiques majeures. Ainsi de même, le jeu de cache et d'enveloppes superposées dont nous avons vu qu'il participe à la constitution du *kwara* autant que la corne et son contenant, est un trait formel dont la littérature nous fournit maints exemples (SURGY 1985 et 1993). Dans le cas présent, ce jeu de cache est très élaboré, et se trouve en quelque sorte étendu au système des charges rituelles dédiées au *kwara*. Telles les enveloppes superposées qui tout à la fois cachent et suggèrent l'existence d'un *quelque chose* qui se tiendrait au delà du voile, quelque chose qui, *in fine*, est une cavité quelque part dans la brousse, l'existence de ces différentes charges suggère que le vrai lieu du pouvoir est toujours ailleurs, hétéronome, inaccessible et incessible.

Dans l'ensemble des voiles et enveloppes constitutifs du *paari kwara*, sa brillance est, nous l'avons dit, le dernier cache qui le soustrait au regard du chef et de son entourage. La brillance est sans aucun doute le plus efficace des « voiles », car, en réalité, c'est le plus *opaque* ; comme on le sait d'expérience, la lumière aveuglante de l'astre solaire interdit d'en contempler le disque¹⁵. À la différence de ce qui est parfois énoncé à propos de certains *agalmata* grecs, et, singulièrement, ceux recouverts d'or, l'éclat de l'objet n'a pas ici pour fonction d'attirer le regard des dieux, mais d'arrêter celui des hommes, et non pour l'enchanter, mais pour l'éteindre, occultant ainsi définitivement aux yeux aveuglés ce qui se tient au delà de cette ultime protection. À la différence des autres enveloppes, toutefois, l'éclat de l'objet du pouvoir n'est pas simplement une ultime façon de le cacher à la vue des hommes. Son aveuglante brillance donne à comprendre que la structure profonde de ce type d'objet, qui le distingue de tout autre « objet de culte », est le caractère constituant d'un *au-delà de l'objet*. La corne emplie des différentes terres de sanctuaires ne serait d'aucun attrait, dotée d'aucun pouvoir pour ses détenteurs, s'il n'y avait cette cavité en brousse d'où la chose même est issue et à laquelle elle reste étroitement associée¹⁶, ce quelque chose en forme de trou, que tout à la fois occultent et délimitent les multiples enveloppes constitutives du *paari kwara*. Une contre-épreuve de ce que nous avançons est fournie par l'histoire de ces « chefs de papier » dont l'administration coloniale française, par ses interventions « politiques » intempestives, a favorisé l'essor. Ceux-ci savent pertinemment — ils l'avouent parfois à mots couverts — que les *kwari* qu'ils ont fait faire par des responsables rituels de sanctuaires boisés peu scrupuleux ne sont pas *reconnus* comme tels par la majorité des lignages sur lesquels ils prétendent exercer leur pouvoir. Sans cesse contestés, y compris dans leur propre lignage, ils ne sont que des chefs d'opérette, seulement propres à satisfaire les

14. CARTRY 1987 ; POUILLON 1981.

15. La comparaison avec le soleil n'est pas fortuite. Dans certaines circonstances imposées par le rituel, un chef kasena doit revêtir un habit « rouge et brillant » qui, c'est explicitement dit, est censé le rendre semblable à l'astre solaire.

16. A chaque fin de règne, rappelons-le, l'objet *paari kwara* fait réellement retour vers ce lieu de brousse pour y être comme ressourcé. Cf. *supra*.

demandes de l'autorité coloniale. Ces cas de figure livrent, à leurs dépens, la clé de compréhension du fonctionnement de l'objet qui confère à celui qui le détient l'autorité nécessaire pour gouverner les hommes, énoncer des dits de justice, et assurer la protection du territoire villageois. Il ne suffit pas qu'il rassemble quelques terres de sanctuaires, réunies par les mains d'un prêtre, il ne suffit pas non plus qu'il soit caché, enfoui sous des tissus et des poteries. Il ne suffit pas enfin d'effectuer quelques sacrifices sanglants sur la chose pour qu'elle prenne consistance de *sacra* du pouvoir. De tels objets demeurent, aux regards des ritualistes kasena, *factices*, ils ne sont ni *enchantés*, ni *enchanteurs*. Ce sont de simples fabrications humaines — « c'est sa main qui a fait », disent-ils —, car il leur manque l'essentiel de ce qui constitue un vrai *paari kwara* : la double série de lieux et de personnages qui, de proche en proche, mène à un simple « trou » quelque part dans la brousse, et l'éclat mortifère qui fait office d'écran ultime interdisant au regard de se porter sur l'objet en sa nudité. Ce serait donc l'illusion qu'il existe un « au-delà » de l'objet — illusion que crée et maintient l'existence des enveloppes et l'ultime éclat mortifère — qui assure la « fonction fétiche » de l'objet.

En privilégiant, comme fil de l'analyse, la matérialité de la « chose » du pouvoir et le procès de sa fabrication, le chemin nous conduit à rencontrer l'interrogation de J.-B. Pontalis qui, introduisant *Objets du fétichisme*, commentait ainsi les propos de l'anthropologue Jean Pouillon : « Le fétiche comme « piège à dieux », écrit Jean Pouillon ; oui, mais pour tenter d'attraper ce qui leur manque, et ce qui leur manque, c'est justement ce qui assure leur existence, inaccessible par principe à un culte direct et immédiat, voué à des signes sensibles, palpables, jouables ». Et il ajoutait : « Quelque chose de ce paradoxe doit bien se retrouver dans le choix ou la fabrication du fétiche : enveloppe, gaine, voile, cachant ce qu'ils cernent, délimitent » (PONTALIS 1970 : 9). Les études de cas, passées et présentes — celles produites il y a deux décennies par le groupe d'africanistes, comme celles menées dans le cadre du présent ouvrage — auront répondu sur ce point au psychanalyste, avec un grand luxe de détails.

« Si tu es vraiment là », c'est par cette formule d'adresse au *paari kwara* que le sacrificateur commence toujours l'oraison qui précède et accompagne la gestuelle précise et réglée du sacrifice. La formule doit retenir l'attention. L'orant cherche à s'assurer que la puissance qui a réclamé un sacrifice est bien *présente* sur la scène sacrificielle, au moment où il s'apprête à effectuer l'opération. Mais la structure de la langue joue ici un tour à sa façon, car c'est exactement le même verbe d'état — *wura*, être, exister — dont on se sert au quotidien pour dire d'une personne qu'elle est encore en vie (*o wura*). La formule, par son ambivalence sémantique intrinsèque, projette donc sur la scène l'ombre du doute sur l'existence même du *paari kwara*. Rapportée à tout un ensemble de dire sur les « objets dotés de puissance » qu'entretennent les ritualistes kasena — il y a ceux qui perdent toute efficacité, d'autres dont la manipulation n'a pas été transmise, ceux enfin qui sont déclarés sans pouvoir, car « fabriqués par la main » de son détenteur —, cette formule nous semble devoir s'entendre comme l'expression d'un savoir voilé sur le fait que l'objet du pouvoir se profile toujours sur fond d'une absence (ce que dit d'une autre manière encore le discours sur la cavité en brousse où le rituel impose qu'il retourne à chaque interrègne), et qu'il est dès lors toujours susceptible de manquer à l'appel des desservants du culte. Dans l'introduction déjà citée, J.-B. Pontalis indique que la voie par où, selon

lui, pourrait « s'opérer une convergence entre la psychanalyse et les sciences de l'homme qui recourent à la métaphore du fétichisme », n'est pas celle de la recherche de correspondances terme à terme, vouée à l'échec, mais, précisément, celle qui tenterait de repérer ce qui *tient lieu et fait fonction de fétiche*, pour un individu ou pour une collectivité, et qui se distinguerait des autres relations d'objets par cela que le rapport à ces objets électifs se soutient forcément d'un mode particulier de croyance, fondée sur le déni. La plupart des ethnologues, pour des raisons intrinsèques au développement de leur discipline¹⁷, mais aussi, sans doute, parce qu'ils étaient soucieux de ne pas tomber dans le travers, dénoncé par Jean Baudrillard, d'une pensée vulgaire pour laquelle la *métaphore fétichiste*, « tarte à la crème de l'analyse contemporaine », « travaille allègrement, sous le couvert d'une critique pathétique, à la reproduction élargie de l'idéologie » (BAUDRILLARD 1970 : 213 et sq.), ont pris le parti d'ignorer les élaborations théoriques de la psychanalyse autour de ce qui, en ce champ, est devenu un concept, pour ne retenir, dans leur abord de ces objets si particuliers qu'ils ne pouvaient manquer de rencontrer sur leur terrain, que les apports théoriques internes à leur champ disciplinaire.

Nous avons voulu ici rappeler, à travers l'exposition d'un cas particulier, ce qui a été, dans les années 1960, un moment fécond de la rencontre entre psychanalyse et ethnologie, avec des répercussions plus de deux décennies plus tard, sur un petit groupe d'africanistes qui entreprit de renouveler l'abord de ces « collages » du ritualiste africain en se proposant de conduire l'analyse au ras des matières, des gestes et des paroles qui participent à leur constitution. Fenêtre vite refermée sur les certitudes positivistes du temps présent, mais que semble vouloir rouvrir, d'une autre façon encore, l'ouvrage collectif dans lequel s'insère ce texte.

Danouta LIBERSKI-BAGNOUD

CNRS/Institut d'Études avancées de Nantes

17. Reprenant une antienne de l'historiographie africaniste, Baudrillard insiste sur le caractère « dangereux » du terme, en ce qu'il « véhicule, orchestré depuis le XVIII^e siècle par les colons, les ethnologues et les missionnaires, toute l'idéologie occidentale chrétienne et humaniste » (BAUDRILLARD 1970 : 213). Certes, mais il y eut avant toute cette machinerie idéologique, le temps de la rencontre des marins portugais avec les pratiques culturelles des populations des côtes de l'ouest africain, pratiques entraperçues furtivement le temps d'un accostage ou d'un passage sur leur bateau de quelques indigènes téméraires. Ce sont ces marins marchands qui, dès le XV^e siècle, ont été les véritables auteurs de l'acte de dénomination, et non les missionnaires, et encore moins les ethnologues qui n'ont mis pied sur le continent que quatre siècles plus tard. Incroyable moment, donc, où des hommes à la foi de charbonnier (ils sont marins) ont cru reconnaître dans les objets rituels manipulés par leurs « hôtes », quelque chose qu'ils connaissaient depuis toujours pour en user assidûment, mais en cachette de l'Église qui en réprouvait la pratique, à savoir le culte des amulettes et des reliques des saints. Assurément, pour ces premiers hommes, il ne s'agissait alors ni de « réprobation », ni de « condamnation », mais bien d'une forme d'identification. À notre connaissance, ce moment de la rencontre ne semble pas avoir retenu l'attention de la recherche, qui se contente de répéter que le terme est inadéquat, méprisant, voire injurieux, comme si l'imaginaire religieux du petit peuple des sociétés occidentales du XV^e siècle avait été identique à l'imaginaire des intellectuels positivistes et évolutionnistes du XIX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio
2007 [1981] *Qu'est qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivages.
- ASSOUN, Paul-Laurent
1994 *Le fétichisme*, Paris, Presses universitaires de France.
- AUGÉ, Marc
1988 *Le dieu objet*, Paris, Flammarion.
- BAUDRILLARD, Jean
1970 « fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique », in PONTALIS (éd.), p. 213-224.
- BAZIN, Jean
1986 « Retour aux choses-dieux », in MALAMOU Ch. et VERNANT J.-P. (éd.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard (« *Le temps de la réflexion* » 7), p. 253-273.
- BENVENISTE, Émile
1969 *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. 2, Paris, Minuit.
- BONNAFÉ, Pierre
1970 « Objet magique, sorcellerie et fétichisme ? », in PONTALIS (éd.), p. 159-192.
- BROSSES, Charles de
1760 *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la Religion actuelle de Nigritie*, réédition aux Editions Fayard, 1989.
- CARTRY, Michel
1983 « Conférence de M. Michel Cartry. Religions d'Afrique noire », *École Pratique des Hautes Études. Section des sciences religieuses. Annuaire* 91, p. 85-94.
1987 *Sous le masque de l'animal*, Paris, Presses universitaires de France.
- CAMUS, Albert
1942 *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard.
- IACONO, Alfonso M.
1992 *Le fétichisme, histoire d'un concept*, Paris, Presses universitaires de France.
- IZARD, Michel
1973 « Remarque sur le vocabulaire politique mossi », *L'Homme*, p. 193-206.
- LACAN, Jacques
1991 *Le Transfert*, Séminaire 7, Paris, Seuil.
- LIBERSKI-BAGNOUD, Danouta
2002 *Les dieux du territoire. Penser autrement la généalogie*, Paris, Éditions du CNRS.

PIEZT, William

2005 *Le fétichisme, généalogie d'un problème*, Paris, Éditions Kargo et l'Éclat.

PONTALIS, Jean-Bertrand

1956 « La relation d'objet et les structures freudiennes », *Compte rendu de J.-B. Pontalis agréé par le D^r Lacan, Bulletin de psychologie*, tome X, année 1956-1957. Réédition dans *Bulletin de psychologie* 2011/6 (Numéro 516), p. 513 à 518.

PONTALIS, Jean-Bertrand (éd.)

1970 *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 2 (« Objets du Fétichisme »)

POUILLON, Jean

1981 « Des dieux et des lieux », *Le temps de la réflexion* 2, p. 171-181.

RATTRAY, Robert S.

1932 *The Tribes of the Ashanti Hinterland*, Oxford, Clarendon Press.

SACHOT, Maurice

2007 *Quand le christianisme a changé le monde*, Paris, Odile Jacob.

SURGY, Albert de (éd.)

1985 *Systèmes de pensée en Afrique noire* 8 (« Fétiches. Objets enchantés. Mots réalisés »).

1993 *Systèmes de pensée en Afrique noire* 12 (« Fétiches II. Puissance des objets. Charme des mots »).

TOBIA-CHADEISSON, Michèle

2000 *Le fétiche africain. Chronique d'un « malentendu »*, Paris, L'Harmattan (« Les Arts d'ailleurs »).

Figurer l'invisible, croiser le regard des dieux

Les tableaux talismaniques des Maîtres de la psalmodie

Aurélie NÉVOT

Du fond vaste et aveugle du monde, un scintillement du pur paraître des choses trace comme une ligne fine, tout de suite filante : pas plus que le soupçon d'une apparence. Mais assez nette pour former la pointe d'un attouchement, pour provoquer comme une légère piquûre.

Guy van Kerckhoven, *De la rencontre. La face détournée*, Paris, Hermann, 2012, p. 22.

Dans les premières lignes de *La perspective inversée. L'iconostase*, Paul Florensky évoque la création du monde chrétien, la *Genèse* (I, 1) précisant que Dieu est à l'origine du visible aussi bien que de l'invisible. Le théologien russe souligne que ces deux univers, pourtant différents, se touchent, d'où son questionnement à propos de la « frontière » qui les sépare et les unit tout à la fois. Il précise qu'« à certains moments, même très courts, même réduits à l'atome de temps, ces deux mondes s'imbriquent et nous contemplons cette imbrication. Parfois le voile du visible se déchire en nous et ses déchirures encore inconscientes laissent passer un souffle invisible, non terrestre : les deux univers se fondent l'un dans l'autre et notre vie devient jaillissement, un peu comme l'air chaud quand il s'élève au-dessus de la touffeur »¹.

Nous proposons d'interroger cette rencontre du visible et de l'invisible en analysant un autre dispositif rituel — iconique *et* textuel —, certes culturellement éloigné du monde chrétien, comme il l'est de la Grèce ancienne et de l'*agalma*, mais renvoyant lui aussi à des questionnements transversaux sur l'efficacité octroyée à une représentation de l'invisible, et sur le statut prêté à l'objet qui nous est donné à observer. Le contexte culturel au cœur de l'analyse sera celui d'une société chamanique du sud-ouest de la Chine : les Yi-Sani, localisés dans la province du Yunnan, serviront ici de cadre ethnique à partir duquel questionner les figurations de l'invisible². Précisément, une place centrale sera accordée aux « tableaux talismaniques » exécutés par les « Maîtres de la psalmodie », *bimo*, spécialistes religieux de cette population qui ont pour particularité d'utiliser une écriture spécifique, rituelle, afin de communiquer

1. FLORENSKY 1992 : 121-122. Publié en 1992 en français, *La perspective inversée* fut dicté par Florensky en 1922.

2. Rassemblant quatre-vingt-cinq mille individus environ, cette population constitue une branche de la nationalité Yi, cf. NÉVOT 2008, 2009, 2011, 2013, 2019. Les Yi-Sani sont de langue tibéto-birmane, et leurs chamanes ne représentent qu'une infime partie de leur population ; on en compte en effet une centaine.

avec les dieux³. Ces artefacts nous obligeront à évoquer non pas tant l'idée de *frontière* que d'*interface* entre le visible et l'invisible. Cette dernière notion implique une certaine porosité que Florensky pointe d'ailleurs du doigt ; elle permet d'intégrer pleinement la corporéité dans la réflexion (la « face » de l'inter-face). Si l'iconostase orthodoxe est la manifestation des Saints eux-mêmes⁴, nous tenterons de montrer qu'un talisman est la présentification des esprits auxiliaires des *bimo*. Il s'agit de la manifestation des esprits eux-mêmes. Nous suivrons notamment le processus mis en œuvre afin d'« animer » ces derniers, et les jeux de regards qui s'ensuivent entre les êtres appartenant au monde visible et ceux provenant de l'invisible. Écriture et image, temporalité et présentification des dieux, jeu de miroirs et jeu de regards, dévoilement par le signe et dissimulation derrière le signe, présence et absence, proximité et mise à distance, corporéité, mise en relation du visible et de l'invisible, ritualité et espace rituel : voilà les thèmes qui seront essentiellement abordés.

1. Carte, figure, dessin, image : « tableau talismanique » ?

Examinons deux talismans « dessinés » par *bimo* Li de Dalaowa en 2000 et en 2011. Il lui incombe d'accomplir cet acte d'inscription associant figures et écritures à l'occasion du nouvel an chinois. Il accroche donc chaque année un nouveau « tableau des Maîtres de la psalmodie » — nous allons expliciter l'emploi de cette expression — sur le mur principal de sa maison, face à la porte d'entrée. Ces deux talismans, dessinés à plus de dix ans d'intervalle, seront privilégiés dans cette étude afin de montrer la non fixité des motifs — de par leur rapport au « vivant » — sur lesquels nous reviendrons par la suite. (fig. 1&2. Tableaux talismaniques de *bimo* Li – le rouge datant de l'an 2000, le polychrome de 2011)

Pour désigner le geste qui accompagne sa pratique, *bimo* Li emploie exclusivement le mot chinois *hua* 畫⁵ : « peindre », « dessiner ». Les Yi-Sani n'ont en effet pas de terme spécifique dans leur langue pour se référer à un tel acte, contrairement au fait d'écrire qui se dit *go* et a une graphie propre dans le corpus chamanique. L'immixtion d'une référence chinoise dans le vocabulaire chamanique est d'autant plus intéressante que l'objet analysé ici est appelé *bimo tu* par *bimo* Li⁶, expression qui

3. L'écriture en présence est propre aux *bimo* du district de Shilin (laquelle est de surcroît différenciée — mais de façon minimale — d'une lignée à l'autre). Secrète et initiatique, cette écriture n'est employée que par les chamanes et diffère de l'écriture chinoise.

4. FLORENSKY 1992 : 140. L'icône « fait transparaître l'essence métaphysique de ce qu'elle représente » (*ibid.* : 175). On retrouve cette idée dans la Géorgie païenne où les dieux sont figurés sur des drapeaux. « On dit que le dieu est le drapeau ; ou encore, le porte-drapeau voyage avec le dieu sous forme d'icône volante. Le terme *khat'i*, rendu par "icône", est à la fois l'image du dieu (comme on peut en voir dans les icônes orthodoxes) et la divinité elle-même. Autrement dit, "icône" désigne le dieu » (G. Charachidzé in DETIENNE et HAMONIC 1995 : 64).

5. 画 en chinois simplifié. Rappelons qu'en Chine, la calligraphie et la peinture sont en étroite relation avec les perceptions cosmologiques. Elles mettent en pratique tous les éléments de la cosmo-ontologie chinoise, pour reprendre ici un commentaire de François Cheng (CHENG 2000 : 147).

6. Communément, les Yi-Sani appellent ce même objet rituel *bise*, c'est-à-dire « esprits de la psalmodie ». Une forme de réduction sémantique est alors opérée, car les esprits de la psalmodie ne sont pas les seuls figurés, nous y reviendrons.

fait de nouveau appel à un terme chinois : *tu* 圖⁷, mais qui est associée, cette fois-ci, à un terme en langue locale : *bimo*⁸. *Tu* signifie « carte », « dessin », « figure ». Ce caractère d'écriture recèle un sens précis dans le taoïsme. Il renvoie en effet à une représentation alchimique du corps — cosmos en petit, paysage intérieur et paradis mythique — que Catherine Despeux a savamment analysée (DESPEUX 1994). Soulignant le rapport entre les cartes (*tu* 圖) et les talismans (*fu* 符), Brigitte Baptandier traduit *tu* par « tableau talismanique » (BAPTANDIER 1994), expression dont Despeux souligne la portée herméneutique. En basant son étude sur le *Xiuzhen tu* (XIX^e siècle)⁹, cette dernière avance notamment que, plus qu'une représentation du corps, il s'agit d'un double du corps. Le comparant à un grimoire, c'est, écrit-elle encore, à la fois par son parcours et soudainement dans sa totalité, que, tel un miroir, ce tableau révèle l'ordonnance et le fonctionnement du monde de l'adepte, qui est celui du corps, de l'univers et du monde des dieux (DESPEUX 1994 : 197).

Afin de traduire l'expression *bimo tu* non pas au plus proche de son sens littéral (qui pourrait être « figurations de l'invisible »), mais au plus près de l'idée qui s'y greffe, on reprendra ici l'expression introduite par Baptandier. Car, si un *bimo tu* renvoie lui aussi au corps du chamane qui l'a dessiné, nous le verrons, sa structure en deux parties n'est de surcroît pas sans rappeler celle des talismans *fu*¹⁰.

Dans la partie supérieure, associée au ciel — la lune et le soleil y étant représentés avec deux dragons célestes — sont identifiés les esprits auxiliaires du chamane officiant appelés *bimo sema*¹¹, c'est-à-dire « les divinités des Maîtres de la psalmodie ».

7. 圖 en chinois simplifié.

8. On notait précédemment que la langue des Yi-Sani est affiliée à la famille tibéto-birmanne. L'alliance linguistique entre cette langue et le chinois que l'on relève ici révèle la richesse et la complexité de la culture en présence : chinoise et proche par certains aspects des pratiques chamaniques taoïstes des Maîtres de la méthode (*fashi* 法師), elle a aussi des caractéristiques propres, comparables à d'autres traditions chamaniques du Yunnan et plus largement de l'aire himalayenne, probablement héritées des différentes cultures qui se sont développées dans la région sous les anciens royaumes tibéto-birmans de Nanzhao (617-902) puis de Dali (937-1253).

9. 修真圖. L'appellation de cette carte n'est étonnamment pas traduite par Despeux. Nous pourrions proposer : « la carte du perfectionnement de la vérité ».

10. Étymologiquement, le mot *fu* signifie insigne en deux parties, tessère, qui permet d'identifier celui qui le possède comme initié. Dans le rituel taoïste, les *fu* jouent un rôle important. Noms secrets de souffles cosmiques, des esprits et des dieux, ils établissent la communication avec la force qu'il s'agit de mettre en œuvre. Les forces maléfiques identifiées par le *fu* et emprisonnées par l'écriture sont neutralisées par la révélation de leur véritable nature. Les *fu* actualisent magiquement le « double » : écrire le *fu* d'un dieu, c'est le rendre réel, cf. SCHIPPER 1977, 1978. Si l'écriture des *bimo* est présente sur les talismans que nous allons étudier et assure dès lors à ce dernier une efficacité rituelle, le signe graphique n'est pas transformé afin de rendre l'exorcisme performatif — contrairement à ce que montre Brigitte Baptandier (BAPTANDIER 1994) pour l'écriture chinoise.

11. *Se* est un terme générique pour désigner les esprits, lequel se distingue de « démon », *ni*. On emploie ici indistinctement : « divinité », « dieu », « esprit » pour traduire *se*. Si les *se* sont dits bienfaisants (*se* étant pour certains *bimo* homographe et donc homophone de « vie »), il convient toutefois de leur faire des offrandes (bimensuelles, mensuelles, annuelles selon les cas) afin de s'assurer de leur bienveillance. On pourrait leur imputer une maladie ou un malheur ou tout autre événement néfaste dans le cas contraire. Un rituel exorciste serait alors organisé. Si *sema* est traduit pas « démon » en chinois dans le dictionnaire abrégé Yi-Han (1984,

Ces dernières, anthropomorphes, sont nommées : les caractères d'écriture renvoient en effet à leurs identités, nous y reviendrons. Il faut plus particulièrement distinguer (sur les talismans de *bimo* Li) entre les esprits de la psalmodie, *bise* — d'où l'appellation communément donnée au tableau —, et les dragons, *lu*¹². Tous renvoient aux douze mois de l'année, un esprit étant plus particulièrement évoqué chaque mois. Ce sont eux qui accompagnent le Maître de la psalmodie et qui l'aident dans sa pratique rituelle. Le *bimo* leur délègue un rôle, le *bimo tu* étant destiné à rendre efficace leurs actes prophylactiques ou exorcistes¹³. Précisons que s'il s'agit d'une lignée chamannique puissante, douze esprits auxiliaires lui sont assignés. Mais toutes les lignées *bimo* ne comptent pas le même nombre d'esprits. Moins ces derniers sont nombreux, moins la lignée est reconnue pour son pouvoir.

Dans la partie inférieure du tableau talismanique de *bimo* Li apparaît précisément ce qui est essentiel à la survie de la famille pour laquelle le tableau a été dessiné, les esprits chamanniques devant protéger la maisonnée¹⁴. Le chamane prend soin d'y faire figurer ce qui la constitue : sa maison, son milieu naturel (arbre, oiseaux, lac), ses activités agricoles (les outils, les animaux de trait), les animaux pourvoyeurs de viande (porc, poules), les céréales et la table où la famille partage le fruit de son labeur.

Que l'intronisation d'un *bimo tu* soit faite par les personnes qui en demandent l'exécution ou par le *bimo* importe peu. Dans les deux cas, les *bimo sema* sont dits efficaces et bénéfiques. Les Yi-Sani ne prêtent d'ailleurs guère attention à ces talismans qu'ils ne lisent pas puisqu'ils ne maîtrisent pas les caractères d'écriture réservés aux chamanes. En échange du tableau, le chef de famille offre à l'officiant une mesure de riz, de la viande, une bouteille d'alcool et de l'argent. Donner au *bimo* équivaut à donner à ses divinités qui sont d'ailleurs représentées avec une paire de baguettes dans la main droite et un bol dans la main gauche.

Outre la structure et l'efficacité talismaniques qui lui sont prêtées, le *bimo tu* est assimilable à un « tableau » dans le sens qu'il forme un cadre précis, sur une surface

p. 157), cette qualification paraît fautive au regard du sens prêté à cette expression par les *bimo*. *Sema* désigne en effet, selon eux, les esprits qui accompagnent chaque chamane et qui ont motivé son entrée en apprentissage. En ce sens, *sema* désigne précisément les « esprits auxiliaires » des Maîtres de la psalmodie.

12. Les caractères d'écriture du talisman exposé plus loin (fig. 3) ne se réfèrent quant à eux qu'à des dragons. *Bimo* Li, disant représenter la tradition et détenir le savoir des *bimo* mieux que certains de ses pairs, s'est moqué du tableau talismanique de son collègue de Zhaihei (fig. 3). Il n'est évidemment pas ici question de juger de ces tableaux (même si l'écriture du *bimo* de Zhaihei est objectivement indéchiffrable), mais de prendre en considération ces différences pour tenter de comprendre, à partir de ces exemples hétérogènes, ce qui se joue dans la pensée chamannique.

13. Notons, à titre de comparaison, que les chamanes des Amérindiens Cuna ont des statuettes de bois qui accompagnent le spécialiste dans ses chants thérapeutiques. Ces statuettes sont toujours présentes aux côtés du chamane, elles sont « témoins de cette parole », cf. C. Severi in DETIENNE et HAMONIC 1995 : 68-69. Lors de leurs activités rituelles, les *bimo* disent être accompagnés de leurs esprits auxiliaires qu'ils ne figurent toutefois que dans leur maison, et chez les patients qui le leur demandent.

14. Celle du chamane donc, mais également une maisonnée extérieure qui peut demander à un *bimo* d'exécuter un *bimo tu* afin de la protéger. Comme le dit *bimo* Li : « un *bimo* a forcément un *bimo tu* chez lui, mais si tu vois un *bimo tu* chez quelqu'un, cela ne veut pas forcément dire qu'un *bimo* y vit ».

délimitée et plane. Il rappelle « l'écran primitif » évoqué par Anne-Marie Christin, « l'espace magique, ou, plus exactement, miraculeux : celui où l'imaginaire humain dépose ses prières et ses vœux, et où les dieux viennent les recueillir » (CHRISTIN 2009 : 171). Les esprits chamaniques sont en effet figurés sur un tissu rectangulaire ou sur du papier industriel de même dimension (quelle que soit la position qu'on leur attribue). Et ils sont les seuls à être exposés de la sorte ; il existe chez les Yi-Sani d'autres figurations des dieux qui sont la présence même de ces dieux¹⁵. Le couple d'esprits du sol villageois est par exemple dessiné ou sculpté sur une pierre placée sur un tertre situé au centre de la localité ; les dieux ancestraux « sont » quant à eux une simple pierre du bois sacré *midje* — réservé à la fête des récoltes — et ils ne sont vus et visités qu'une fois par an par les hommes du village. D'autres esprits encore, permettant l'expulsion d'immondices, sont figurés ponctuellement, le temps du rite, sous la forme de statuettes de paille. Les dieux sont par ailleurs convoqués par les *bimo* qui en psalmodient les noms inscrits sur les manuscrits qui leur sont consubstantiels. Et c'est à ce moment-là, uniquement, que l'on entend ce qu'ils disent¹⁶, par le texte et par la bouche du chamane qui chante devant un autel. Dans tous les cas, ce n'est pas l'absence qui se peint ou qui s'écrit, mais l'invisible qui se manifeste. Ce dernier n'est pas perçu comme coupé du monde des hommes mais constitutif de son environnement. Les hommes entretiennent des rapports d'échange avec les dieux par le biais du *bimo*¹⁷.

Si *bimo* Li appelle *bimo tu* ce que les Yi-Sani nomment communément *bise*, « esprits de la psalmodie », une autre expression est encore employée par les chamanes pour désigner le même objet : *bimo setleu*. D'après le linguiste Ang Ziming (fils de *bimo* et intellectuel d'État), *se* désigne « caractère d'écriture » et « image » tout à la fois ; *tleu*, qu'il n'a pas (voulu) explicité(r) lors d'un entretien en octobre 2013, est quant à lui un terme qui signifie « personne », « individu » ; il appartient au vocabulaire secret des Maîtres de la psalmodie.

En écrivant *se* comme le mot « image », et donc en associant « image » et « caractère d'écriture », Ang oriente idéologiquement l'expression *bimo setleu*. Pour les chamanes issus de la tradition chamanique lignagère, en effet, « sang » et « caractère d'écriture » sont désignés par un seul et même mot. Ces deux concepts ont une graphie commune qui diffère en outre d'une lignée de chamanes à l'autre. Transmettre

15. Citons François Cheng qui rappelle qu'il y a chez les penseurs chinois, « comme plus tard chez les artistes chinois, une préoccupation constante. Ils cherchent à relier le visible à l'invisible, le fini à l'infini, ou inversement introduire l'invisible dans le visible, et l'infini dans le fini, cela à même la vie la plus courante » (CHENG 2000 : 139).

16. Un cas à part : les morts divinisés, qui sont également appelés *se*, s'expriment par la bouche de la *chema*, la femme médium. Il existe une myriade d'esprits chez les Yi-Sani qu'il s'avère difficile d'appréhender dans leur totalité.

17. Afin de réfléchir sur l'idée d'absence ou de présence en relation avec la peinture ou le tableau, cf. WAJCMAN 2000 sur l'œuvre de Malevitch. « Peindre l'absence, projet délibéré du peintre. Le *Carré noir*, c'est une absence d'objet, comment dire, incarnée. *C'est* une absence. Ce tableau ouvre en cela sur une ontologie négative, ontologie de l'absence et du manque. [...] Pas un symbole donc, pas exactement une image, il est une absence, réelle, opaque, épaisse, on aurait envie de dire "palpable". Malevitch donne forme à l'absence » (*ibid.* : 44). Pourrait-on dès lors dire que les tableaux talismaniques des Maîtres de la psalmodie ouvrent sur une ontologie positive ? *C'est* une présence. Le manque est toutefois là aussi convoqué, nous le verrons ; constitutif de l'être, il ne saurait échapper à l'expression chamanique.

son savoir et ses manuscrits par la copie, c'est transmettre son écriture et son sang lignagers de génération en génération de *bimo*. Le gouvernement chinois, qui vise à contrôler la religion des Yi-Sani, le sait et tend à rendre homogène la graphie employée pour signifier « caractère d'écriture », indépendamment de la lignée chamanique d'appartenance, lequel mot devient homographe d'« image »¹⁸. Dès lors, la digraphie entre « caractère d'écriture » et « sang » prend le pas sur l'homographie de ces deux notions. La transmission est dé-substantialisée, et le pouvoir des chamanes est amoindri.

En conséquence, si l'on retient l'orthographe employée par Ang pour écrire *bimo setleu*, cette dernière expression serait traduisible par « image (*se*) anthropomorphique (*tleu*) des Maîtres de la psalmodie (*bimo*) ». Mais si l'on considère le mot *se* dans sa forme « traditionnelle », non transformée par les autorités chinoises, écrit différemment d'une lignée chamanique à l'autre et associé à l'idée de sang, alors *bimo setleu* est inscrit dans un processus consubstantiel ; cette expression serait traduisible par « Maîtres de la psalmodie (*bimo*) figurés (*se* = écriture) anthropomorphiquement (*tleu*) et consubstantiellement (*se* = sang) ». Une telle appellation est proche de l'expression *bimo tu, tu* renvoyant, on l'a vu, au corps de l'officiant qui l'a dessiné.

2. Présentification de l'invisible, représentation du visible

Une relation étant établie entre l'écriture, le sang et, par extension, avec les souffles vitaux du chamane¹⁹, un lien consubstantiel unit un tableau talismanique et le corps du chamane exécutant. C'est en écrivant les noms d'esprits que le spécialiste religieux active leurs figurations issues en quelque sorte de son corps. En conséquence, les divinités que l'on voit sont les esprits chamaniques, elles sont comme les extensions corporelles du chamane, ce dernier, que l'on dit être devenu *bimo* et avoir de fait suivi un processus d'apprentissage de l'écriture en répondant à l'appel de ces mêmes esprits, étant inscrit dans une lignée de spécialistes religieux — accéder à l'écriture, c'est pouvoir entrer en communication avec les dieux, les faire parler et leur parler. En ce sens, l'écriture maîtrisée par les *bimo* est divine, par essence. C'est donc en prêtant son corps aux dieux que le *bimo* change les dieux en tableau²⁰. Il y a donc de l'humain dans ces divinités par transsubstantiation — et *vice versa*, il y a du divin dans le *bimo* qui édifie un pont entre des mondes d'ordinaire séparés. Le chamane est un trait d'union entre les deux univers, entre le visible et l'invisible.

Ici, la « séquence visuelle » de l'invisible, celle qui figure en haut du tableau et qui est animée par l'écriture, n'est donc ni symbole, ni copie d'une chose, elle n'est pas son double mais elle « est » ; idée que le verbe (*n*)*gh'a*, placé après différentes

18. Diverses stratégies sont développées par le gouvernement chinois, lesquelles ne peuvent pas être explicitées ici. Cf. NÉVOT 2008, 2009, 2011, 2019.

19. Sur le sujet, cf. NÉVOT 2008, 2013, 2019. Le sang est considéré comme portant les souffles ou constitué de souffles. Rappelons que dans la calligraphie chinoise, le trait bat au rythme des veines du peintre, le trait est l'équivalent du souffle, « il constitue une cellule vivante, une unité de base d'un système de vie » (CHENG 2000 : 148).

20. On s'inspire ici une nouvelle fois de Maurice Merleau-Ponty (après s'y être déjà référé dans NÉVOT 2013). Dans *L'œil et l'esprit*, le philosophe écrit notamment que « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture » (MERLEAU-PONTY [1964] 2006 : 16).

appellations sur le talisman, vient soutenir. Ce terme signifie en effet « être », « ce qui est » de façon tangible, ce à quoi l'on octroie, *via* le rituel, une présence, une existence, une efficence. Tandis que la « séquence visuelle » du visible, située au-dessous et exclusivement dessinée, est le double du visible. Dans le premier temps, on observe une *présentification de l'invisible*, dans le second temps, une *représentation du visible*, l'interrelation des deux mondes étant exposée dans ce cadre rituel²¹.

En somme, les Maîtres de la psalmodie présentent le divin en faisant intervenir l'écriture et donc leur corporéité. D'où les styles différents des tableaux talismaniques observables sur le terrain : à chaque chamane correspond un style graphique et textuel, et à chaque lignée chamannique correspond un nombre précis d'esprits auxiliaires²². Un même *bimo* ne dessine par ailleurs pas de façon uniforme (cf. *supra* fig. 1 & 2)²³. La mimesis n'est donc pas effective ici. Un tableau talismanique n'est pas le double d'un précédent tableau. Il est toujours imprégné de l'identité et de la puissance de celui qui le dessine au moment de l'exécution rituelle. Seul le nombre d'esprits ne saurait varier (fig. 3. tableau talismanique d'un *bimo* de Zhaihei qui se réfère essentiellement à des dragons).

On prête dès lors une vitalité *sui generis* au talisman qui vit ses propres métamorphoses jusqu'à sa fin²⁴. Les premier et quinzième jours de chaque mois, il convient précisément de nourrir l'esprit qui sera sollicité jusqu'au mois suivant en lui faisant des offrandes. En ce sens, les esprits sont progressivement efficaces pendant douze mois (le même esprit pouvant être convoqué plusieurs fois) au terme desquels, dit-

21. Florensky considère que les peintres d'icônes orthodoxes nous donnent des images de leurs visions. Selon lui, nous voyons, grâce à eux, l'existence pleinement réelle de ces images : « comme par une fenêtre, je vois la Mère de Dieu et je L'invoque, Elle et non son effigie [...] C'est la vision de la Très-pure. Le peintre d'icônes me l'a montrée, il ne l'a pas créée : il a ouvert un rideau et Celle qui se tenait derrière le rideau est apparue dans sa réalité objective, et non seulement à moi, mais à lui aussi : il la découvre, elle lui est manifestée, mais il ne la compose pas, même à ses moments de plus haute inspiration » (FLORENSKY 1992 : 145). Aux yeux du théologien, l'icône permet une perception authentique de l'au-delà (*ibid.* : 148). En Inde védique, pendant le culte, il faut visualiser mentalement la divinité, « il faut donc susciter en soi l'image de la divinité » (Ch. Malamoud in DETIENNE et HAMONIC 1995 : 68).

22. Si les tableaux talismaniques sont toujours différents d'un *bimo* à l'autre, car ils correspondent à la puissance intrinsèque de chaque chamane, d'après les grands *bimo* (*bimomoma*), c'est-à-dire les Maîtres de la psalmodie les plus puissants, le disciple doit copier plusieurs fois les textes de son maître-père afin de les incorporer totalement et de pouvoir finalement les transcrire à l'identique. Dans ce cas, le disciple soutient par son apprentissage l'invariabilité du style d'écriture (qui fait écho à l'incorporation progressive du sang de son aîné). Pour la nouvelle génération de chamanes, la variabilité et l'individualisation de l'écriture sont au contraire souvent mises en avant.

23. Pour nous référer une nouvelle fois à *L'image inversée*. *L'iconostase* à titre comparatif, remarquons qu'il existe des variantes de la première transcription d'une icône, car, précisément, d'après Florensky, celui qui « copie » a lui-même une vision révélée, ou en tout cas motivée, stimulée, par le prototype. L'artiste doit avoir eu sa propre vision (*ibid.* : 148). L'idée est que la forme canonique – des recueils de calques existent – n'est pas une entrave mais une libération : afin de ne pas répéter ce qui est périmé (*ibid.* : 149).

24. Pour la peintre chinoise, un tableau fini est un tableau raté, « un vrai tableau doit rester un espace toujours virtuel, tendu vers d'autres métamorphoses [...] le trait signifie toujours plus que ce qu'il manifeste. Car tout en étant complétude en soi, il appelle la transformation qu'il porte en germe » (CHENG 2000 : 147).

on, la poussière qui recouvrira leur visage voilera leurs yeux et mettra fin à leur capacité perceptive. Un sens en particulier est effectivement convoqué ici : la vue. Car, en devenant visible, l'invisible acquiert la capacité de voir, ce qui rappelle le lien mis en avant par Jean-Pierre Vernant à propos du *colossos* entre la faculté de voir et d'être dans le même temps visible (VERNANT 1996 [1965] : 335). Anne-Marie Christin souligne quant à elle qu'« interroger l'invisible, telle est donc la fonction sociale réservée à l'origine au regard : voir est d'emblée un acte métaphysique » (CHRISTIN 2009 : 172). Mais ici, si le visible devient visible pour l'invisible, précisons que c'est en rendant l'invisible visible que le visible se rend lui-même visible par l'invisible. On le notait, l'écriture marque une distinction très nette sur les talismans entre les esprits, dans la partie supérieure, qui nous font face et sont voyants/regardants, et ce qui, dans la partie inférieure du tableau, est observé et protégé par l'invisible mais qui n'est pas caractérisé par sa capacité à voir ni n'est identifié par l'écriture. Les perspectives des figures observables sur le talisman sont à ce titre importantes : les esprits, de face, et les entités vivantes, de profil, ne regardent pas dans la même direction. On ne peut pas être dans le même temps voyant (et activé par l'écriture) et observé (et dans ce cas simplement figuré).

Ces tableaux sont des *interfaces* — inter-faces — entre le visible et l'invisible, qui renvoient aussi au rapport entre l'image (qui est perçue ici comme regardée mais non regardante) et l'écriture (qui n'est justement pas image pour les *bimo*, mais qui active la possibilité de voir et d'intégrer un paysage méta-physique que seuls les chamanes ont la capacité de voir et de parcourir). Les talismans permettent au visible d'être visible par l'invisible, et à l'invisible de devenir visible. Mais telle n'est pas la vocation première des esprits, car ils doivent voir plutôt qu'être vus. On peut dès lors interroger la dimension scopique générée par ces tableaux en tant qu'ils montrent la dialectique du regardé/regardant : il s'agit de se voir vu par les esprits (de voir les esprits qui nous voient). Observons justement d'un peu plus près les esprits chamanniques.

3. Identités et faces cachées

On disait précédemment que chaque esprit anthropomorphisé est identifié, son nom figurant sur le tableau, et que chacun d'entre eux est associé à un, voire à plusieurs, mois calendaire — d'où leur efficacité limitée à une année. Temporalité et présentification des dieux sont donc associées. Les six premiers esprits visibles sur les talismans de *bimo* Li sont appelés les « esprits de la psalmodie », *bise*, et sont perçus comme masculins (en Chine, la première moitié de l'année est *yang*). Quant aux six autres, ils sont des dragons, renvoyant quant à eux au féminin (au *yin*).

Voici les noms des « esprits de la psalmodie », *bise*, identifiés par *bimo* Li sur le talisman qu'il a dessiné en 2000 (formant deux trios, l'un à gauche, l'autre à droite des figures anthropomorphiques supérieures) :

<i>Mu dze bin' bise</i>	L'esprit de la psalmodie, de couleur rouge, associé au ciel
<i>Apu Amo bise</i>	L'esprit de la psalmodie des ancêtres et des personnes âgées
<i>Tse bi atsi bise</i>	L'esprit de la psalmodie des chemins et des quatre directions
<i>Aleu se se bise</i>	L'esprit de la psalmodie de la terre et du ciel
<i>ku se tlo se bise</i>	L'esprit de la psalmodie des sillons et du travail aux champs

ka ku ka nga bise L'esprit de la psalmodie du chemin du cercueil et du chemin du *ngami* (le monde des ancêtres)

Les noms suivants sont ceux des dragons, *lu* (également placés en trios à gauche et à droite des figures anthropomorphiques inférieures) :

Na ju dze dzi lu Le dragon des naissances nombreuses et des couples
Za tsi neu tsi lu Le dragon des fils et des filles
Ni tsi ju tsi lu Le dragon de la prospérité
Lava jema tsi lu Le dragon de l'eau de Lava²⁵
dzi tyi dzago lu Le dragon des cultures et de la nature
ni bo ka mé lu Le dragon pour les récoltes prospères

Les esprits masculins, visibles, ont leur pendant féminin qui demeure invisible et, inversement, les esprits féminins visibles ont leur pendant masculin, invisible. Sur ce talisman (fig. 1) sont inscrits les noms des esprits correspondants – *bimo* Li les a insérés entre les figures anthropomorphiques, respectant ainsi l'organisation de type « esprits de la psalmodie » dans la partie supérieure, « dragons » dans la partie inférieure²⁶. Mais les noms de deux d'entre eux manquent, ils auraient « disparu ». Et en dépit de l'enquête qu'il a menée auprès d'autres chamanes de son village pour connaître avec exhaustivité les noms des *bimo sema*, *bimo* Li n'est jamais parvenu à tous les « retrouver », manque sur lequel nous reviendrons.

Voici les noms de ces esprits couplés²⁷ :

Ni bi sebeu bi l'esprit de la psalmodie des Yi-Sani (qui) psalmodient *sebeu* (des « livres »)
Achi tuvè bi l'esprit de la psalmodie des Achi pour *tuvè*²⁸
Nése r'évè bi l'esprit de la psalmodie des Nése pour *r'évè*²⁹

25. Dalaowa en chinois, village de *bimo* Li.

26. On remarquera que sur le tableau talismanique dessiné en 2011, certains noms qui figuraient en 2000 ne figurent pas. Il ne s'agirait pas dans ce cas d'un « manque », mais d'une non inscription qui ne retirerait rien à l'efficacité des esprits figurés. Le chaman dessine-t-il selon l'atmosphère du moment, selon son ressenti, et donc, en fonction des esprits présents qui l'auraient le plus inspiré ? *Bimo* Li n'a rien précisé de la sorte mais on pourrait le suggérer et interroger la vision chamanique ici.

27. Sur le talisman de 2000, *bimo* Li a omis d'écrire à la fin de chaque vers : *se (n)gh'a*, ce qui signifie « être l'esprit » dans le sens d'instituer sa présence : « l'esprit est ». Oubli réparé (?) dans le tableau talismanique de 2011 (fig. 2).

28. Des Achi (Axi pour employer l'exoethnonyme chinois) vivent également dans le district de Shilin. Bien qu'ils n'aient pas (ou plus) de *bimo* pour officiants, les *bimo* des Yi-Sani leur en octroient. *Tu* signifie « enterrer » et *vè*, « directions ». Il s'agirait d'un rituel d'expulsion des esprits malfaisants. Le plus grand rituel communautaire des habitants de Dalaowa, « le sacrifice à la terre », *midje*, se réfère aux Achi qui seraient, avec les Nése (cf. *infra*), les premiers habitants du village. Par le prisme du rite, les villageois expriment leur histoire et leur autochtonie tout en renvoyant à des strates de populations antérieures, cf. NÉVOT 2008.

29. Les Nése sont les « Yi noirs » en chinois (Heiyi 黑彝). Ils sont localement connus pour maîtriser une écriture proche de celles des Yi-Sani, laquelle serait également réservée à des fins rituelles. Dans l'expression *r'évè*, *r'é* signifie « immondiçes » et *vè*, « acheter » ou « directions ». Il semblerait ici que le *bimo* des Nése psalmodie pour expulser les immondiçes. *R'évè* semble être le support de son office si l'on en croit notamment la suite du récit. On ne peut hélas pas en dire beaucoup plus, les *bimo* étant peu prolixes sur la question (*bimo* Li est incapable de

Ko bi nêla bi l'esprit de la psalmodie des Ko qui psalmodient *nêla*³⁰
Chyé bi vevê bi l'esprit de la psalmodie des Chyé qui psalmodient *vevê*³¹.

Bimo Li renvoie à un passage précis du Livre du sacrifice à la terre³² pour expliquer ces vers. En voici l'extrait :

chena t'i dze chlu Des couples (de *bimo*) sont envoyés pour la première fois sur terre,
Gedze bi a n' ce sont les bons *bimo* de Gedze³³.
gabu tsi biza Il y a dix *bimo* qui, comme des sauterelles³⁴
miné gh'eu vè bi vont sur terre, dans toutes les directions.
dje bi dje azé Le soleil est lumineux,
cha bi cha ni ni la lune scintille tout comme le jour,
ga bi ga ju ju les étoiles brillent.
da bi da o cho La tête des nuages est blanche,
je la va da bi l'eau est pure comme la neige.
se nê ke ma dze Les « autres » n'en veulent pas
jo nê ke ma dze je n'en veux pas non plus.
Pu dze bi ma go (parmi ces « autres »), il n'y a pas le *bimo* qui invite l'ancêtre masculin fondateur du clan (*Pu*)
Nè dze bi ma go (parmi ces « autres »), il n'y a pas le *bimo* qui invite l'ancêtre féminin fondateur du clan (*Nè*).
gana ti dze chlou Des couples de *bimo* sont ainsi envoyés sur terre pour la seconde fois.
Vêke beu tya lo Ils arrivent sur la montagne Vêke.
Nése r'évê bi Les Nése psalmodient *r'évê*,
rêvê bi du li la psalmodie *r'évê* « sort » (se présente).
Ko bi nêla bi Le *bimo* des Ko psalmodie *nêla*,
nêla bi du li la psalmodie *nêla* « sort ».
Achi tuvê bi Les Achi psalmodient *tuvê*,
tuvê bi du li la psalmodie *tuvê* « sort ».
Chyé bi vevê bi Le *bimo* des Chyé psalmodient *vevê*
vevê bi du li la psalmodie *vevê* « sort ».
Ni bi sebeu bi Le *bimo* des Yi-Sani psalmodie *sebeu* (le livre/des livres),

préciser ce que désigne *r'évê*, ni par ailleurs, *nêla*, *tuvê* et *vevê*, termes que l'on découvre ensuite). Néanmoins, il paraît sûr que les différentes populations trouvent respectivement *r'évê*, *nêla*, *tuvê* puis *vevê* pour supports à leurs psalmodies.

30. Les Ko sont appelés « Yi blancs » en chinois (Baiyi 白彝). Cette psalmodie pourrait de nouveau renvoyer à un rituel pour expulser des esprits malfaisants, des pestilences ou des immondices (*nê* signifie « noir » et *la*, « emballer »).

31. Le mot Chyé désigne les Han, l'ethnie chinoise majoritaire. *Vê* signifie « main » et *vê*, « directions ». Sans doute se réfère-t-on ici à un rituel de divination.

32. On notait précédemment l'importance de la fête des récoltes pour les Yi-Sani, et pour les habitants de Dalaowa en particulier. Appelée « le sacrifice à la terre », *midje*, elle donne à voir la complexité des pratiques chamaniques et leur importance dans l'organisation socio-politique d'un village, cf. NÉVOT 2008, 2013.

33. L'esprit le plus puissant du panthéon des Yi-Sani.

34. Dans les manuscrits, le *bimo* est continuellement comparé soit à un insecte, soit à un animal, sa relation avec le monde sauvage s'en trouve de fait soulignée.

sebé djo du li il y a ce(s) livre(s) qui « sort(ent) ».
se nè ke dze djo (De ce(s) livre(s) là), les autres en veulent,
jo nè ke dze li j'en veux également³⁵.
Pu dze bi nè ga C'est le *bimo* qui invite l'ancêtre masculin du clan (*Pu*)
Nè dze bi nè ga C'est le *bimo* qui invite l'ancêtre féminin du clan (*Nè*)

Enfin, sur le tableau talismanique dessiné par *bimo* Li, cinq autres « dragons » entrent en scène :

Koza jo tya lu le dragon qui permet aux moutons de Kunming³⁶ de proliférer
Ludeu lo tso lu le dragon qui permet aux chants de Chengjiang³⁷ de « venir »
Deubeu ze tleu lu le dragon qui permet aux bestiaux de Yiliang³⁸ d'être robustes
Laneu reucho lu le dragon du fer blanc de Luliang³⁹
Leudi reu n' lu le dragon du fer rouge de Shilin

On constate donc que les divinités demeurent en partie cachées — non figurées, bien qu'elles soient dites présentes —, et que la présentification de ces dernières est parfois soutenue par l'inscription de leurs noms. Par ailleurs, on l'évoquait plus haut, en dépit des tentatives affichées par *bimo* Li de trouver les noms des deux esprits « oubliés », d'autres chamanes de Dalaowa seraient venus conforter l'idée qu'ils sont manquants, ils auraient été perdus⁴⁰. L'invisible, s'il se fait visible, reste inéluctablement voilé de mystère⁴¹. Nonobstant ce manque visuellement traduit (on observe douze esprits figurés et non pas leurs pairs correspondants), c'est la dénomination des esprits et plus particulièrement l'incapacité à écrire les noms de deux d'entre eux qui révèlent un manque pour *bimo* Li. C'est le signe, censé « porter » l'invisible, qui pêche pourrait-on dire ! Il est sans cesse ramené à une part manquante, à la fois présente et incomplète. Autrement dit, si un « tableau chamanique » génère une communication visuelle et dresse un pont entre le monde du visible et celui de l'invisible, il marque concurremment la distance inaliénable qui les sépare⁴². Quelque chose tou-

35. *Bimo* Li glose que les *bimo* provenant d'autres populations sont uniquement capables de s'occuper du calendrier et des cycles du cosmos. Par conséquent, le pouvoir de divination est considéré comme insuffisant dans le contexte des Yi-Sani pour accéder au rang de *bimo*.

36. La capitale provinciale du Yunnan.

37. Un district voisin de Shilin.

38. Un district voisin de Shilin.

39. Un district voisin de Shilin.

40. Reste à savoir si cette perte est à mettre en relation avec les changements sociaux, notamment avec la Révolution culturelle, qui sont venus bouleverser les Yi-Sani, et rompre momentanément la transmission chamanique.

41. Parlant des dieux géorgiens, Charachidzé souligne que « c'est parce que la présence du dieu est trop forte qu'il est invisible, qu'il doit rester invisible. Il ne s'agit donc pas là de l'opposition vu/non-vu, mais plutôt d'une hiérarchie entre plusieurs types de vision et d'une dialectique du voir et de l'être vu » (G. Charachidzé, in DETIENNE et HAMONIC 1995 : 65). Severi de réagir à ce propos : « C'est l'invisible qui voit ... » (*ibid.*). Chez les Yi-Sani, c'est en devenant visible qu'il voit ou, dans le cadre sacrificiel, en prenant voix par le signe d'écriture.

42. À titre de comparaison, voir ce que Grégoire Schlemmer écrit à propos des Kulung, dans le Népal oriental : « plus les esprits sont dits se manifester, c'est-à-dire se rendre présents, moins les Kulung se les représentent, et réciproquement : la manifestation des esprits se réduit

jours échappe. Force est de constater que l'idée d'incomplétude est récurrente dans les mythes d'origine de l'écriture des *bimo*⁴³.

4. Incomplétude

Un premier mythe, collecté dans les années 1990 chez les Yi du Daliangshan⁴⁴, raconte que les chamanes, d'origine céleste, virent leurs manuscrits imbibés d'eau en accédant à la terre submergée par les pluies diluviennes. Afin de les faire sécher, ils les posèrent sur des feuilles de chêne sur lesquelles resta collée chaque moitié de livres, part manquante que les *bimo* restituent, lors de leurs pratiques rituelles, sur l'autel par le biais d'une feuille de chêne. Un autre mythe, également issu du Daliangshan mais plus ancien car recueilli dans les années 1930 (YOUNG 1935), fait quant à lui référence à l'apprentissage de l'écriture et des paroles rituelles par un bouver, apprentissage interrompu soudainement, rendant l'enseignement incomplet et laissant le disciple seul face à son savoir tronqué qu'il put néanmoins perpétuer, car, muet, il acquit la parole en voyant son secret divulgué (NÉVOT 2011). Un autre mythe, recueilli dans les années 2000 à Dalaowa, introduit également l'idée de part manquante induite, cette fois-ci, par la jalousie d'un père chamane à l'égard de son fils, qui, constatant l'intelligence de ce dernier, le tua. Cet infanticide brisa le lien qui fut restitué par celui-là même qui le brisa : le père, qui tenta de ramener son fils du monde des morts vers le monde des vivants en le tirant par les cheveux. Mais, s'assoupissant en chemin, ce père trouva à son réveil dans ses mains non pas les mèches de cheveux de son fils mais de longues herbes appelées « herbes couteaux ». C'est pourquoi, disent aujourd'hui les chamanes, il convient de placer des herbes couteaux sur l'aire rituelle afin de représenter cette part manquante : le fils-disciple assassiné.

La récurrence du manque est évidente au regard de ces trois récits⁴⁵ qui montrent qu'un « colmatage symbolique », au sens de Lacan, s'avère dès lors indispensable. Le jeu visuel induit par les tableaux des Maîtres de la psalmodie entre ce qui est vu et ce qui est caché, entre ce qui est écrit (et donc substantiellement activé) et ce qui est figuré, cette interférence des regards qui gardent une part de mystère renvoie non seulement à la mythologie pour laquelle l'écriture est par essence incomplète, mais aussi et en conséquence, cette interférence des regards qui se voilent et échappent renvoie au mystère de l'intersubjectivité en ce sens que rien ne peut refléter la totalité du monde mais seulement une partie de celle-ci. La visibilité suppose une part d'ombre, une mise à distance inéluctable⁴⁶. Les êtres

en effet à un contact subi dont surgit l'infortune, laquelle entraîne la réalisation d'un rite, qui, en représentant les esprits, c'est-à-dire en les évoquant de multiples manières, a pour effet de les replacer à distance » (SCHLEMMER 2009 : 97-98). On donne dans ce cas forme aux esprits pour en réduire la présence envahissante.

43. Nous n'analyserons pas ici en détail ces mythes (pour l'avoir fait ailleurs), mais nous les résumerons afin de montrer combien l'idée de part manquante est récurrente, quelles que soient les origines territoriales de ces récits (issus de différents groupes appartenant à la nationalité Yi et ayant tous recours à des *bimo* pour assurer l'ordonnement du monde).

44. Ce récit est rapporté en chinois dans *Yizu fengsu zhi* 彝族风俗志 (1992).

45. L'idée d'écriture manquante ou perdue est d'ailleurs récurrente chez de nombreuses autres populations yunnanaïses, cf. OPPITZ 2008.

46. « Le monde est cela que je perçois, mais sa proximité absolue, dès qu'on l'examine et

humains ont ceci de particulier qu'ils ne cessent de remplir d'entités méta-physiques cela même qui se soustrait à la vue.

Rappelons que, dans une série de conférences données en 1966, Lacan s'est intéressé au célèbre tableau des Ménines de Velásquez. Il a notamment souligné que le peintre que l'on observe en train de peindre cache son tableau, il le soustrait du visible. « Le regard du peintre, ce qui vient s'inscrire c'est, si je puis dire, un objet double car il comporte un ambocepteur⁴⁷. La nécessité de cet ambocepteur [...] en cette occasion, c'est précisément l'Autre. À la place de son objet, le peintre, dans cette œuvre, dans cet objet qu'il produit pour nous, vient placer quelque chose qui est fait de l'autre, de cette vision aveugle qui est celle de l'autre, en tant qu'elle supporte cet autre objet »⁴⁸.

En associant l'idée de donner la vue avec le fait de rendre visible l'invisible, de même qu'associer « être vu » avec le fait de rendre le visible perceptible par l'invisible, et, de façon concomitante, laisser une partie de l'invisible invisible et inatteignable, les tableaux talismaniques des Maîtres de la psalmodie suggèrent que le manque, support indispensable de l'altérité, est un ressort efficace et indispensable à la communication. C'est en pensant l'Autre que le soi se structure. C'est en pensant l'invisible que le visible (l'humain) se réfléchit. Sur les talismans de *bimo* Li, l'Autre est textuellement évoqué. Ici, le divin est *alter* : le mot *se* qui désigne les esprits est homographe du mot « autre » (pour ce chamane)⁴⁹. L'Autre, cet invisible, est donc inscrit dans l'écriture, il lui est inhérent, présentifié *via* l'écriture, et en cela réside sa part visible. Mais l'écriture comme le trait du dessin ne dévoilent pas tout. Ni l'image, ni l'écriture ne sauraient révéler le monde tel qu'il est. L'écriture et les images contiennent le mystère du sens qu'ils incarnent, qui ne se donne jamais entièrement ni à lire ni à voir.

Finalement, les tableaux des Maîtres de la psalmodie sont des fenêtres ouvertes sur deux mondes. Et la vue est la pierre angulaire de cette rencontre entre le visible et l'invisible. Cette vue repose sur l'efficacité prêtée à l'écriture chamanique qui vivifie les esprits. En créant un tel pont entre le visible et l'invisible, le chamane doit aussi

l'exprime, devient aussi, inexplicablement, distance irrémédiable » (MERLEAU-PONTY [1964] 2010 : 1644).

47. L'objet est un ambocepteur (il appartient au sujet et à l'Autre), il est non partageable, non spéculaire.

48. *Séminaire XIII*, « L'objet de la psychanalyse », inédit, séance du 18 mai 1966. Concernant l'irreprésentable, l'« objet perdu sans image », voir de nouveau l'article de WAJCMAN 2000, qui souligne la ressemblance entre l'« objet psycho-atmosphérique-anamorphique » de Dali et « l'objet petit a » de Lacan. Dans le même ordre d'idée, on pourrait se référer à Raoul Ruiz dans *L'hypothèse du tableau volé* (1979), film qui porte sur l'absence d'une représentation et tente d'en résoudre le mystère en composant différentes saynètes sous la forme de tableaux vivants donnant à voir la résolution de l'énigme primordiale.

49. On notait précédemment que pour d'autres *bimo*, *se*, « esprit », s'écrit différemment et est homographe de « vie ». Les deux sens se confondent, alors que dans l'écriture de *bimo* Li, *se*, « esprit » renvoie littéralement à l'Autre. On remarque la difficulté à laquelle est soumise l'ethnologue : tenter de systématiser la pensée chamanique s'avère impossible. L'implicite qui s'inscrit dans l'écriture et dans les jeux d'écritures semble toujours se jouer de toute volonté de fixer la pensée humaine. Labile, l'écriture des *bimo* déploie un faisceau de possibilités qu'il serait vain de tenter de systématiser. Ce sont ces jeux de significations qu'il s'agit au contraire d'analyser.

marquer une distance, laquelle, souligne Jean-Pierre Vernant, montre l'incommensurabilité de la puissance du sacré (VERNANT 1996 [1965] : 338). Les talismans renvoient ainsi à l'absence et à la présence dans leurs oscillations. C'est pourquoi ils pourraient être considérés comme des reflets de la vision humaine de la visibilité en ce qu'ils questionnent l'intersubjectivité. Ils interrogent « les remparts miroitants de l'apparence » pour reprendre ici la belle formule d'Anne-Marie Christin (CHRISTIN 2009 : 172). Ce matériau contemporain participe pleinement au débat en cours autour de l'*agalma* et plus généralement sur l'écriture, l'image et l'objet rituel, en ce qu'il met en scène, lui aussi, la porosité entre le visible et l'invisible, l'ambiguïté entre l'animé et l'inanimé, entre le représentable et le présentifiable.

Aurélie NÉVOT

CNRS, Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine (EHESS)

BIBLIOGRAPHIE

Yizu fengsu zhi 彝族风俗志 [annales des coutumes Yi], 1992, Beijing, Zhongyang minzuxue chubanshe.

Yi-Han jianming cidian 彝汉简明词典 [dictionnaire abrégé Yi-Han], 1984, Kunming, Yunnan minzu chubanshe.

BAPTANDIER, Brigitte

1994 « Le Tableau talismanique de l'Empereur de Jade. Construction d'un objet d'écriture », *L'Homme* 129, XXXIV (1), p. 59-92.

CHENG, François

2000 « Lacan et la pensée chinoise », in *Lacan, l'écrit, l'image* (Sous la direction de l'École de la cause freudienne), Paris, Flammarion (« Champs »), p. 133-153.

CHRISTIN, Anne-Marie

2009 ([1995]) *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion (« Champs-arts »).

DESPEUX, Catherine

1994 *Taoïsme et corps humain. Le Xiuzhen Tu*, Paris, Guy Trédaniel éditeur.

DETENNE, Marcel et HAMONIC, Gilbert (éd.)

1995 *La déesse parole. Quatre figures de la langue des dieux*, Paris, Flammarion (« Idées et Recherches »).

FLORENSKY, Paul

1992 *La perspective inversée. L'iconostase*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme.

KERCKHOVEN, Guy van

2012 *De la rencontre. La face détournée*, Paris, Hermann (« Le Bel Aujourd'hui »).

MERLEAU-PONTY, Maurice

[1964] 2006 *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard (« Folio-Essais »).

[1964] 2010 *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (« Quarto »).

NÉVOT, Aurélie

2008 *Comme le sel, je suis le cours de l'eau. Le chamanisme à écriture des Yi du Yunnan (Chine)*, Nanterre, Société d'ethnologie (« Haute Asie »).

2009 « Chamanes et intellectuels d'État : les transcriptions de la mémoire écrite des Nipa (Yunnan/Chine) », in KRAUSKOPFF G. (éd.), *Les Faiseurs d'histoire, Politique de l'origine et écrits sur le passé*, Nanterre, Société d'ethnologie (« Recherches thématiques » 10), p. 217-246.

2011 « Une écriture secrète sur la scène publique en Chine », *Revue de l'histoire des religions* 228 (2), p. 227-243.

2013 *Versets chamaniques. Le Livre du sacrifice à la terre (Textes rituels de Chine)*, Nanterre, Société d'ethnologie (« Écritures »).

2019 *Masters of Psalmody. Scriptural Shamanism in Southwest China*, Boston & Leyden, Brill.

OPPITZ, Michael

2008 *Die verlorene Schrift*, Zürich, Völkerkundemuseum der Universität Zürich.

SCHIPPER, Kristofer

1977 *Les fu du grand maître taoïste Chen Yung-sheng*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, Offset Jarach-La Ruche (plaquette de l'exposition, 18-30 avril 1977).

1978 « Millénarismes et messianismes dans la Chine ancienne », in LANCIOTTI L. and CONRADINI P. (eds.), *Understanding Modern China : Problems and Methods*, Rome, Centro Ricerche Sinologiche, p. 31-49.

SCHLEMMER, Grégoire

2009 « Le rituel de l'Esprit Noir ou comment créer une présence pour manifester son absence », in CARTRY M., DURAND J.-L. et KOCH PIETRE R. (éd.), *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écriture*, Turnhout, Brepols (« Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences religieuses » 138), p. 97-110.

VERNANT, Jean-Pierre

1996 [1965] « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La découverte (« textes à l'appui »), p. 251-264.

WAJCMAN, Gérard

2000 « L'Art, la psychanalyse, le siècle », in *École de la cause freudienne* (éd.), *Lacan. L'écrit, l'image*, Paris, Flammarion (« Champs »), p. 27-53.

YOUNG, Ching-Chi

1935 *L'écriture et les manuscrits lolos*, Genève (« Publication de la bibliothèque sino-internationale » 4).

Mettre au monde les beautés du dieu

À propos de la construction de la présence divine dans l'Égypte ancienne*

Sylvie DONNAT

« Si on adore le dieu sur son chemin,
c'est alors qu'il est fait de pierres fines et "mis au monde" en
cuivre. »

Enseignement pour Mérykarê¹

Cette contribution propose d'aborder la question de la figuration de l'invisible dans l'Égypte ancienne via la notion égyptienne de *néfêrou*. Ce terme, qui est traduit conventionnellement par « beautés, perfection, bienfaits », peut désigner la manifestation radieuse d'un dieu, témoignant de sa présence sur terre², qui peut notamment se réaliser au travers des statues divines³ au sein d'un dispositif rituel⁴. On peut en conséquence considérer cette notion du point de vue des pratiques, des arrangements d'artéfacts qui, bien qu'élaborés de main d'homme — ainsi que le reconnaissent sans ambiguïté les inscriptions relatives aux restaurations et embellissements des monuments divins —, sont capables de générer un effet allant au delà de la matière. L'ambition de ce texte n'est pas de présenter un exposé complet sur la notion de *néfêrou*, dont les ramifications, nombreuses, dépassent le cadre de cette contribution⁵, mais plutôt de tenter de voir comment, aux yeux des Égyptiens anciens, un dispositif matériel se présente comme capable d'engendrer un effet de présence divine. Toutefois, avant d'entrer dans le cœur du sujet, un retour sur la genèse des réflexions présentées ici est nécessaire, afin de restituer, en guise de préambule, le cheminement comparatiste qui m'a menée de la notion grecque d'*agalma*, point de départ de notre recherche commune, à la notion égyptienne de *néfêrou*.

* Cet article est une version actualisée et complétée de la communication présentée lors des journées d'étude *Agalma ou les figurations de l'invisible. Approches comparées*, 13-14 février 2012 Paris, INHA. Les hiéroglyphes de cet article sont composés à l'aide du logiciel JSesh.

1. VERNUS 2010² : 194 (P 125).

2. ASSMANN (1977 : col. 763) associe *néfêrou* à la notion de « parousie ». BLUMENTHAL (1970 : 79) propose la traduction « Praezens » pour les *néfêrou* du roi — cité par POSTEL 2004 : 98.

3. Sur les conceptions et pratiques autour des statues de culte de l'Égypte ancienne, voir l'étude de référence : LORTON 1999. Voir aussi dernièrement pour la période gréco-romaine et, dans un contexte méditerranéen plus large, DUNAND et SAURON 2018.

4. POSTEL 2004 : 97-98 : « manifestation concrète et visible d'un être appartenant à l'univers divin ».

5. Voir POSTEL 2004 : 97-100.

D'*agalma* à *néfêrou*, cheminement comparatiste

La réflexion collective sur la figuration de l'invisible a en effet débuté par une tentative de circonscrire la notion grecque d'*agalma*⁶. En raison des liens entre le monde hellénique et le monde pharaonique, en particulier à partir de la deuxième moitié du I^{er} millénaire av. n. è., un premier mouvement a été de rechercher dans des documents bilingues d'Égypte, d'éventuelles équivalences entre le terme *agalma* et des termes égyptiens. Un rapide survol d'un échantillon des sources permet de récolter quelques occurrences dans la documentation bilingue d'Égypte qui peuvent être livrées ici à titre d'exemples :

1. Le terme *agalma* apparaît dans les dédicaces de trois statuettes en bronze et un élément de socle en bronze d'objet votif, offerts à des divinités égyptiennes publié par Olivier Masson en 1974 (MASSON 1977). Le formulaire grec est celui habituel des « objets parlants »⁷. Seule la plaquette conservée au Metropolitan Museum de New York (inv. 21.2.65) porte une dédicace en grec et une autre en hiéroglyphes⁸.

Texte hiéroglyphique :



imn di 'nh Brs / imn di 'nh Br sz

« Amon donne la vie (à) Brs » / « Amon donne la vie (à) Br fils (de). »

Texte grec :

[Με]λάνθιος με ἀνέθηκε τῷ Ζηνὶ Θεβαίῳ ἄκαλμα

« [Mé]lanthios m'a dédiée, *akalma* (sic.) pour Zeus thébain. »

Aucune des deux inscriptions ne se présente comme la traduction de l'autre version. Chaque dédicace renvoie en effet à des formulaires dédicatoires issus de sa culture linguistique d'origine⁹.

2. Le titre ἀγαλματογλύπτης, dérivé d'*agalma*, est donné, dans un graffito bilingue (démotique/grec) d'époque gréco-romaine (*I.Philae.Dem* 302), comme équivalent au titre égyptien *hry hry.w* (« supérieur des supérieurs ») qui désigne

6. Séminaires dans le cadre de l'atelier « Antiquités et Sciences sociales » (2007-2012) : voir CARASTRO, CARTRY, DUGAST et MANFRINI 2009 ; CARASTRO, DUGAST et MANFRINI 2010 ; 2011 ; 2012.

7. GRAND-CLÉMENT 2011 : 270 ; SVENBRO 1988 : 44-49.

8. MASSON 1977 : 54 ; VITTMANN 2003 : 230-231. Base Trimégistos : TM 6656.

9. HILL 2007 : 155 ; DAVIES 2007 : 184-185. Comparer avec la dédicace d'une statuette en bronze de Basse Époque d'Isis allaitant Horus (MMA inv. 45.4.3) par Padihorresnet : RUSSMANN, dans HILL et SCHOSKE 2007 : 149-151.

une catégorie d'artisans préposés à la fabrication des effigies divines, vraisemblablement le chef des sculpteurs¹⁰.

3. Le terme *agalma* se rencontre enfin à quatre reprises dans la version grecque du décret trilingue¹¹ de Canope (PFEIFFER 2004), édicté sous Ptolémée III Évergète I (238 av. n. è.)¹².

L'expression *hiera agalmata* y est utilisée, dans la partie introductive, comme désignation des statues divines enlevées par les Perses et ramenées en Égypte par le souverain lagide. Elle désigne ensuite la statue de culte (en or et pierres fines) de la princesse Bérénice, morte prématurément. Le terme *eikon*, quant à lui, est présent à deux reprises. Il se réfère alors à l'image, mais dans le cadre d'une description iconographique focalisée sur la couronne de la statue et comparée à celle de l'image de la reine Bérénice, mère de la princesse défunte. Enfin, le mot *agalma* est de nouveau utilisé pour désigner une autre statue cultuelle de Bérénice. Dans les versions égyptiennes (démotique et hiéroglyphique), ce sont les termes *sekhem-netjer* (*sḥm-ntr*, littéralement « puissance divine »¹³) ou *repyt* (« image féminine »¹⁴) qui apparaissent comme des équivalents aux termes grecs (DAUMAS 1952 : 175-176), sans qu'il y ait toutefois d'équivalence systématique entre un terme grec et un terme égyptien dans ce texte (voir tableau ci-dessous). La seule exception est l'expression *hiera agalmata* qui correspond, dans ses deux occurrences, à l'égyptien *sekhem-netjer* (voir tableau ci-dessous, nos 1-2). Fr. Daumas imputait « ce flottement dans l'équivalence » (DAUMAS 1952 : 175) à la difficulté pour les hellénophones de cerner le sens précis de *repyt*. L'observation de François Daumas implique l'hypothèse d'un processus de traduction qui serait allé d'un original composé en égyptien (démotique) vers une traduction en grec réalisée par des hellénophones non familiers de la langue égyptienne. Le processus de composition des trois versions est toutefois loin d'être connu avec certitude. S'il paraît certain que la version démotique a été transposée en hiéroglyphes (avec une volonté de recherche de raffinement du lexique), la relation entre la version grecque et la version démotique est sujette à discussion¹⁵. Le contexte plurilingue de la société hellénistique égyptienne doit être spécialement pris en compte (COLIN 2003, particulièrement p. 267). Ainsi, selon W. Clarysse¹⁶, la version grecque aurait pu être réalisée directement par des Égyptiens natifs connaissant le grec. Pour d'autres auteurs, c'est l'idée même de version originale qu'il faut abandonner et considérer que les deux versions (grecque et démotique) ont pu être rédigées en parallèle¹⁷. Dans le cas du lexique de l'image dans

10. Voir CAYZAC 2012 : 122, et références n. 86 ; DERCHAIN 1991 : 234, en part. n. 1 notamment dans « l'atelier des orfèvres » de Dendéra (D. VIII, 128,16) ; DAUMAS 1980 : 112-113.

11. Le texte est en trois versions : l'une composée en égyptien de tradition et notée au moyen de signes hiéroglyphiques, une autre dans la tachygraphie contemporaine et l'égyptien vernaculaire, le démotique, et une troisième en grec.

12. Sur la mise en place de la pratique synodale dans l'Égypte lagide et les décrets afférents, NESPOULOUS-PHALIPPOU 2015 : 254-272. Pour un tableau des différents décrets synodaux, *ibid.* : 345-348.

13. Sur ce terme, voir plus bas, n. 28-29.

14. Sur ce terme, voir plus bas, n. 22.

15. CLARYSSE 1992, SIMPSON 1996 : 22-24 ; PFEIFFER 2004 : 50-57.

16. CLARYSSE 1992, suivi en cela par PFEIFFER 2004 : 55.

17. Cf. NESPOULOUS-PHALIPPOU 2015 : 252, n. 552 (avec références).

le décret de Canope, il semblerait, quoi qu’il en soit, qu’une logique différente ait présidé au choix des termes grecs et égyptiens (PFEIFFER 2004 : 179 ; 188).

Version grecque	Hiéroglyphique	Démotique	Dénotation
1. ἱερὰ ἀγάλματα (Pfeiffer 2004, p. 84, l.10)	<i>shm.w-ntr</i> (Pfeiffer 2004, p. 85, l.6)	<i>n3 shm n ntr</i> (Pfeiffer 2004, p. 84, l.12)	Statues divines (enlevées par les Perses et ramenées en Égypte)
2. ἱερὸν ἄγαλμα χρυσοῦν (Pfeiffer 2004, p. 163, l. 59)	<i>shm-ntr n ntr.t tn m n(w)b</i> (<i>mh m ' 3.t nb(.t) šps(.t)</i>) « une statue divine de cette déesse en or (et incrustées de toutes pierres nobles) » (Pfeiffer 2004, p. 166, l. 29)	<i>w' shm (n) ntr (n) nb (iwef mh (n) iny)</i> « une statue divine en or (incrustée de pierres) » (Pfeiffer 2004, p. 164, l. 58)	Image cultuelle de la princesse Bérénice défunte (avec or et pierres fines)
3. τῇ εἰκόνι (Pfeiffer 2004, p. 163, l.61)	<i>shm-ntr pn</i> « cette statue divine » (Pfeiffer 2004, p. 166, l. 31)	<i>pzy's shm (n) ntr</i> « sa statue divine » (Pfeiffer 2004, p. 165, l.17)	Image cultuelle de la princesse Bérénice défunte (dans le cadre de la description de son diadème)
4. ταῖς εἰκόσιν τῆς μητρὸς (Pfeiffer 2004, p. 163, l 62, 178-181)	<i>rpw.t n mw.tws (hr.t Brnjg3)</i> « l' image de sa mère (l'Horus femelle Bérénice) » (Pfeiffer 2004, p. 166, l. 31)	<i>t3 rpy.t (n) t3 pr- '3(.t) 'w. s. Brng3 'w. s tzy's mw.t</i> « l' image de la pharaonne, v.s.f., Bérénice v.s.f., sa mère » (Pfeiffer 2004, p. 165, l.17)	Image de la mère de la princesse, la reine Bérénice, mentionnée à titre de comparaison iconographique (couronne)
5. ἄλλο ἀγάλ<μ>α (Pfeiffer 2004, p. 181, l. 65)	<i>k.t rpw.t</i> « autre image » (Pfeiffer 2004, p. 183, l. 32)	<i>k.t rpy.t</i> « autre image » (Pfeiffer 2004, p. 182, l. 65)	Autre image cultuelle de la princesse Bérénice défunte
6. ἀγάλματι τῆς θεοῦ (Pfeiffer 2004, p. 181, l. 68)	<i>shm-ntr n t3 ntr.t</i> « la statue divine de la déesse » (Pfeiffer 2004, p. 183, l. 34)	<i>p3 shm n ntr n t3 ntr.t</i> « la statue divine de la déesse » (Pfeiffer 2004, p. 182, l. 19)	Statue cultuelle de la princesse Bérénice défunte bénéficiaire des rites décrits

Tableau des équivalences de lexique
dans le décret de Canope¹⁸

18. Texte d’après l’édition de PFEIFFER 2004. Cf. DAUMAS 1952 : 175-176. Je remercie Paul Heilporn qui a accepté de relire le texte grec de ce tableau.

Les termes *répyt* et *sekhem* utilisés dans les versions égyptiennes du décret de Canope¹⁹ appartiennent au riche lexique pharaonique de l'image. Plusieurs auteurs ont travaillé sur ses différents termes²⁰, dont les nuances ne sont pas toujours aisées à appréhender, entre autres en raison des aspects chronologiques de l'évolution du lexique. Sans rechercher ici l'exhaustivité, on peut citer, à titre indicatif, les quelques termes suivants :

-  *tw* (*tout*)²¹ « image », sans doute lié étymologiquement à un verbe *tw* « être ressemblant », « être complet », est attesté dès l'Ancien Empire et désigne autant une image plastique que graphique ; il peut se référer à une image divine, royale ou privée.
-  *rpyt* (*répyt*)²² désigne une « dame de qualité », puis, à partir du Moyen Empire, une « image féminine ».

Ces deux termes se présentent comme d'usage relativement générique et ne paraissent pas dénoter une technique spécifique de représentation (ESCHWEILER 1994 : 31-32, 39-42, 64-67, 92-100, 111-112). Dans les deux papyrus funéraires bilingues (démotique et hiéroglyphique) Rhind, appartenant respectivement au défunt Moutouemsauuef et à son épouse Taounyt (date : règne de Cléopâtre VII), ils sont par exemple utilisés dans les notations en démotique décrivant les images dans les vignettes²³.

D'autres termes possèdent un sens plus spécifique :

-  *hnty* (*khenty*)²⁴, sans doute dérivé du verbe *hnti* « naviguer », désigne probablement à l'origine des images processionnelles — il peut se référer à des images privées, royales, mais aussi, à partir de la XIX^e dynastie (OCKINGA 1984 : 10), divines.
-  *hm* (*akhem*)²⁵, attesté depuis la XVIII^e dynastie (Nouvel Empire), renvoie probablement à l'origine à l'image du faucon, puis plus généralement à l'image divine en ronde bosse, ou à partir de la Basse Époque, selon P. Wilson, aux images dans les bas-reliefs.

19. Le lexique employé pour les images dans le décret trilingue de Memphis est différent : DAUMAS 1952 : 76.

20. HORNING 1967 reste l'étude de référence, avec OCKINGA 1984. Voir aussi : EATON-KRAUSS 1984 : 77-83, § 92-100 ; SCHULZ 1992 : 700-720 ; ESCHWEILER 1994 ; RAMADAN 2004 : 61-66 (à plusieurs reprises, il semble toutefois y avoir eu une confusion entre les termes « relique » et « réplique ») ; EATON 2007 : 15-25.

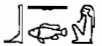
21. *Wb* V, 255, 8-256,20 ; WILSON 1997 : 1132 ; HORNING 1967 : 144-145 (n° 12) ; OCKINGA 1984 : 3-8.

22. *Wb* II, 415, 12-13. WILSON 1997 : 581 ; EATON-KRAUSS 1984 : 84-85, § 101-102 ; CDD, vol. r : 29-30.

23. Edinburg Royal Museum of Scotland n°s 908 + 540, 909 : MÖLLER 1913 ; SMITH 2009 : 302-348 (traduction de la version démotique). Pour un exemple d'annotation, MÖLLER 1913, vol. 1 : 52.

24. *Wb* III, 385, 3-10. WILSON 1997 : 775 ; HORNING 1967 : 134-135 (n° 5) ; OCKINGA 1984 : 8-16.

25. *Wb* I, 225,15-226,6. HORNING 1967 : 128 (n° 2) ; WILSON 1997 : 178.

-  *sšmw* (*séchemou*)²⁶, attesté à partir du Nouvel Empire, est un terme complexe, sans doute un *nomen agentis* dérivé du verbe *sšm* « guider », qui se réfère aux figures divines.
-  *bs* (*bès*)²⁷, « image secrète », attesté à partir du Moyen Empire, est dérivé du verbe *bsi* « initier, introduire » et désigne les images divines probablement comme objets non largement accessibles.
-  *šhm* (*sékhem*)²⁸, dérivé du terme *sékhem* « puissance » et attesté très anciennement (Ancien Empire), il peut désigner l'image divine au moins à partir du Moyen d'après le *Wb*. Dans le décret de Canope, la graphie hiéroglyphique de *šhm* n'utilise pas le sceptre  habituel, mais le signe du sistre arqué qui possède la même valeur consonantique²⁹. E. Hornung signale que, dans la titulature de plusieurs rois lagides, l'équivalent grec à l'expression égyptienne « *sekhem* vivant d'Amon » utilise le terme *eikon* (HORNUNG 1967 : 139).

D'autres termes appartiennent encore à ce lexique³⁰. Dans le même temps, la référence à l'image divine cultuelle se fait aussi, dans les textes, simplement en utilisant le terme *netjer* (*ntr*, « dieu ») ou le nom personnel du dieu/de sa statue³¹. Les statues divines peuvent aussi métaphoriquement être désignées comme le corps (*djet*) des dieux, comme c'est le cas dans un passage du « document de théologie memphite » (pierre de Chabaka, British Museum EA 498, XXV^e dynastie, date de la composition discutée) :

« Il (le dieu Ptah) avait mis au monde les dieux (*ms.n=f ntr.w*), il avait fait (*ir.n=f*) les villes, il avait fondé (*grg.n=f*) les nomes et placé (*di.n=f*) les dieux en (leur) lieu de culte (*hm*). Il avait institué leurs pains d'offrande (*srwd.n=f p3w.t=sn*) ayant fondé (*grg*) leurs lieux de cultes (*hm=sn*). Il avait formé leurs corps (*stwt.n=f d.t=sn*), conformément à ce qui satisfait leurs cœurs (*ib.w=sn*). Alors les dieux entrèrent dans leurs corps (*d.t=sn*), en tout bois, toute pierre, toute glaise, toute chose placée sur lui. Ainsi, prirent-ils forme dedans (*hpr.n=f im*). »

Texte et traduction : EL-HAWARY 2010, p. 136 (col. 59-61)³².

26. *Wb* IV, 291,6-16. HORNUNG 1967 : 139-142 (n° 8) ; EATON-KRAUSS 1984 : 18-19 ; WILSON 1997 : 925 ; ESCHWEILER 1994 : 191-196 ; CDD, vol. s, p. 451 (renvoyant à *šhm*).

27. *Wb* I, 474, 1-4 ; WILSON 2007 : 331-332 ; EATON-KRAUSS 1984 : 15-18.

28. *Wb* IV, 244, 12-245, 2. HORNUNG 1967 : 137-139 (n° 7) ; WILSON 1997 : 903-904. CDD, vol. s, p. 378-379, s.v. *šhm* (renvoyant à *sšm*).

29. Stèles de Tanis et de Kôm el-Hisn : *Urk* II, 128, l. 11 ; 147, l. 5 ; 148,6 ; 151,4. Voir les fiches du *Wb* en ligne sur le *Thesaurus Linguae Aegyptiae* (DZA 29.501.530, DZA 29.509.010, DZA 29.509.020, DZA 29.509.030, DZA 29.509.040). Sur la relation entre le terme *sékhem* « image divine » et le sistre *sékhem*, voir : ELWART 2015 : 112-113.

30. Voir HORNUNG 1967, n°s 1, 3-4, 10-11, et les références citées *supra*, n. 20.

31. C'est par exemple le cas dans le conte de la Stèle du Bakhtan (Louvre C 284), qui relate la guérison d'une princesse étrangère grâce à la délégation d'une statue divine de Karnak (Khonsou-qui-réalise-les-desseins-dans-Thèbes), BROZE 1989.

32. Texte et traduction EL-HAWARY 2010 : 136 (col. 59-61). Voir : DUNAND et ZIVIE-COCHE 2006 : 34.

Au sein du lexique présent dans le décret de Canope, le terme *sekhem* semble renvoyer à l'image divine, quand sa vénération est évoquée (n^{os} 1 et 6 du tableau ci-dessus) ou quand est mis en valeur la richesse de son ornementation (n^{os} 2-3 du tableau ci-dessus).

Malgré les pistes de réflexion intéressantes ouvertes par la question des équivalences entre le lexique grec et égyptien ancien, la focalisation sur la notion grecque, présente dans la documentation de l'Égypte hellénistique, n'a toutefois pas été retenue, en raison d'une part des difficultés liées à l'évolution du sens d'*agalma* avec le temps, et, d'autre part, aux précautions méthodologiques qui, de manière générale, s'imposent dans l'approche des équivalences entre les lexiques grec et égyptien³³. Un aspect d'*agalma*, mis en évidence tout au long des séminaires, a toutefois retenu spécialement l'attention : sa polysémie³⁴. Or, à la polysémie d'*agalma*, terme qui peut désigner, dans certains contextes et à certaines époques, une statue divine, fait écho une autre polysémie, celle de *néférou*, une notion présente dans l'expérience religieuse pharaonique dans laquelle la figuration divine joue un rôle central et qui, bien qu'appartenant au champs lexical de la manifestation sensible de la divinité, ne désigne jamais strictement l'image³⁵, de quelque nature qu'elle soit. Cette notion paraît donc une bonne voie d'entrée pour aborder la figuration de l'invisible du point de vue égyptien et dans une perspective comparatiste.

La « beauté » divine comme présence

Néférou (*nfrw*)³⁶ est un substantif appartenant à la famille lexicale du verbe de qualité *nfr*, « être bon, beau, parfait, être achevé, accompli, arrivé à son terme³⁷. » Ce terme — comme les mots qui en sont dérivés — renvoie ainsi à un état d'existence sans défaut, moral ou physique (d'où les connexions avec le domaine de la jeunesse³⁸), et à une idée de complétude et d'achèvement³⁹. Attesté depuis les Textes des Pyramides, (seconde moitié du III^e millénaire av. n. è.), le dérivé *néférou* (*nfrw*) désigne un concept abstrait — comme l'indique son déterminatif possible, le rouleau de papyrus fermé  —, et est traduit généralement par : « beautés, perfection », « excellence »⁴⁰. Le *Wörterbuch der Aegyptischen Sprache* (= *Wb*) retient quatre sens principaux⁴¹. *Néférou* (*nfrw* :  ou ) désigne : 1° les choses bonnes, pré-

33. Sur ces questions de méthode, voir COLIN 2015.

34. Voir la contribution de N. Lanérés dans ce volume.

35. *Supra*, n. 4.

36. *Wb* II, 259, 1-2 et *Wb* II, 259, 20-260, 17 ; WILSON 1997 : 54-55 ; POSTEL 2004 : 96-100.

37. *Wb* II, 253, 1-256, 15. Sur le sens de l'adjectif de qualité, voir en dernier lieu, les références citées par TILLIER 2011 : 165, n. 35.

38. Cf. *néférou* « jeunes gens » (*Wb* II, 258, 1-2). *Infra*, n. 55.

39. Cf. le terme *néféryt* « fin, limite » (*Wb* II, 262, 11-12) et les emplois grammaticaux de *néfer* dans des négations spécifiques *nfr-n* et *nfr pw* (*Wb* II, 257, 8-10).

40. MEEKS 1980 : 77.2092 ; MEEKS 1981 : 78.2096 ; MEEKS 1982 : 79.1539.

41. Ces quatre sens ont été répartis en deux notices séparées. Sur la position prudente du *Wb* concernant les entrées des mots de la famille *nfr*, voir les remarques de FRANDSEN 1992 : 53.

cieuses (« Gute Dinge, Schätze »), 2° la beauté (« Schönheit ») du corps d'une personne aimée, du roi, du dieu, d'un lieu, d'une construction, d'un objet, 3° le bon comportement d'une personne⁴². Il désigne aussi par excellence les productions d'éléments naturels, qui peuvent être tout autant considérées comme des « bonnes choses », des bienfaits (« Wohltaten »⁴³), que comme des manifestations sensibles de ces réalités naturelles. Ainsi, les *néfêrou* du soleil (et donc du dieu solaire) sont sa radiance, celles de la crue du Nil et de la campagne (et donc des divinités les personnifiant, Hâpy et Sekhet), les productions agricoles qui en sont issues (PLAS 1986 : 27, 34 et 52). Selon le contexte, et en fonction des époques, le terme *néfêrou*, parfois accompagné du déterminatif adéquat, peut aussi désigner des objets ou des êtres considérés comme beaux ou précieux : des étoffes, des offrandes, les meilleurs produits d'un pays, les couronnes royales (POSTEL 2004 : 98-99), des jeunes gens (GABOLDE 2009, spécialement p. 35-37)...

Parmi les acceptions listées par le *Wb*, celle qui intéresse le plus directement notre propos est le sens « beauté », en tant qu'il peut relever de la manifestation sensible d'un être ou d'une chose et qu'il joue, de ce fait, un rôle dans l'expérience religieuse égyptienne. On peut aborder de manière commode un aspect de la notion de *néfêrou* d'un dieu à travers l'examen de l'expression égyptienne : *maa néfêrou*, « voir les beautés (du dieu) ». Cette formule constitue une variante du souhait de *maa netjer* (*m33 ntr* 𓄎𓅓), « voir le dieu ». D. van der Plas (PLAS 1989) a consacré une étude éclairante à ce sujet. D'après celle-ci, « voir le dieu » revient, selon les cas, à désirer voir :

- le roi,
- l'animal sacré,
- un phénomène naturel comme la lumière du soleil ou la crue du Nil,
- un relief représentant le dieu,
- ou sa statue cultuelle dans le naos du temple (pour ceux qui y ont accès) ou lors des processions.

Néfêrou — qui peut être utilisé comme alternative au mot « dieu » (*netjer*, *ntr*) dans cette expression (*m33 nfrw* 𓄎𓅓𓄎𓅓𓄎𓅓) (PLAS 1989 : 7) — a donc à voir avec la manifestation sensible de la divinité : « ta beauté est dans mon œil », dit le défunt dans l'adoration qu'il adresse au dieu solaire⁴⁴. C'est avec le même sens que le terme apparaît dans une autre expression consacrée *outjes néfêrou* (*wts nfrw* 𓄎𓅓𓄎𓅓𓄎𓅓)⁴⁵, « (ce) qui soulève/porte les beautés (du dieu) ». Cette formule se rapporte aux lieux à l'intérieur desquels prend place l'hiérophanie (TRAUNECKER 1991 et 1991b), en particulier la barque processionnelle sur laquelle la statue du dieu est transportée (POSTEL 2004 : 96). Pour autant, comme on l'a dit, le terme *néfêrou* ne fait pas à proprement parler partie du lexique de la statue ou de l'image. Sa graphie ne présente jamais un des déterminatifs usuels de ce champ lexical, qui est la momie dressée 𓄎, la statue d'homme debout 𓄎, ou encore un déterminatif divin, comme le faucon sur le pavois 𓄎 ou la divinité anthropomorphe assise 𓄎. Les beautés-*néfêrou* renverraient plutôt,

42. *Wb* II, 259, 21-210, 17.

43. *Wb* II, 259, 1-2.

44. Livre des morts, chapitre 15, III2A. Cité dans *Thesaurus Lingua Aegyptia* en ligne, B. Backes, consultation septembre 2012.

45. *Wb* I, 383, 7-11 ; WILSON 1997 : 515.

de façon métonymique, à ce qui émanerait de son corps. Dans une stèle hiéroglyphique célèbre, datée du règne de Sésostri III (XIX^e siècle av. n. è.), Iykhnofret, mandaté par le pharaon, pour embellir le matériel cultuel d'Osiris d'Abydos, indique : « J'ai fait pour lui (le dieu) une chapelle portable, qui élève la beauté (*wꜥs nfrw*) du dieu, avec de l'or et de l'argent, du lapis-lazuli et de l'améthyste, du bois-*sésdjem* et du cèdre⁴⁶. » Plus loin, dans le même texte, il précise : « C'est après qu'elle eut accosté à Abydos qu'ils (les habitants de la région) virent la beauté (*néfêrou*) de la barque-*nechmet* alors qu'elle amenait Osiris-Khentymentyou, seigneur d'Abydos, à son palais⁴⁷. »

Cette citation permet de dissiper d'emblée un malentendu possible. Aborder la figuration de l'invisible via la notion de *néfêrou*, ce n'est pas traiter cette question par le biais des formes concrètes effectivement données aux différents dieux par les anciens Égyptiens ; ce n'est pas traiter d'iconographie divine. Il est acquis que, pour ces derniers, « les dieux sont représentables et représentés » (DUNAND et ZIVIE-COCHE 2006² : 34) et que les modes de représentation choisis pour les diverses divinités sont variés. L'anthropomorphisme, le zoomorphisme et, plus encore, les multiples combinaisons des deux modèles sont les principes caractéristiques de l'iconographie pharaonique en matière divine (MEEKS 1986). Certaines divinités sont aussi rendues présentes sous la forme d'objets, qui sont désignés, dans la littérature égyptologique, comme des « emblèmes » du dieu ou des « fétiches »⁴⁸. Toutefois, l'hiérophanie ne tient pas bien sûr aux seuls attributs iconographiques de la représentation divine. Ce fait est notamment mis en lumière par Claude Traunecker, à travers sa typologie fonctionnelle des images divines⁴⁹. Cet auteur opère une distinction, dans les temples, entre les « images programmées » et les « images détournées ». Au sein des images appartenant au programme figuratif du temple, il distingue trois catégories :

les « images d'action », qui reçoivent un culte (manifesté ou latent) et sont habitées par le dieu,

les « images d'évocation », c'est-à-dire le « décor ordinaire du temple »,

les « images de substitution », pour l'accomplissement dans l'enceinte du temple de rites normalement effectués ailleurs.

Les images détournées, quant à elles, sont des images d'évocation — des éléments du décor du temple — qui deviennent, dans un deuxième temps, et par le biais des transformations subies (modification, enrichissement d'une image par exemple par placage d'or⁵⁰), le support de cultes. Ainsi l'hiérophanie tient, non pas aux seuls aspects formels ou encore techniques d'une image divine, mais à l'ensemble du dispositif dans lequel celle-ci s'insère : parure et toilette rehaussant l'image, édicule muni de battants de portes fermés, abritant au cœur du temple le corps divin (naos), chapelle portative processionnelle exaltant et dissimulant dans le même temps le dieu sorti de son sanctuaire, ornement précieux signalant la vénération spéciale d'un relief, etc.

46. Traduction d'après YAMAMOTO 2002.

47. Traduction GUITER 1998, GRALLERT 2001 : 477.

48. WILDUNG 1977, BARTA 1977.

49. TRAUNECKER 1991, HILL 2007 : 156.

50. TRAUNECKER 1991b : 88-89 à propos des « images enrichies » du décor des temples ; CAYZAC 2012.

Le terme *néfêrou*, occasionnellement utilisé dans la description des apparitions divines, ne connote ainsi aucun caractère spécifiquement tangible de cette mise en présence, mais renvoie essentiellement à une qualité perçue, qui est de l'ordre de l'éclat ressenti⁵¹. On peut penser que ce *néfêrou* divin exerce en outre une séduction sur l'observateur, comparable à celle que provoque la vision des *néfêrou* du corps de l'aimée sur l'amant⁵². L'amour-*mêrou* est, comme la radiance, une notion attachée à *néfêrou* : « toute ville est remplie de ton amour (*mêrou*), Amon ; toute terre est sous ta perfection (*néfêrou*) »⁵³. Par sa force attractive, *néfêrou* peut peut-être être mis en comparaison avec la *kharis* grecque — notion elle-même en connexion avec *agalma*⁵⁴. Ce rapprochement peut être appuyé par une équivalence dans le protocole de Ptolémée Épiphane. Dans le Décret de Memphis de la Pierre de Rosette, le souverain porte l'épithète d'Eucharistos, rendue en égyptien hiéroglyphique (et langue « de tradition ») par « le-posseur-de-*néfêrou* »⁵⁵.

S'intéresser à la figuration de l'invisible à travers la notion de *néfêrou*, c'est donc s'intéresser aux effets émotionnels que cette présentification suscite et aux origines attribuées à cette émotion. Deux approches complémentaires sont possibles. On peut considérer, de manière concrète, que cette radiance provient avant tout des matières étincelantes dont on a paré ou entouré le corps divin, ou estimer que, dans le système des représentations pharaoniques, elle est plus fondamentalement la conséquence de la présence de la substance divine au cœur du dispositif.

Avant de porter notre attention sur une approche matérielle de la construction du *néfêrou* divin, il convient d'exposer brièvement cette dernière théorie de l'animation des statues et images divines. Les études égyptologiques, même si elles sont très loin de négliger l'aspect matériel du corps divin⁵⁶, mettent en effet régulièrement l'accent sur cette conception en quelque sorte « verticale » de l'animation des images, à travers la théorie de l'*Einwohnung*, « l'installation »⁵⁷.

Ontologie et théologie des images divines

Ce concept cherche à résoudre un paradoxe apparent dans les sources égyptiennes. D'une part, celles-ci accordent, dans la pensée et les pratiques religieuses, une grande importance aux corps terrestres du dieu que sont ses images, mais, elles opèrent, d'autre part, une nette distinction entre ce (ou ces) corps et le dieu lui-même,

51. Sur le lien entre la radiance et la beauté-*néfêrou*, voir ASSMANN 2001 : 76-77.

52. MATHIEU 1996 : 26-27 (poème amoureux d'époque ramesside, Papyrus Chester Beatty I).

53. Prière ramesside à Amon, Ostracon IFAO 2181, POSENER 1971 : 61-62, pl. 15B qui traduit *néfêrou* par « bonté » (texte cité dans ASSMANN 2001² : 7, n° 22).

54. GRAND-CLÉMENT 2011 : 266-282, et Lanérès dans ce volume.

55. Cité par POSTEL 2004 : 94. Dans la version démotique du même texte, l'expression est rendue par une périphrase « Celui-dont-les-bienfaits (*neferet*)-sont-beaux (*na-ân*) ». Cf. CDD, vol. n, p. 75, s.v. nfr.

56. Voir par exemple l'usage de l'expression « dieu-objet » dans la description du rituel du culte divin journalier, dans MEEKS et FAVARD-MEEKS 1995² : 166-170.

57. Voir ASSMANN 2001² : 40 (« installation/indwelling », dans la traduction anglaise de D. Lorton). Cf. aussi ASSMANN 2003. Sur le statut des images en Égypte ancienne, voir aussi dernièrement, DUNAND et SAURON 2018 : 49-67.

consigné à la sphère céleste⁵⁸. Le concept « d'installation » tend donc à rendre compte de l'idée que le dieu, dont le « milieu naturel » pour ainsi dire se situe hors de la terre, choisit de s'installer temporairement sur terre dans son image. Cette image n'est ainsi pas un élément matériel inerte mais un élément animé grâce à la parcelle de la divinité qu'il reçoit. De nombreux textes religieux, en particulier d'époque tardive, décrivent en effet le dieu comme « entrant » (*âq*), « descendant » (*hai*), « se posant » (*khéni*), ou encore « s'unissant » (*khénem*, *sensen*, *séma*) à ses images (ESCHWEILER 1994 : 288). Cette animation passe néanmoins par l'action des humains qui pratiquent, sur celles-ci, les rites adéquats d'animation : Ouverture de la Bouche⁵⁹, connu depuis l'Ancien Empire, pour la momie comme la statuaire, rituel du culte divin journalier bien documenté dans les sources à partir du Nouvel Empire⁶⁰, ou le rite d'époque ptolémaïque de l'Union au Disque solaire (DUNAND et ZIVIE-COCHE 2006² : 66).

La part de la divinité qui habite la statue est le plus souvent identifiée au *ba*, en référence à certains textes qui décrivent explicitement le *ba* du dieu dans le ciel venant sur son effigie (*akhem*) terrestre⁶¹. Dans l'anthropologie égyptienne, le *ba* est une instance de la personnalité humaine, sa partie mobile, un principe animateur parfois associé au souffle, qui a pour caractéristique de ne se révéler, en se dissociant du corps, que dans des situations extrêmes (défaillance physique en présence du pharaon) ou après la mort (ASSMANN 1998). C'est le *ba*, représenté à partir du Nouvel Empire comme un oiseau à tête humaine, qui permet au défunt de maintenir le lien, tout à la fois, entre le cadavre qui est dans le caveau, le monde des vivants et le monde céleste des dieux. L'installation du *ba* du dieu dans sa statue est donc par essence de nature temporaire. Elle paraît même intimement liée aux soins portés à cette dernière par l'officiant. Dans le rituel du Culte divin journalier, l'officiant qui « embrasse/enlace » la statue après l'ouverture de la porte du naos, s'identifie au *ba*⁶², tout comme, dans le culte funéraire, le fils vivant peut se désigner comme le *ba* de son père mort⁶³. Il a du reste été souligné qu'un lien plus étroit encore existait entre la statue et une autre instance de la personne, le *ka* (LORTON 1999 : 179-183). Le *ka* (en quelque sorte « l'énergie vitale ») est la partie de la personnalité à laquelle on adresse aliments et les offrandes alimentaires, dans le cadre funéraire mais aussi dans le cadre du culte divin. Contrairement au *ba*, le *ka* n'est pas mobile, mais reste solidaire du corps, dont il est quasiment un double puisque créé au moment de la mise au monde⁶⁴. Ainsi, la statue, pour pouvoir bénéficier des offrandes, se doit d'être dotée d'un *ka*. Statue conçue comme un corps divin, *ka* recevant les aliments comme un double, *ba* extérieur animant, par intermittence, le réceptacle corporel, ainsi se dessine une personne divine comme un calque de la personne humaine, plus spécifiquement semble-t-il de la

58. Sur le temple comme image du ciel, TRAUNECKER 1991.

59. OTTO 1972 ; FISCHER-ELFERT 1998 ; LORTON 1999. CRUZ-URIBE 1999.

60. MORET 1902 ; LORTON 1992 : 131-145 ; HUSSY 2007 ; GOEBS 2011.

61. *Esna*, 284,5 (époque romaine).

62. LORTON 1999 : 141-42 ; MORET 1902 : 86-89.

63. En dernier lieu DONNAT 2004 (formule 38 des Textes des Sarcophages).

64. Cf. Formule F du recueil de protection pour la femme enceinte et l'enfant nouveau-né du Papyrus Berlin 3024 (YAMAZAKI 2003 : 24-26).

personne humaine défunte⁶⁵, dont le *ba* s'est dissocié du corps et ne revient que de manière momentanée. La statue paraît donc comme le lieu d'une interaction de ces différentes instances.

Toutefois, même si elle est liée à des principes extérieurs à elle, la statue n'en est pas moins conçue comme une véritable personne — dotée d'un nom et d'une apparence propres — avec laquelle les hommes doivent entretenir des relations (TRAU-NECKER 1991 : 308 ; 1991b : 79). La négligeraient-ils que celle-ci perdrait toute potentialité à rendre présente la divinité sur terre. Ceci est clairement exprimé par l'inscription hiéroglyphique connue sous le nom de Stèle de la Restauration. Dans ce texte hiéroglyphique daté du règne de Toutânkhamon (XVIII^e dynastie, vers 1330/20 av. n. è.) et connu par trois documents originaux de la région thébaine usurpés par un des proches successeurs de Toutânkhamon, le dernier roi de la XVIII^e dynastie, le roi Horemheb⁶⁶, il est question de la rénovation des cultes sur le territoire d'Égypte. Le contexte est celui de la restauration des cultes traditionnels après la rupture en matière de politique religieuse royale que constitua le règne d'Amenhotep IV/Akhénaton (vers 1350/30 av. n. è.). Comme on le sait, ce roi privilégia le culte du dieu solaire, et uniquement via son aspect tangible de disque solaire (Aton) au détriment de tous les autres modes de représentations (LABOURY 2010 : 186-208). Le bilan dressé dans ce texte de l'activité du souverain en ce domaine est sévère. Du nord au sud, décrit le texte, toutes les chapelles se délabraient et les dieux se détournaient de ce pays : « Si [une troupe] était envoyée au Djahy pour agrandir les frontières de l'Égypte, elle ne pouvait réussir. Si un dieu était invoqué pour lui demander quelque chose, il était [totalement] exclu qu'il vienne. Si quelque déesse était suppliée, pareillement, il était totalement exclu qu'elle vienne. Leurs cœurs (*ib*) s'étaient affaiblis (*fen*) dans leurs corps (*djet*), car ce qui avait été fait les détruisait (?)⁶⁷. » Ainsi délaissée par les humains, l'image divine n'est plus le vecteur de l'action divine, mais un corps aussi affaibli que celui d'un travailleur épuisé par sa tâche⁶⁸ et sans capacité d'action. Il n'y a pas, je crois, de plus claire explicitation du rôle du corps divin façonné comme sorte de catalyseur de l'action divine sur terre, à la condition que les hommes s'occupent de ce corps.

Construire la *kharis* divine

Parmi les marques de dévotion que les hommes doivent au dieu, il y a la nécessité d'orner et de parer son corps. C'est ce que réalisent les prêtres, quotidiennement, au cours du culte divin journalier, en présentant à la statue, tissus fins de différentes couleurs et bijoux irradiants⁶⁹, élaborant ainsi sans cesse, dans le secret du naos, le *néfê*-

65. Cf. PLAS 1987 : 1 qui formule une comparaison similaire entre le lien *ba* divin/statue et le lien *ba* du mort/momie.

66. Stèle CG 34183, stèle CG 34184 + inv. 700, table à libation en calcaire (magasins de Karnak, inv. 74) : base SITH projet Karnak, inv. KIU 3450. BISTON-MOULIN 2015 ; GRALLERT 2001 : 308-309.

67. Traduction BISTON-MOULIN 2015 : 27. Cf. *Urk.* IV, 2025-2032. HELCK 1961 : 366 et n. 1.

68. Sur le terme *fn* : *Wb* I, 576, 10-11. Dans *La satire des métiers*, *fen* désigne l'état de fatigue des travailleurs manuels ; dans le *Conte de l'oasis*, la condition physique du paysan accablé par l'injustice dont il a été victime.

69. GOEBS 2011, en particulier p. 60-65.

rou divin sur terre⁷⁰. Plus exceptionnellement, en dehors de ces soins réguliers, le pharaon doit entretenir, voire embellir le corps divin et le matériel avec lequel il fonctionne notamment lors de ses sorties en grande pompe en présence des fidèles. Si on laisse ainsi le registre des textes théologiques pour aborder la question de la présentification de l'invisible du point de vue du traitement concret des images, on aura une focalisation, non pas sur l'implication divine dans cette animation, mais sur le rôle premier de la main humaine dans la constitution de la présence divine sur terre, un rôle non dissimulé et au contraire affiché comme acte de piété. Un bel exemple est donné par la Stèle du roi Néferhotep Khâsekhemrê⁷¹, malheureusement connue seulement par la copie qu'en fit Auguste Mariette⁷², son découvreur à Abydos. La pièce porte une longue inscription hiéroglyphique, datée de l'an 2 du souverain (XIII^e dynastie, vers 1740 av. n. è.) où sont relatées ses actions en faveur du culte d'Osiris Khentyimentiou à Abydos. Le calendrier liturgique du temple d'Osiris à Abydos est dominé par la grande procession annuelle qui a lieu du temple du dieu jusqu'à une tombe d'un roi de la I^{re} dynastie, réinterprétée comme la tombe d'Osiris lui-même. L'inscription hiéroglyphique du souverain Néferhotep fait référence à cette importante célébration. Elle a pour but d'afficher la piété du roi, et d'assurer, par là, sa postérité et la perpétuation de son culte funéraire, en association avec le culte du dieu Osiris, image par excellence de l'ancêtre royal. Le texte se présente comme un discours du roi, régulièrement entrecoupé par les commentaires enthousiastes des courtisans. On peut distinguer six grandes parties dans cette composition : 1) le roi manifeste le désir de rénover la statue du dieu d'Abydos et de son Ennéade ; 2) le roi consulte les archives pour connaître la forme du dieu ; 3) Le roi envoie un émissaire à Abydos pour s'enquérir de la réception de ce projet par le dieu ; 4) Le roi arrive à Abydos et dirige les travaux ; 5) Adresse royale à Osiris ; 6) Conclusion : adresse finale à la postérité. Les extraits suivants sont tirés des parties 1, 2 et 4 :

(1) L'an 2 sous la Majesté de l'Horus Gereg-Taoui, les Deux maîtresses Oup-maât, l'Horus d'Or Menmérout, le roi de Haute et Basse Égypte Khâsekhemrê, le fils de Rê Néferhotep, qu'a mis au monde la mère royale Kémi, doué de vie stabilité pouvoir comme Rê éternellement.

(2) Apparition de sa Majesté sur le siège d'Horus dans le palais Outjès-néférou.
(...)

« Mon cœur désire voir les écrits anciens (3) d'Atoum. Déroulez pour moi le Grand inventaire. Faites que j'apprenne à connaître le dieu dans sa forme-*qéma*, l'Ennéade dans sa forme-*qi*, — que je leur donne des offrandes divines, que j'offre du pain-*chaouti* sur les autels —, que j'apprenne à connaître le dieu (4) dans sa forme-*irou*, que je le mette au monde comme (il était) auparavant. S'ils (les dieux) m'ont institué comme leur protecteur, c'est pour rendre excellents leurs monuments sur terre (...).» (...) Et le roi se rendit dans (7) la

70. Voir le refrain du rituel journalier thébain évoquant le *néférou* du dieu, MORET 1902, index s.v. nfrw.

71. Sur ce roi, RYHOLT 1997 : 226-228 et 345-348 (source n° 12 pour notre stèle).

72. PM V, p. 44. Texte hiéroglyphique HELCK 2002 : 21-29. Traduction SIMPSON 2003 : 339-344. Voir encore GRALLERT 2001 : 475-476 (Nef1/Kn001), en particulier pour le passage commenté ici, VERNUS 2016 : 18 (avec références).

Maison du Rouleau. Alors sa Majesté déroula les écrits avec ses courtisans. Sa Majesté trouva les écrits du temple d'Osiris Khentymentiou, le seigneur d'Abydos. Sa Majesté dit à ses courtisans : « Ma Majesté (8) protège son père Osiris Khentymentiou, maître d'Abydos, le mettant au monde avec son Ennéade conformément à ce qui a été vu par sa Majesté dans ses écrits. C'est comme si elle sortait du ventre de Nout que sa forme-*qi* est faite. » (9)

(...) Alors la Majesté de ce dieu fut déplacée vers la chapelle, de sorte qu'il se repose dans le Château-de-l'Or afin qu'on mette au monde la beauté (*mési néfêrou*) de sa Majesté et de son Ennéade, ses autels-*oudjêhou* étant mis au monde en bronze et ornés de (20) pierres précieuses du Pays-du-dieu. (... 24...) Puisse-t-il réjouir le cœur de tes prêtres purs, de sorte qu'ils offrent à ses (= le roi) statues-*khenty*, puisse-t-il réjouir le cœur de tes adorateurs, de sorte qu'il fassent (26) des adorations-*hénou* à ses (= le roi) images-tout. (...).

Deux catégories d'objets vénérés apparaissent dans ces extraits : les images rénovées d'Osiris et des dieux de sa suite et les images (*khenty* et *tout*) du roi auxquelles les prêtres du temple d'Abydos sont amenés à rendre un culte en remerciement de l'action royale pour le dieu. Seuls ces derniers sont désignés par des termes appartenant au lexique de la statue : *khenty*, appellation de statues processionnelles⁷³, et *tout*, le terme générique pour désigner l'image⁷⁴. L'image d'Osiris, avant ou après sa rénovation, est, quant à elle désignée comme le dieu lui-même, comme c'est régulièrement le cas dans les textes littéraires, magiques, religieux, ou même d'orientation technique comme cela a été dit plus haut. Ainsi, dans la salle appelée « Ateliers des orfèvres » du temple ptolémaïque de Dendéra, la décoration présente des gloses peut-être tirés d'un ancien traité des statues divines qui donnent des précisions techniques sur les matières utilisées pour fabriquer les dieux et usent du même procédé de désignation : « S'il est dit d'un dieu que la matière est le bois et l'or sans préciser le nom du bois, il veut dire que c'est du jujubier plaqué d'or fin⁷⁵. ».

Si aucun vocabulaire relatif à l'image n'est employé dans le texte de Néferhotep pour désigner le corps divin à rénover, en revanche, le résultat de l'embellissement est exprimé par le terme *néfêrou* « beautés, perfection » qui, on l'a dit, ne désigne pas à proprement parler une image, mais, en ce contexte, plutôt un effet qui serait généré par le dispositif au sein duquel elle s'insère. Le texte de Néferhotep est particulièrement intéressant à cet égard dans le sens où il prend soin de décrire les différentes étapes de l'élaboration du *néfêrou* du dieu. Cette création se décline en trois temps : le moment de la conception du projet par le roi, celui de sa réalisation, et enfin celui de sa réception avec les conséquences attendues qui en découlent.

Mon cœur désire voir les écrits anciens d'Atoum. Déroulez pour moi le Grand inventaire. Faites que j'apprenne à connaître le dieu dans sa forme-*qéma*, l'Ennéade dans sa forme-*qi*, — que je leur donne des offrandes divines, que

73. Voir *supra*, n. 24.

74. Voir *supra*, n. 21.

75. Traduction DERCHAIN 1990 : 235. (*Dendera* 141, 11-14). Voir aussi les inventaires figurés du matériel cultuel dans les temples : CAUVILLE 1987, TRAUNECKER 2009. Sur le « Domaine de l'or », voir LIEVEN 2007.

j'offre du pain-*chaouti* sur les autels —, que j'apprenne à connaître le dieu dans sa forme-*irou*, que je le mette au monde comme (il était) auparavant.

À l'origine du projet, il y a la volonté royale d'honorer le dieu à travers des offrandes adressées à ses images. L'image est en conséquence présentée comme une nécessité rituelle. Celle-ci, précise le texte, ne peut du reste revêtir n'importe quel aspect. D'où l'impératif pour le roi de prendre connaissance de la forme adéquate à donner au dieu. Elle ne lui est pas révélée par une vision, mais grâce à une recherche dans la tradition écrite⁷⁶. Ce motif, récurrent dans les textes évoquant un savoir religieux, renvoie probablement à une pratique de consignation des conventions de représentation qui a véritablement existé⁷⁷. Le dessein que le roi souhaite mettre en œuvre par cette enquête de lettré est exprimé, à ce stade du texte, par l'expression « *mési* le dieu », littéralement « mettre au monde le dieu ». Le verbe *mési* (« mettre au monde, enfanter ») est le verbe technique qui désigne la fabrication des statues divines⁷⁸. Dans sa biographie funéraire, Hatia, sculpteur d'images divines sous la XVIII^e dynastie, après l'épisode amarnien, raconte qu'il « façonnait/mettait au monde les statues de culte (*séchémou*) et les images-en-faucon (*akhémou*) »⁷⁹. Une inscription de l'Atelier des orfèvres du Temple de Dendéra, déjà évoqué, décrit l'organisation de la confection des statues divines. Le travail présente deux étapes clairement distinctes à cette époque : une étape proprement artisanale, et une étape finale grâce à laquelle l'objet est censé changer de nature. Le terme *mési* « mettre au monde, enfanter, faire naître » est utilisé pour décrire le processus à l'œuvre dans les deux étapes, le processus technique de fabrication et le processus rituel d'animation. Dans ces contextes, *mési* a le sens technique de « façonner ». Son sens le plus commun est toutefois celui de « mettre au monde », en parlant de la procréation féminine. *Mési* n'est donc pas un mot neutre dans la mesure où il désigne exclusivement, en tout cas dès le Moyen Empire, la mise au monde d'un enfant par la mère. Seul le dieu créateur, peut-être en raison de son aspect androgyne (ZANDEE 1992 : 169-185), est à même de « mettre au monde » (*mési*), dieux et hommes (en particulier le pharaon), tout autant qu'il les crée (*géma*). Il est difficile de savoir avec certitude si la connotation de l'accouchement est prégnante dans l'usage de *mési* dans son acception technique spécifique. L'analogie entre les deux processus de création (artisanal et biologique) est en tout cas clairement mise en avant dans la stèle de Néferhotep : « C'est comme si elle sortait du ventre de Nout que sa forme-*qi* est faite ». Nout, déesse du ciel, est justement la mère d'Osiris. En assimilant, la rénovation de la statue d'Osiris à une deuxième naissance du ventre de sa mère, le texte exploite ainsi le thème du retour aux origines, de la « première fois » (*sép tépy*), régulièrement évoquée lorsqu'il est question de refonder les lieux de culte et explicitement mentionnée plus loin dans le texte : « Alors je ferai ses monuments comme la première fois ». L'usage du verbe *mési* pour décrire la fabrication du matériel cultuel au sens large, et en particulier les images divines, a des implications importantes pour la conception de ces der-

76. Sur ce thème, voir les références citées dans SIMPSON 2003 : 340, n. 1.

77. Voir CAUVILLE 1995 sur des inventaires iconographiques des images divines.

78. SETHE 1914 ; ASSMANN 2001² : 40.

79. KRUCHTEN 1992 ; WILLEMS 1998 ; STAUDER 2018 : 241

nières, puisque le verbe *mési* a un sens assez circonscrit. En dehors des deux usages déjà évoqués, il peut aussi exprimer l'apparition dans le ciel — la « naissance » — des astres célestes, mais aussi des pierres fines dans la montagne ou des plantes de la terre⁸⁰. *Mési* apparaît donc plus comme un processus de révélation, de mise au jour de l'existant (même à l'état latent), qu'une création proprement dite, ce qui est parfaitement exprimé par le texte de Néferhotep qui évoque la mise en œuvre d'un modèle préexistant et consigné dans la tradition livresque. Le volet consacré à la conception du projet se termine ensuite par l'envoi d'un émissaire royal à Abydos pour obtenir l'accord du dieu et préparer les travaux. De retour à la Résidence, l'envoyé fait un rapport positif au pharaon : « "ce dieu est sorti en paix. Il est sorti dans la barque divine" ». Le dieu ayant donné son aval, le roi peut engager la réalisation.

« Alors la Majesté de ce dieu fut déplacée vers la chapelle, de sorte qu'il se repose dans le Château-de-l'Or pour qu'on mette au monde la perfection (*néfêrou*) de sa Majesté et de son Ennéade, ses autels-oudjéhou étant mis au monde en bronze et ornés de pierres précieuses du Pays-du-dieu. »

Le roi vient alors en personne à Abydos pour superviser les travaux. Dans un premier temps, le dieu est déplacé dans le Château-de-l'Or (*Hout-nébou*) (DAUMAS 1956 : 10-11) une structure, dans l'enceinte du temple, où, selon les inscriptions épigraphiques, on « mettait aux monde les statues et où on leur ouvrait la bouche » (DAUMAS 1980 : 109), c'est-à-dire où on les fabriquait et où on les animait⁸¹. Le nom de cet atelier renvoie bien évidemment au métal précieux qui est considéré, par les Égyptiens, comme la chair des dieux par excellence, comme l'a exposé François Daumas dans un article de 1956, dont le titre « La valeur de l'or dans la pensée égyptienne » (DAUMAS 1956) n'est pas sans rappeler celui du texte de Louis Gernet « La notion mythique de la valeur » (GERNET 1948). C'est donc dans ce lieu que prend place la rénovation du dieu, désignée dans le texte comme la « mise au monde de ses beautés-*néfêrou* »⁸².

Avant d'aller plus loin, il faut faire une remarque d'ordre philologique. Cette expression, somme toute poétique et usant d'un procédé de type métonymique, n'est pas sans poser un problème. Si elle rappelle deux expressions bien attestées dans les textes, *mési netjêrou* « mettre au monde, enfanter les dieux », déjà commenté et *qéma néfêrou*, « créer les beautés (du roi) » — action accomplie par un dieu ou une déesse —, *mési néfêrou* ne possède pas de parallèle. Lilian Postel a relevé, pour les règnes Ouahânkh Antef II et Nakht-Nebtepnéfer Antef III (XI^e dynastie, fin III^e millénaire av. n. è.), vingt-deux occurrences de l'expression *mès néfêrou*. Malheureusement, leur interprétation dans les inscriptions concernées est sujette à débats, et il pourrait s'agir d'une indication de filiation maternelle (« né de la (dame ?) Néfêrou »)⁸³.

Contrairement aux *néfêrou* royaux qui peuvent être contemplés (*maa*), adorés (*doua*), mais aussi créés (*qéma*) par les dieux, les *néfêrou* divins sont généralement vus, adorés (*doua*), exaltés (*outjes*) et magnifiés (*sâa...*) par les hommes⁸⁴. Force est

80. *Wb* II, 137, 4-138, 17.

81. TRAUNECKER 1989 : 106. Voir aussi le *Manuel du Temple*, QUACK 2004 : 16.

82. Traduction de GRALLERT (2001 : 476) : « Er ruhte an seinem Platz im Goldhaus, um die *nfr:w* SM zu schaffen zusammen mit seiner Neunheit. »

83. POSTEL 2004 : 89-109 et 123, optant pour la mention de la filiation maternelle.

84. Voir *Wb* II, 260.

ainsi de reconnaître que *mési néferou* est une formulation à priori rare dans l'état actuel des sources. Quoi qu'il en soit, on comprend à la lecture de ce texte que l'attention du roi ne se porte pas seulement sur l'embellissement du corps du dieu lui-même, mais aussi sur celui des images des dieux de sa suite et du matériel cultuel. On constate donc, et ce en accord avec d'autres textes de même nature — comme l'inscription d'Iykhnofret citée précédemment —, que la notion de dispositif est ici au cœur de la genèse des *néferou* du divin.

Si on revient sur les termes délimitant le projet royal dans la première partie — rénovation du dieu en conformité avec les recommandations des écrits anciens — et qu'on les compare avec les modalités concrètes de sa réalisation — utilisation de matériaux précieux —, on remarque que la rénovation effectuée par Néferhotep est conforme au double impératif qui doit commander toute action royale : celui du respect de la tradition et du surpassement, dans le même temps, des actions des prédécesseurs⁸⁵. D'une part, le dieu et les objets associés à son culte sont rénovés dans le respect des règles établies dans le passé afin que l'image soit au plus proche du moment de la « première fois » (*sep tépy*). Mais, d'autre part, pour que le prestige de l'embellissement rejaillisse véritablement sur Néferhotep, il faut que les matières utilisées surpassent en éclat (et/ou en quantité) celles éventuellement utilisées par ses prédécesseurs. Une inscription relative au couronnement d'Horemheb (souverain de la fin XVIII^e dynastie, vers 1320) exprime très clairement cet impératif de surenchère dans la magnificence des belles offrandes faites aux dieux : « Il rénova les temples divins, du delta à la Nubie, et mit au monde (*mési*) toutes leurs effigies-*akhémou*, distinguées de ce qui était avant et excessivement belles (*néfer*) grâce à ce qu'il faisait pour elles, Rê se réjouissant de les voir, elles qui avaient été trouvées détruites auparavant. Il dressa leurs temples et il créa (*géma*) leurs figures-*séchémou* selon tous leurs corps-*djet* véridiques en toutes pierres précieuses⁸⁶. » Dans un ordre d'idée comparable, quelques années avant lui, le jeune roi Toutânkhamon insistait, dans la suite du texte cité plus haut, non seulement sur les matières précieuses dont il avait pourvu les statues divines, mais aussi sur le nombre supplémentaire de barres de portage luxueuses dont il avait équipé les images portables d'Amon et de Ptah.

« Puisse-t-il (le roi) réjouir le cœur de tes prêtres purs, de sorte qu'ils offrent à ses statues-*khenty*, puisse-t-il réjouir le cœur de tes adorateurs, de sorte qu'ils fassent des adorations-*hénou* à ses images-*tout*. »

Le résultat concret recherché de ces entreprises d'embellissement est généralement clairement exprimé. Dans la stèle de Néferhotep, les bénéfices attendus de cette action sont exposés à la fin de l'inscription : en agissant ainsi pour le dieu, le roi espère réjouir les desservants abydéniens d'Osiris et obtenir d'eux la vénération de ses propres images royales dans le sanctuaire divin. Dans la stèle d'Iykhnofret, mentionnée plus haut, la description des embellissements apportés au matériel divin aboutit à la réjouissance des habitants de la région d'Abydos « quand ils voyaient la beauté-*néferou* de la barque-néchemet ». De façon encore plus explicite, dans un passage du grand papyrus Harris, les contributions royales au Trésor de Ptah sont faites pour que dieux et hommes se réjouissent :

85. Sur ce principe, VERNUS 1995.

86. *Urk* IV, 2113-2120 ; GARDINER 1953, l. 22-23 ; HELCK 1961, n° 825 : 404-407

« de sorte que tu (puisses) apparaître (en procession), le cœur content, dans Ineb-It(y), sous ta grande et mystérieuse manifestation de celui-qui-est-au-sud-de-son mur, et emplir ta ville d'Ineb des rayons (émanant) de ton corps, les Henmémet se réjouissant de contempler ta perfection (néférou)⁸⁷. »

La manifestation des beautés-*néférou* du dieu est donc présentée dans ces textes — émanant directement du pouvoir royal ou de ses mandataires — comme le résultat d'une construction, prise en charge par le roi. La création de ces beautés-*néférou* y a un double but : susciter la joie du dieu lui-même et susciter l'admiration des humains face à la splendeur divine et la puissance royale. La perfection-*néférou*, qui est provoquée, dans ces cas, par une radiance générée par la splendeur des matériaux qui parent la statue et les éléments qui mettent en scène sa sortie, est ainsi probablement à même d'exercer une « captation du regard » et de provoquer une émotion⁸⁸, créant en quelque sorte un « effet de présence divine ».

Conclusion

Arrivé au terme de cette brève exploration de la construction des *néférou* terrestres des dieux, une réponse à la question posée en introduction s'est, je crois, dessinée. Comment un dispositif façonné par les hommes, même sous la direction d'un homme, le pharaon, lié au divin de par sa fonction, peut-il aux yeux des Égyptiens anciens créer la manifestation du divin sur terre ? La réponse à cette question est double. Elle relève, d'une part, de la conception relative à la nature des matériaux utilisés et, corrélativement, de leur position au sein de la relation hommes/dieux.

La préciosité, la finesse, l'éclat des matières employées constituent en effet un élément important de la réponse. Les métaux rares et les pierres fines ont une place particulière dans les conceptions pharaoniques, puisqu'ils sont pensés comme constitutifs du corps divin idéal. François Daumas l'a bien montré pour l'or, chair des dieux, mais les autres matières précieuses sont aussi directement liées, du fait de leur éclat naturel, à la substance divine⁸⁹. La polysémie du terme *néférou*, signalée en début de discussion, me paraît révélatrice de la place tenue par ces matériaux dans le système des valeurs pharaoniques. Parmi les différents sens du terme évoqués ci-dessus, à côté du sens abstrait de « beautés, perfection » qui nous a retenu, il est un sens plus concret, celui de « choses précieuses ». Ainsi, dans les textes d'époque gréco-romaine, est-il dit que le Trésor du temple est rempli des *néférou* du dieu (WILSON 1997 : 514-515, s.v. nfrw). De la même manière, dans le rituel du Culte divin journalier, quand l'officiant présente à la statue les tissus destinés à la parer, il demande au dieu de prendre ses *néférou*⁹⁰. *Néférou* peut donc désigner tout autant l'effet de splendeur suscité par le dispositif enserrant la statue, que des éléments splendides, offerts à la divinité alors même qu'ils sont considérés comme relevant, de fait, du divin.

87. Traduction GRANDET 1994 : 286-290 (46,7-47,1).

88. Comparer avec le poème amoureux, déjà évoqué (*supra*, n. 52), qui décrit le corps de l'aimée comme celui d'une statue sortant en procession (MATHIEU 1996 : 37, n. 40).

89. DAUMAS 1956, AUFRÈRE 1991.

90. *Supra*, n. 70.

Les *néférou* occupent ainsi une place singulière au sein de la relation hommes/dieux, et, plus particulièrement, au sein de la relation pharaon/dieux. Il y a d'abord une réciprocité évidente entre le souverain qui contribue à exalter la perfection (*néférou*) divine et les dieux qui créent la perfection-*néférou* du roi (*qéma neférou*⁹¹). Mais surtout, si la perfection-*néférou* du dieu est construite sur terre par les hommes, elle ne peut être fabriquée qu'au moyen de matériaux précieux que le dieu lui-même a permis au souverain d'acquérir. Le début de la Stèle d'Iykhernofret, à maintes reprises évoquée, indique en effet : « Ma Majesté a ordonné que tu navigues vers le sud jusqu'à Abydos dans le nome thinite afin de faire un monument pour mon père Osiris-Khentyimentyou et rendre excellente (*smenekh*) son image secrète (*bès*)⁹² avec de l'électrum qu'il a permis que ma Majesté rapporte de Nubie victorieusement et triomphalement⁹³. » Le texte fait sans nul doute référence aux campagnes victorieuses du souverain Sésostris III en Nubie, qui lui ont permis d'établir la frontière méridionale égyptienne au niveau de la deuxième cataracte du Nil et ainsi de contrôler un approvisionnement en métal précieux. De la même manière, dans son inscription, Néferhotep affirme avoir enrichi le matériel cultuel d'Osiris de pierres rapportées du Pays-du-dieu, c'est-à-dire des marches orientales de l'Égypte. L'embellissement du corps du dieu est ainsi présenté comme un retour du soutien divin dans les entreprises militaires royales. De ce fait, les *néférou* font l'objet d'une circulation. Bienfaits de diverses natures que les dieux dispensent au roi, les *néférou* sont, partiellement, retournés aux dieux, éventuellement au prix d'une transformation artisanale. Si la matière que travaillent les hommes peut créer du divin sur terre, c'est que certains matériaux, en raison de leur splendeur même, de leur rareté, de leur finesse, sont présentés, sur le plan symbolique, comme constitutifs du divin, à l'image de l'or, chair des dieux, et que, combinés, leur éclat contribue à créer une émotion esthétique qui rend présente la divinité, ou qui lui permet, à tout le moins, de constater d'une certaine façon les effets de ses bienfaits.

Sylvie DONNAT

Université de Strasbourg, UMR 7044 Archimède, chercheuse associée à ANHIMA

91. POSTEL 2004 : 96. Cf. GOEBS 2011 pour une comparaison des processus de transfiguration du mort, d'animation de la statue divine et de couronnement du roi à travers l'imposition d'éléments brillants et colorés.

92. *Supra*, n. 27.

93. Voir GUITER 1998.

ABRÉVIATIONS

CDD JOHNSON, Janet H. (ed.), *The Demotic Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*, University of Chicago, 2001.

[url : <https://oi.uchicago.edu/research/publications/demotic-dictionary-oriental-institute-university-chicago>]

PM PORTER Bertha, MOSS Rosalind L.B., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings V. Upper Egypt Sites*, Oxford, 1962 (1937).

Thesaurus Linguae Aegyptiae *Thesaurus Linguae Aegyptiae*.

[url : <http://aaew.bbaw.de/tla/>]

Urk. II SETHE, Kurt, *Hieroglyphische Urkunden der griechisch-römischen Zeit*, Leipzig, 1904-1916.

Urk. IV SETHE, Kurt, *Urkunden des XVIII. Dynastie*, Leipzig, 1906-1914.

Wb ERMANN Adolf, GRAPOW Hermann, *Wörterbuch der Aegyptischen Sprache*, Leipzig, Berlin, 1926-1963.

BIBLIOGRAPHIE

ASSMANN, Jan

1977 *Lexikon der Ägyptologie* II, col. 756-785, s.v. Gott.

1990 « Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen Ikonischen Handelns im alten Ägypten », *Genres in Visual Representations, Visible Religion* VII, p. 1-20.

1998 « A Dialogue between Self & Soul: Papyrus Berlin 3024 », in BAUMGARTEN A.I., ASSMANN J. and STROUMSA G.G. (eds.), *Self, Soul & Body in Religious Experience, Studies in History of Religion* LXXVIII, Leiden, Boston, Köln, 1998, p. 384-403.

2001² *The Search for God in Ancient Egypt*. Translated by David LORTON, Ithaca and London, Cornell University Press (Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur, 1984).

2003 « Einwohnung », in HOFMANN T. und STURM A. (Hrsg.), *Menschenbilder – Bildermenschen: Kunst und Kultur im alten Ägypten*, Norderstedt, p. 1-14.

AUFÈRE, Sydney H.

1991 *L'Univers minéral dans la pensée égyptienne*, Le Caire, IFAO.

BARTA, Winfried

1977 *Lexikon der Ägyptologie* II, 1977, col. 1092-1094, s.v. Heilige Gegenstände.

BISTON-MOULIN, Sébastien

2015 « Un nouvel exemplaire de la Stèle de la restauration à Karnak », *Karnak* 15, p. 39-49.

BLUMENTHAL, Elke

1970 *Untersuchungen zum ägyptischer Königtum des Mittleren Reiches* 1, Berlin.

BROZE, Michèle

1989 *La princesse de Bakhtan : essai d'analyse stylistique*, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, Bruxelles.

CARASTRO, Marcello, CARTRY, Michel († 2008), DUGAST, Stéphan et MANFRINI, Ivonne

2009-2012 « Atelier «Antiquité et sciences sociales». Agalma. Approches comparées de la notion de figuration », *Annuaire de l'EHESS. Comptes rendus des cours et conférences*, 2009 : p. 346-347 / 2010 : p. 349-350 / 2011 : p. 333-334 / 2012 : p. 351-352.

CAUVILLE, Sylvie

1987 « Les statues cultuelles de Dendéra d'après les inscriptions pariétales » *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale au Caire* 87, p. 73-117.

1995 « Les inventaires de temple. Papyrus Berlin 10.572A et 14.400 », *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 122, p. 38-61.

CAYZAC, Julie

2012 « Jeux d'ombre et de lumière à Philae », in GASSE A., SERVAJEAN Fr. et THIERS Chr. (éd.), Et in Ægypto et ad Ægyptum. *Recueil d'études dédiées à Jean-Claude Grenier, CENiM 5*, Montpellier, p. 111-129.

CLARYSSE, Willy

1999 « Ptolémées et temples », in VALBELLE D. et LECLANT J. (éd.), *Le décret de Memphis : colloque de la fondation Singer-Polignac à l'occasion de la célébration du bicentenaire de la découverte de la Pierre de Rosette*, Paris, 1^{er} juin 1999, Paris, p. 41-65.

COLIN, Frédéric

2003 « La documentation plurilingue de l'Égypte hellénistique et romaine : une question à la croisée des sources grecques et égyptiennes », in DINAHET M.-Th. (éd.), *L'Orient méditerranéen de la mort d'Alexandre au 1^{er} siècle av. n. è. Anatolie, Chypre, Égypte, Syrie*, Nantes, p. 257-280.

2015 « Traduire l'altérité culturelle dans les civilisations de l'Antiquité », in COLIN Fr., HUCK O. et VANSEVEREN S. (éd.), *Interpretatio. Traduire l'altérité dans les civilisations de l'Antiquité*, Paris, De Boccard, p. 35-64.

DAUMAS, François

1952 *Les Moyens d'expression du grec et de l'égyptien comparés dans les décrets de Canope et de Memphis, Cahiers. Suppl. aux Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 16, Le Caire, IFAO.

1956 « La valeur de l'or dans la pensée égyptienne », *Revue d'Histoire des Religions* 145/1, p. 1-17.

1980 « Quelques textes de l'atelier des orfèvres dans le temple de Dendara », in VERCOUTTER J. et GRIMAL N. (éd.), *Le Livre du centenaire 1880-1980*, Le Caire, IFAO (« Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale » 104), p. 109-118.

DAVIES, Sue

2007 « Bronzes from the Sacred Animal Necropolis at North Saqqara », in HILL M. and SCHORKSE D. (eds.) 2007, p. 174-188.

DERCHAIN, Philippe

1990 « L'atelier des Orfèvres à Dendéra et les origines de l'alchimie », *Chronique d'Égypte* 65/130, p. 219-242.

DUNAND, Françoise et ZIVIE-COCHE, Christiane

2006² *Hommes et dieux en Égypte : 3000 a.C.-395 p.C. Anthropologie religieuse*, Paris, Cybèle.

DUNAND, Françoise et SAURON, Gilles

2018 *Corps vivants des dieux. Les statues animées dans le monde méditerranéen antique*, Paris, Picard.

EATON, Katherine

2007 « Types of Cult-Image carried in Divine Barques and the Logistics of Performing Temple Ritual in the New Kingdom », *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 134, p. 15-25.

EATON-KRAUSS, Marianne

1984 *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, (« Ägyptologische Abhandlungen » 39).

EL HAWARY, Amr

2010 *Wortschöpfung. Die Memphitische Theologie und die Siegesstele des Pije – zwei Zeugen kultureller Repräsentation in der 25. Dynastie*, *Orbis Biblicus et Orientalis* 243, Fribourg, Göttingen.

ELWART, Dorothée

2015 « Le sistre, le son et l'image », in ZIVIE-COCHE Chr. (éd.), *Offrandes, rites et rituels dans les temples d'époque ptolémaïque et romaine. Actes de la journée d'étude de l'équipe EPHE EA 4519, Paris 27 juin 2013*, Montpellier, Université Paul Valéry (CENiM 10), p. 109-121.

ESCHWEILER, Peter

1994 *Bildzauber im alten Ägypten*, *Orbis biblicus et orientalis* 137, Fribourg, Peeters.

FISCHER-ELFERT, Hans-Werner

1998 *Die Vision von der Statue im Stein: Studien zum altägyptischen Mundöffnungsritual*, Heidelberg, Winter.

FRANDSEN, Paul J.

1992 « On the root *nefer* and a "clever" remark on embalming », in OSING J. and KOLDING NIELSEN E. (eds.), *The Heritage of Ancient Egypt: studies in honour of Erik Iversen*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, p. 49-62.

GABOLDE, Luc

2009 « Amon *p3 mry nfr*, Amon *mry(ntr) p3 nb nfrw*, au temple de Deir al-Médîna », in THIERS Chr. (éd.), *Documents de Théologies Thébaines Tardives*, Montpellier, Université Paul Valéry (CENiM 3), p. 29-37.

GARDINER, Alan H.

1953 « The coronation of King Haremhab », *Journal of Egyptian Archaeology* 39, p. 13-31.

GOEBS, Katja

- 2011 « King as God and God as King. Colour, Light and Transformation in Egyptian Ritual », in GUNDLACK R. und SPENCE K. (Hrsg.), *5. Symposium zur ägyptischen Königsideologie / 5th Symposium on Egyptian Royal Ideology Palace and Temple. Architecture – Decoration – Ritual. Cambridge, July, 16th-17th, 2007*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, p. 57-101.

GOYON, Jean-Claude

- 1972 *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte*, Paris, éd. du Cerf (« Littératures anciennes du Proche-Orient » 4).

GRALLERT, Silke

- 2001 *Bauen - Stiften - Weißen : Ägyptische Bau- und Restaurierunginschriften von den Anfängen bis zur 30. Dynastie*, Berlin, Achet-Verlag (« Abhandlungen des deutschen archäologischen Instituts Kairo » 18).

GRAND-CLÉMENT, Adeline

- 2011 *La fabrique des couleurs : histoire du paysage sensible des Grecs anciens : VIII^e-début V^e av. n. è.*, Paris, De Boccard.

GRANDET, Pierre

- 1994 *Le Papyrus Harris I*, Le Caire, IFAO (« Bibliothèque d'Études » 109), 2 vol.

GUITER, Jacques

- 1998 « La stèle d'Ikhnofret (Berlin N° 1204) », *Égypte. Afrique & Orient* 1, p. 34-38.

HELCK, Wolfgang

- 1961 *Urkunden der 18. Dynastie. Übersetzung zu den Heften 17-22*, Leipzig, J.C. Hinrichs.

HILL, Marsha

- 2007 « Lives of the Statuary », in HILL M. and SCHORSCH D. (eds.), *Gifts for Gods. Images from Ancient Egyptian Temples*, New York, Metropolitan Museum of Arts, p. 155-164.

HORNUNG, Erik

- 1967 « Der Mensch als «Bild Gottes» in Ägypten », in LORETZ O. (Hrsg.), *Die Gottebenbildlichkeit des Menschen*, Munich, p. 123-156.

HUSSY, Holger

- 2007 *Die Epiphanie und Erneuerung der Macht der Gott. Szenen des täglichen Kultbildrituals in den ägyptischen Tempeln der griechisch-römischen Epoch, Studien zu den Ritualszenen altägyptischer Tempel* 5, Dettelbach (« Studien zu den Ritualszenen altägyptischer Tempel » 5).

KRUCHTEN, Jean-Marie

- 1992 « Un sculpteur des images divines ramesside », in BROZE M. et TALON Ph. (éd.), *L'atelier de l'orfèvre. Mélanges offerts à Philippe Derchain*, Louvain, Peeters, p. 107-118.
- 1997 « Profane et sacré dans le temple égyptien. Interrogations et hypothèses à propos du rôle et du fonctionnement du temple égyptien », *Bulletin de la Société d'égyptologie de Genève* 21, p. 23-37.

LABOURY, Dimitri

- 2010 *Akhénaton*, Paris, Pygmalion (« Les grands pharaons »).

LIEVEN, Alexandra von

- 2007 « Im Schatten des Goldhauses: Berufsgeheimnis und Handwerkerinitiation im Alten Ägypten », *Studien zur Altägyptischen Kultur* 36, p. 147-155.

LORTON, David

- 1999 « The Theology of Cult Statues in Ancient Egypt », in DICK M.B. (ed.), *Born in Heaven. Made on Earth. The Making of the Cult Image in Ancient Near East*, Wionona Lake, Eisenbrauns, p. 123-210.

MASSON, Olivier

- 1997 « Quelques bronzes égyptiens à inscription grecque », *Revue d'Égyptologie* 29, p. 53-67.

MATHIEU, Bernard

- 1996 *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire*, Le Caire, IFAO (« Bibliothèque d'étude » 115).

MEEKS, Dimitri

- 1980-1982 *Année lexicographique* 1-3, Paris.

- 1986 « Zoomorphie et image des dieux dans l'Égypte ancienne » in VERNANT J.-P. et MALAMOUD Ch. (éd.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard (« Le temps de la réflexion » 7) p. 171-191 (réimprimé dans *Corps des dieux*, coll. « Folio-histoire », 2003, p. 229-257).

MÖLLER, Georg

- 1913 *Die beiden Totenpapyrus Rhind des Museums zu Edinburg*, Leipzig, J.C. Hinrichs (« Demotische Studien » 6).

MORET, Alexandre

- 1902 *Le rituel du culte divin journalier*, Paris, E. Leroux (« Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études » 14).

NESPOULOUS-PHALIPPOU, Alexandra

- 2015 *Ptolémée Épiphane, Aristonikos et les prêtres d'Égypte. Le Décret de Memphis (182 a.C.). Édition commentée des stèles Caire RT 2/3/25/7 et JE 44901*, Montpellier, Université Paul Valéry (CENiM 12).

OCKINGA, Boyo

- 1984 *Die Göttenbildlichkeit in Alten Ägypten und im Alten Testament, Ägypten und Altes Testament* 7, Wiesbaden, Harrassovitz.

OTTO, Eberhard

- 1930 *Das ägyptische Mundöffnungsritual*, Wiesbaden, Harrassovitz.

PFEIFFER, Stephan

- 2004 *Das Dekret von Kanops (238 v. Chr.): Kommentar und historische Auswertung eines dreisprachigen Synodaldekretes der ägyptischen Priester zu Ehren Ptolemaios' III. Und seiner Familie, Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete beiheft* 18, Munich.

PLAS, Dirk van der

- 1986 *L'hymne à la crue du Nil*, Leyde (« Egyptologische Uitgaven » 4).
1987 « The veiled image of Amenapet », in PLAS D. van der (ed.), *Effigies Dei*, Leyde, p. 1-12.

- 1989 « "Voir" dieu. Quelques observations au sujet de la fonction des sens dans le culte et la dévotion de l'Égypte ancienne », *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie* 115, p. 4-35.
- POSENER, Georges
1971 « Amon juge du pauvre », in HAENY G. (Hrsg.), *Aufsätze zum 70. Geburtstag von Herbert Ricke*, Wiesbaden, Steiner, p. 59-63.
- POSTEL, Lilian
2004 *Le protocole des souverains égyptiens et dogme monarchique*, Bruxelles, Brépols.
- QUACK, Joachim F.
2004 « Organiser le culte idéal. Le Manuel du temple », *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie* 160, p. 9-25.
- RYHOLT, Kim S.B.
1997 *The Political Situation in Egypt During the Second Intermediate Period, c. 1800-1550 B.C.*, Copenhagen (« CNI Publications » 20).
- SETHE, Kurt
1914 « Hitherto Unnoticed Evidence regarding Copper Works of art of the Oldest Period of Egyptian History », *Journal of Egyptian Archaeology* 1, p. 233-236.
- SIMPSON, William K. (ed.)
2003³ *The Literature of Ancient Egypt: An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry*, New Haven, London, Yale University Press.
- SMITH, Mark
2009 *Traversing Eternity. Texts for the Afterlife from Ptolemaic and Roman Egypt*, Oxford, Oxford University Press.
- STAUDER, Andréas
2018 « Staging Restricted Knowledge: the Sculptor Irtysen's Self-presentation (ca. 2000 BC) », in MINIACI G., MORENO GARCÍA J.-C., QUIRKE St. and STAUDER A. (eds.), *The Arts of Making in Ancient Egypt: Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000-1550 BC*, Leiden, p. 239-271.
- SVENBRO, Jesper
1988 *Phrasikleia, anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.
- TILLIER, Anaïs
2011 « À propos de *ntr nfr* comme épithète divine : contribution à l'étude d'Osiris-roi au Moyen Empire », *Revue d'Égyptologie* 61, p. 159-174.
- TRAUNECKER, Claude
1989 « Le "Château de l'Or" de Thoutmosis III et les magasins nord du temple d'Amon », *Cahiers de recherches de l'Institut de papyrologie et égyptologie de Lille* 11, p. 89-111.
1991 « De l'hierophanie au temple. Quelques réflexions... », in VERHOEVEN U. und GRAEFE E. (Hrsg.), *Religion und Philosophie im Alten Ägypten. Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburt*, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta » 39), p. 307-317.

1991b « Observations sur le décor des temples égyptiens », in DUNAND Fr., SPIESER J.-M. et WIRTH J. (éd.), *L'image et la production du sacré : actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988*, Paris, Méridiens Klincksieck, p. 77-92.

2009 « Dimensions réelles et dimensions imaginaires des dieux d'Égypte. Les statues secrètes du temple d'Opet à Karnak », *Ktéma* 29, p. 51-65.

VERNUS, Pascal

1995 *Essai sur la conscience de l'histoire dans l'Égypte pharaonique*, Paris, Honoré Champion.

2010² *Sagesses de l'Égypte pharaonique*, Paris, Actes Sud.

2016 « Cachettes dans la civilisation pharaonique : de la trouvaille d'un trésor à Deir el-Médîna à la mobilisation de la crypte oubliée dans l'idéologie pharaonique », in COULON L. (éd.), *La cachette de Karnak. Nouvelles perspectives sur les découvertes de Georges Legrain*, Le Caire, IFAO (« Bibliothèque d'étude » 161), p. 7-20.

VITTMANN, Günter

2003 *Ägypten und die Fremden in ersten vorchristlichen Jahrtausend*, Mainz-am-Rhein, Philipp von Zabern.

WILDUNG, Dietrich

1977 *Lexikon der Ägyptologie* II, col. 671-672, s.v. Götterbild.

WILLEMS, Harco

1998 « The One and the Many in Stela Leiden V1 », *Chronique d'Égypte* 73/146, p. 231-243.

WILSON, Penelope

1997 *A Ptolemaic Lexicon*, Louvain, Peeters.

YAMAMOTO, Kei

2002 « The Materials of Iykhernofret's Portable Shrine: an Alternative Translation of Berlin 1204 lines 11-12 », *Göttinger Miszellen* 191, p. 101-106.

YAMAZAKI, Naoko

2003 *Zaubersprüche für Mutter und Kind. Papyrus Berlin 3027, Achet Schriften zur Ägyptologie* B2, Berlin.

ZANDEE, Jan

1992 « The Birth-Giving Creator God in Ancient Egypt », in LLOYD A.B. (éd.), *Studies in Pharaonic Religion and Society in Honour of J.G. Griffiths*, Londres, Egypt Exploration Society, p. 169-185.

Sur la création des images vivantes et des statues en Égypte ancienne

Youri VOLOKHINE

Au premier abord, l'Égypte pharaonique se présente par excellence comme une terre des images, déployant depuis l'aube des temps historiques, aux confins du 4^e millénaire avant notre ère, un vaste système de représentations qui investit presque tous les supports imaginables, de la pierre la plus dure au fragile papyrus. En outre, l'écriture qu'elle invente est fondamentalement liée à une pratique autochtone de l'image, choisissant dans le vaste répertoire du monde sensible des centaines de signes devenus par la magie de l'écriture sons et idées : les hiéroglyphes. Dans toute recherche comparatiste sur les thèmes liés aux implications multiples posées par les systèmes de représentations, l'Égypte peut apporter un matériel digne d'intérêt, à condition qu'on l'appréhende en respectant les codes appropriés. Cet exercice-là n'est pas le plus simple, car si les Égyptiens pratiquaient l'image, ils n'ont pas théorisé la chose, et l'égyptologue se doit en premier lieu de positionner le problème dans un cadre conceptuel compréhensible. Il y a d'abord tout un vocabulaire spécifique, riche et complexe. Il y a ensuite les objets et leurs usages. Or, comprendre les représentations égyptiennes implique fondamentalement de comprendre également le fonctionnement des rites et la nature des divinités auxquelles ils sont consacrés, puisque des images, comme les statues, présentent les dieux. Il y a donc des dispositifs rituels spécifiques, comme ces rites « d'ouverture » (de la bouche, du visage, des yeux, etc.) qui introduisent une représentation à un nouvel état. Un processus qui a tout l'air d'une animation. Ceci implique aussi de comprendre une donnée fondamentale dans la pensée égyptienne, qui est celle de la vie (*ânkh* en égyptien). C'est en prenant compte ces données que l'on proposera ici un parcours jalonné de quelques exemples pris dans un ensemble foisonnant.

1. Image et ressemblance

Il existe en ancien égyptien un vaste vocabulaire pour renvoyer à tout ce que nous appelons « statues », « reliefs » ou « dessins ». Ces différents termes ont généralement, au moins étymologiquement, des connotations particulières, liées par exemple à leurs usages rituels, et parfois difficiles à saisir précisément. Néanmoins, une certaine imprécision semble se dégager de l'ensemble, ce qui n'est peut-être que simplement le reflet de nos lacunes. Cette impression se confirme lorsque, à l'époque gréco-romaine, des bilingues grec-égyptien emploie ces termes. À l'époque ptolémaïque, le décret de Canope traduit l'égyptien *sekhem-netjer* (statue divine) par le grec *eikôn* ; or, dans ce texte, le même mot grec est utilisé pour rendre l'égyptien *répît*, une vieille désignation spécifique pour les statues féminines, rendue aussi, encore dans le décret de Canope, par *agalma*¹. Dans le décret de Memphis, ce sera le grec *xoanon*, qui sera

1. DAUMAS 1952 : 175. Sur cette question, voir la contribution de Sylvie Donnat dans le présent volume, où cette problématique est détaillée.

utilisé pour traduire *sekhem*, qui désigne dans ce cas précis la statue de culte. On peut remarquer simplement que les traductions grecques — quels qu'en soit les auteurs — ne rendent plus compte du sens étymologique égyptien de *sekhem*. Ces remarques préalables me suffisent pour signifier quelques-unes des difficultés rencontrées face au vocabulaire de l'image en Égypte ancienne.

On aimerait évoquer ici une notion associée à l'image en Égypte, et qui présente un intérêt particulier non seulement pour l'égyptologue, mais encore pour l'historien de l'art : la notion de « vie » de l'image. Pour aborder ce thème, on peut d'abord s'arrêter sur un terme du vocabulaire de l'image égyptien. En usage dès l'Ancien Empire, le substantif *tout* est l'un des mots les plus courants pour désigner les images. Or, dès le Nouvel Empire, il apparaît notamment accompagné du terme *ankh* « vivant », pour renvoyer au roi (jusqu'à entrer dans l'onomastique royale, ainsi Toutankhamon « Image-vivante-d'Amon », VYCICHL 1981). Le substantif *tout* procède sans doute d'une racine ayant produit, entre autres, un verbe — voire plusieurs strictement homographes — au sens ambivalent et tout spécialement problématique, signifiant « être achevé », « être complet », « être parfait » ; or, l'usage nous permet de constater que *tout* prend aussi le sens d'« être identique » ; de là dérive une préposition composée, *r-tout-n*, qui signifie « à la ressemblance de », « comme ». L'idée fondamentale semble bien être celle de « ressemblance » (OCKINGA 1984 : 3-8). En outre, il est probable que le verbe, lui aussi homographe, *tout* « rassembler », doive être rattaché à cette racine. On constate donc que cette famille de mots oriente de façon cohérente à la fois vers l'idée de complétude, de finition, de perfection, de ressemblance, d'assemblage, voire de fabrication. Relevons encore que le thème de la « ressemblance » que l'image est censée véhiculer est illustré encore par le terme *mjtjt*, littéralement « Celui-qui-est-semblable », qui peut désigner, dès l'Ancien Empire, des statues².

Parmi les idées que nous venons de voir effleurer dans la conception égyptienne de l'image, celle de ressemblance joue certainement un rôle important. Elle demande, pour en comprendre la nature comme la raison, de remonter loin dans le temps. En effet, ayant rôdé au cours d'une longue préhistoire les façons de tailler les pierres les plus diverses, les Égyptiens des premières dynasties vont rapidement réaliser à la perfection des statues (en pierre, en bois) imitant au plus proche la réalité, du moins une réalité stylisée. La statuaire de l'Ancien Empire égyptien constitue aux yeux des historiens de l'art un « âge d'or », où les formes s'expriment dans une perfection esthétique qui trouve largement grâce non seulement à nos yeux, mais aussi à ceux des Égyptiens des époques plus récentes. En effet, ceux-ci ont puisé, à l'époque saïte par exemple, dans le vivier des formes de l'Ancien Empire, parce qu'ils admiraient ces artefacts. Une anecdote archéologique est fameuse. Les statues de l'Ancien Empire semblent parfois si vivantes qu'elles effrayèrent même un ouvrier de Daninos qui, mettant au jour le désormais célèbre groupe statuaire du grand-prêtre d'Héliopolis Rahotep et de son épouse Neferet, crut tomber sur des êtres animés. L'anecdote mérite encore d'être rappelée car elle prolonge jusqu'à l'époque moderne notre thématique :

Quand les deux derniers blocs furent en fragments et jetés, fort heureusement, suivant ma recommandation, au-dehors, le casseur de pierres m'avertit qu'au cours de l'opération il avait senti des bouffées de chaleur insupportable prove-

2. OCKINGA 1984 : 80-88. Cf. EATON-KRAUSS 1984 : 77-88.

nant d'un vide qui se trouvait par derrière. Nous lui passâmes une bougie sur sa demande, et il disparut de nouveau dans le couloir. Quand il reparut, quelques minutes après, sa physionomie exprimait la terreur, et il s'empressa de descendre. Il me raconta alors, qu'arrivé au fond du couloir, il s'était trouvé en présence de deux têtes d'êtres vivants dont les yeux braqués sur lui l'avaient tellement épouvanté qu'il avait cru un instant ne jamais plus pouvoir regagner la sortie. Voulant me rendre compte par moi-même de ce qui avait pu l'impressionner si fortement, je gravis l'échelle et m'engageai à mon tour dans le couloir. Quelle ne fut pas ma stupéfaction de me trouver en présence de deux têtes admirablement modelées, dont les yeux, éclairés par la lumière que je tenais, avaient le regard si animé qu'il inquiétait réellement (DANINOS-BEY 1886 : 71).

L'éclat des yeux de ces statues, réalisés en quartz et cristal de roche, frappés par la lumière, est en effet saisissant ; comme l'écrivait Daninos, cet éclat évoque « un rayonnement faisant croire à la persistance de la vie ». Ce réalisme poussé et si habilement réalisé n'est pas seulement la marque d'un raffinement esthétique, mais plus encore un impératif de ressemblance, exigé par le fonctionnement rituel. La préservation des traits distinctifs de l'être, le rapport entretenu dans le culte funéraire entre la représentation du défunt et la personnalité de celui-ci, conditionne pour partie ces réalisations (ASSMANN 1996). Il faut souligner cependant que, formellement, la « ressemblance » est totalement assujettie à des principes de représentation et à des évolutions nettes. On a remarqué que cette vision idéale de l'Homme était sujette, dès l'Antique Empire, à l'air du temps, qui fait sensiblement varier les styles (CHERPION 1999 : 93). Quoi qu'il en soit, la question de l'image et de la représentation du défunt est cruciale dans ce domaine du funéraire. Jan Assmann, dans son étude fondamentale sur la mort en Égypte ancienne, a proposé que l'on admette le fait suivant : la mort (c'est-à-dire : l'expérience de la mort, la conscience de celle-ci et son cadre rituel) serait même l'origine et le berceau de la culture, en général (ASSMANN 2003 : 17-28). Dans le cas de l'Égypte ancienne, on observe une civilisation où l'expérience de la mort — « la mise en forme culturelle de la mort », c'est-à-dire « la religion funéraire » — aurait manifestement rayonné dans l'ensemble des domaines de la culture. Sur ce point, Jan Assmann rejoint Hans Belting. Pour ce dernier, en effet, ce serait la vision du cadavre et les efforts témoignés pour lui conserver sa forme, qui constitueraient l'origine des arts plastiques³. Derrière les exigences des canons de la statuaire et ses techniques, il n'est donc pas étonnant que l'on rencontre l'expérience égyptienne de la mort. L'exigence de ressemblance est nécessaire dans la configuration égyptienne du culte funéraire. En Égypte, l'image du mort n'est pas seulement une image, une représentation : elle est un corps. Comme le dit très bien Assmann, « être une image », en Égypte, ne revient pas à « n'être plus qu'une image ». L'image est un être. Qu'est donc cet être ? de quoi se compose-t-il ? Il faut ici en dire quelques mots rapides.

Selon l'anthropologie funéraire égyptienne, les éléments constitutifs de la personnalité sont dissociés par l'expérience de la mort. Il s'agit de susciter leur réassem-

3. BELTING 2004. Une proposition étayée par le cas des crânes surmodelés attestés dans le néolithique proche-orientale, mais néanmoins difficile à soutenir si l'on tient compte par exemple des figurines connues dès le paléolithique, qui ne semblent pas liées à des questions de cet ordre.

blage, en constituant rituellement et plastiquement des points d'ancrage susceptibles d'attirer comme par force d'attraction ces éléments complexes à définir, comme le sont le *ba*, le *ka*, ou encore le nom. Doués manifestement d'une vie propre, et d'une conscience personnelle, ces éléments ne peuvent reconstituer une personnalité que dans la mesure où ils sont arrimés au défunt, et à sa sphère d'existence. Celle-ci ne comporte pas uniquement un corps, que l'on s'ingénie à protéger de la putréfaction par des procédés qui au cours du temps donneront naissance à la momification, mais aussi à une ou plusieurs statues auxquelles on rend un culte, ce qui implique notamment l'octroi des offrandes. Or, tout comme le nom propre du défunt, la statue doit être porteuse d'identité et de ressemblance. Elle entretient, par le biais des offrandes qui lui sont consacrées, le lien de vie très particulier la liant au défunt qu'elle représente et dont elle porte le nom (JANSEN-WINKELN 2016). Voilà donc, certainement, une exigence d'identité qui a présidé au développement de la statuaire privée et royale en Égypte.

En revanche, il n'en va pas totalement de même en ce qui concerne l'image des dieux. En effet, ce qui individualise l'image divine, bien plus que les traits distinctifs personnels d'un visage, ce sont des attributs, des têtes animales, des sceptres et des couronnes. Les dieux, à la différence des hommes, ont un nombre quasi illimité de manifestations. Ils ont aussi des corps, et pas seulement des manifestations évanescences : ils ont un « besoin d'une identité physique reconnaissable », comme le propose Dimitri Meeks (MEEKS et FAVARD-MEEKS 1993 : 77). La multiplicité des corps divins est extraordinaire et le nombre de formes (végétales, animales, etc.) que celui-ci peut prendre est un foisonnement formidable, logiquement construit au demeurant (HORNUNG 1986 : 93-94). L'apparence anthropomorphe est cependant une caractéristique remarquable. Certains dieux ont en effet non seulement un corps anthropomorphe, mais aussi un visage humain. Certaines vieilles théories évolutionnistes pensaient trouver dans la forme animale un stade premier et sauvage, et dans la forme humaine une étape ultérieure, mais cela ne tient qu'à des spéculations éloignées de la réalité. En effet, l'anthropomorphie est présente dès les périodes de formation de l'iconographie pharaonique. La forme humaine est investie par certains dieux dès les plus hautes époques. On pensera par exemple aux célèbres « colosses » du dieu Min (BACQUYÉ-MANZANO 2002). Cela pose un lien entre l'homme et les dieux réunis en partie sur le plan de l'apparence physique (mais les dieux se distinguent aussi par des attributs spécifiques qui échappent aux humains). Ce lien est bien illustré dans un texte de « sagesse » connu sous le nom d'« Enseignement pour Mérikaré » ; les hommes sont considérés ici comme étant des répliques (*sennou*, des « doublets ») d'Atoum, le dieu créateur du monde, répliques tirées de « ses propres chairs »⁴. Le terme *sennou*, qui peut d'ailleurs dans d'autres contextes désigner des statues (OCKINGA 1984 : 52-74), pourrait dériver étymologiquement d'un verbe prenant le sens de « ressembler, être semblable », fondamentalement lié à l'idée de dualité (cf. le chiffre *senou*, « deux »).

4. QUACK 1992 : 78-81 ; VERNUS 2001 : 150-151.

2. Animation et rites de l'image

C'est autour des œuvres légendaires de Dédale que Waldemar Deonna, s'intéressant jadis à ce lien particulier entre l'image et l'être auquel elle renvoie, mit bien en lumière la notion de vie de l'image, présente en Grèce ancienne (DEONNA 1935). Françoise Frontisi-Ducroux a exploré plus récemment cette mythologie ; dans son *Dédale*, elle mentionne le talent de cet artisan prototypique, qui savait donner la vie aux statues, une notion demandant à être replacée dans le cadre des rites de consécration de statues. L'auteure évoque à ce propos l'Égypte ancienne, où l'on « donnait la vie aux statues ». Elle postule des convergences entre le discours grec et celui de l'Égypte pharaonique en ce qui concerne notamment la question des effets du regard de l'image divine, et qu'il s'agirait donc d'admettre un arrière-plan, si ce n'est identique, du moins convergeant, dépassant les frontières (FRONTISI-DUCROUX 1975 : 109). Il y aurait effectivement lieu d'envisager la statuaire et les discours qui lui sont liés non pas seulement dans des contextes « nationaux », mais, en ce qui concerne le Proche-Orient ancien et la Grèce, en fonction d'une vaste zone d'influences et de transformations au sein de laquelle circulent non pas seulement des techniques, mais aussi des motifs réévalués en permanence. L'idée que les statues puissent être vivantes n'est en effet pas qu'une métaphore : dans le monde classique, les statues se détournent, se retournent, se déplacent, transpirent, pleurent ou parlent ; il s'agit même parfois de les enchaîner de peur qu'elles se sauvent (VILTANIOTI 2011). Il y aurait donc un rapport si direct entre le dieu et l'image, que celle-ci s'animerait soudain de façon extraordinaire.

Si l'on s'intéresse à présent aux « statues vivantes » des Égyptiens, on rencontre une thèse, publiée en 1926, due à Marie-Claire Weynants-Rondan, qui fut une élève de Jean Capart : *Les statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes*, une thèse inévitablement toute encombrée des théories en vogue naguère sur le transfert de l'âme, une étude foncièrement frazérienne. Si l'on y trouve les références aux sources importantes pour le sujet, on y cherchera en vain une tentative de définition précise du concept égyptien pourtant annoncé en titre. L'étude lexicographique ne suffit pas pour comprendre la nature des images et des statues. Certes, le nom *seankh*, « Celui-qui-fait-vivre », qui est une désignation du sculpteur attestée dès le Nouvel Empire, confirme d'emblée l'idée ; mais cette désignation ne permet pas de comprendre réellement dans quelle mesure la statue égyptienne peut être « vivante » (Wb IV, 47. 14-16). Or, à la différence du discours grec sur les statues animées, il semblerait que les statues égyptiennes demeurent bien plus statiques. Il faut se tourner vers les rites, car ils figurent certains éléments cruciaux qui permettent de mieux comprendre la place et la nature de l'image dans la pensée égyptienne. John Scheid a rappelé que l'on ne peut pas comprendre les rites et les sacrifices si l'on ne dispose pas de sources conservant des règlements rituels précis (SCHEID 2005 : 10-11). Par chance, deux sources cruciales concernant le culte de la statue nous ont été conservées en Égypte, et consistent en de tels règlements, connus en plusieurs versions. Un premier ensemble de sources est funéraire ; il concerne le rituel dit « ouverture de la bouche », célébré notamment au moment des funérailles, devant la statue (ou la momie) du défunt qui était dressée devant la tombe ; l'autre concerne la vie du temple ; il s'agit du rituel dit du « culte divin journalier », accompli devant la statue

de culte du dieu au sein de son temple (GUGLIELMI und BUROH 1997). Ces deux procédures rituelles, dans des cadres fort différents, sont néanmoins thématiquement convergentes ; elles offrent de nombreux points de comparaison. En somme, l'entrée dans l'Au-delà du défunt et l'entrée du dieu sur terre dans son temple sont des notions symétriques. Ce sont dans les deux cas des rites d'animation (ou de réanimation), dont les références symboliques s'enracinent visiblement dans une mythologie de l'artisan fort ancienne, remontant au moins à l'Ancien Empire. En effet, à cette période, des procédures rituelles permettent d'observer déjà un vocabulaire particulier qui est en usage dans des procédures comparables. L'un des premiers documents qui est éclairant sur les rites liés aux statues figure sur la pierre dite « de Palerme », qui conserve des annales de l'Ancien Empire :

L'année où [le roi de Haute et de Basse Égypte] Khéops [...] a fait bâtir [...] établir [...]. Mettre au monde et ouvrir la bouche de [la statue en] or (nommée) « L'Horus des dieux est Khénémou-[khoufou] (= Khéops) (ROCCATI 1982 : 41).

Ce rituel de l'ouverture de la bouche, dont ce témoignage est le plus ancien, est un rite destiné ici à animer les statues royales ; on peut supposer que c'était déjà aussi le cas pour les statues divines. Par « mettre au monde », il faut comprendre « fabriquer », « sculpter » ; par « ouvrir la bouche », « animer »⁵. Le rite se déroulait dans un lieu nommé *Hout-nebou* « Domaine de l'Or », c'est-à-dire l'atelier annexé au temple où l'on fabriquait les statues. Par la suite, ce terme s'appliquera justement également aux officines funéraires, liées à la réalisation de la momie. À partir du Nouvel Empire, le « rituel de l'ouverture de la bouche » est largement attesté dans le cadre funéraire.

Il s'agit à présent d'un drame rituel, c'est-à-dire une représentation théâtralisée comprenant des acteurs, dont les rôles sont assumés par des prêtres spécifiques, voire par des membres de la famille du défunt. Ce jeu rituel comporte une section, tout à fait extraordinaire, dévolue à l'animation de la statue du défunt. Elle met en scène un épisode mystérieux, difficile à décrypter, dont les différentes phases attestent de relations symboliques rares et énigmatiques. Comme sous le coup d'une révélation divine obtenue lors du sommeil, le prêtre ritualiste reçoit en songe des injonctions guidant apparemment sa procédure. Certaines sections de ce texte, souvent passablement énigmatiques car basées sur des métaphores complexes, mettent directement sur la piste de la taille de la pierre, la taille de la statue du défunt. Un décryptage minutieux de ces passages par H.-W. Fischer-Elfert a bien mis en lumière les finalités du rituel comme ses références (FISCHER-ELFERT 1998). Il y transparait une véritable mythologie de la taille de la pierre, visant à la création d'une image animée. Une phase cruciale du rituel (scène 55) est le moment où le prêtre officiant touche de son doigt le visage de la statue, et récite une litanie qui montre que la statue est considérée comme si elle avait été mise au monde, tout comme un enfant, accompagné de son *ka* : « (...) ta mère t'a mis au monde aujourd'hui, faisant de toi un être qui connaît ce qu'on ignore » (GOYON 1972 : 151-152). Ces données renvoient, comme l'a montré Fischer-Elfert (*op. cit.*), à un discours théologique sur la fabrique des statues, qui implique non seulement les statues funéraires mais aussi celles qui sont destinées au

5. Voir à ce propos la contribution de Sylvie Donnat dans ce volume.

culte divin et aux rituels des temples. Des données convergentes peuvent encore être réunies dans d'autres catégories de documentation. Ainsi, plusieurs documents relatifs au « Domaine de l'Or » de Karnak (XXV^e) — l'atelier de la fabrication des statues, cf. *supra* — précisent bien que c'est là que les dieux étaient « mis au monde » et que leur bouche y était « ouverte » (BARGUET 1962 : 17). C'est toutefois tardivement, notamment dans le temple ptolémaïque de Dendara, que les informations les plus complètes sont à relever ; les inscriptions de Dendara sont fondées sur un manuel de prescription : c'est là que les statues-*achémou* sont « mises au monde » ; les prêtres qui y pénètrent sont désignés en outre comme « ceux qui mettent au monde les « statues-*sékhémou* »⁶. Une liste de sévères prescriptions atteste encore que ce lieu devait être strictement gardé et protégé ; en effet, le dieu s'irrite, dit-on, si des personnes non agréées se trouvent dans l'atelier : « si le dieu vient voir son état, et s'il a trouvé des hommes nombreux dans son domaine, son cœur s'irrite au sujet de la ville très grandement ». L'atelier est donc soumis au regard des dieux. Plus encore qu'un atelier de fabrication, le « Domaine de l'Or » apparaît comme le lieu où les rites de vivification nécessaires sont accomplis. Notons du reste que ces rites ne concernent pas que les statues, mais finalement l'ensemble des scènes gravées dans le temple : on se déplace aussi dans le temple pour créer (graver, sculpter) les images, selon les modèles à disposition. Le vocabulaire de l'artisan-graveur comme celui du ritualiste révèlent que les statues sont considérées d'emblée comme des êtres animés, ou plutôt susceptibles de l'être, lorsque les procédures nécessaires ont été menées à bien. Des êtres dont il s'agit désormais de prendre soin, tout comme s'ils étaient vivants. Des êtres qui réclament des soins.

Un ensemble de papyrus, connu sous le nom de « papyrus d'Abousir », a conservé les archives d'un temple funéraire de l'Ancien Empire, s'échelonnant entre Isési et Pépi II, soit entre 2390 et 2250 env. avant notre ère (POSENER-KRIÉGER 1976). On y trouve notamment les archives du temple du roi Néferirkarê-Kakaï, exposant la vie quotidienne du temple, les inventaires de ses biens et de son personnel. Ces textes concernent le culte funéraire royal ; il y a lieu de penser que des documents, aujourd'hui disparus, concernant les temples divins, devaient être analogues. La section relative aux cultes des statues royales, désignées par le terme *tout*, donne un aperçu d'une procédure mensuelle (POSENER-KRIÉGER 1976, vol. 1 : 52-57). Les actes du rite sont détaillés : il s'agit de « dévoiler » (*séha*), de « purifier » (*ir âbou*), d'« habiller » (*nemes*), de « parer » (*djéba*), et enfin « d'encenser » (*ir sennétjer*). Lors du culte journalier, les statues ne recevaient en revanche qu'une simple onction. À Abousir, ce culte des statues était accompli sur les cinq statues du roi défunt, une pour chacun des ces noms protocolaires, placées dans les cinq niches de la salle principale du temple. Il ne figure pourtant pas dans les actes rituels énumérés de mention du rite de l'ouverture de la bouche et des yeux, alors même que l'outillage nécessaire est largement cité dans les listes d'inventaire. Ce rite essentiel, dont on ne peut vraiment expliquer ici l'absence, devait néanmoins vraisemblablement prendre place après l'habillage et avant l'encensement.

Le temple n'est en état de fonctionnement que si le dieu y est présent, que s'il l'habite. Cela implique la présence d'une statue divine, investie par le dieu lui-même, c'est-à-dire notamment par un élément mobile de son être, son *ba*. Pour mener à bien

6. Pour ce qui suit, cf. DAUMAS 1980 : 109-118.

cette opération, un rituel devait donc être accompli quotidiennement. Ce n'est qu'avec les sources du Nouvel Empire, puis avec celles postérieures à cette époque, qu'on connaît en détail ce rituel journalier (NELSON 1949 : 206). Attesté dès la XII^e dynastie⁷, le rite est tout spécialement bien détaillé depuis les sources du Nouvel Empire, notamment dans les représentations qui figurent dans le temple de Séthi I^{er} à Abydos⁸, puis dans plusieurs versions plus récentes conservées sur des papyrus de Berlin⁹. Le rite se déroule au plus profond du temple, dans le sanctuaire. Il concerne la statue cultuelle principale du dieu, que chaque temple était censé abriter. La statue du dieu est enfermée dans une sorte de tabernacle de bois ou de pierre, situé dans une pièce à laquelle seuls les prêtres spécialisés ont accès. La statue du dieu n'y est pas visible, elle est soigneusement dissimulée dans son tabernacle-naos, dont les portes sont fermées et scellées. Les différentes versions montrent que le rituel débute par un encensement. L'encens brûlé dont les arômes sublimes montent au ciel, attire le *ba*-divin, et lui fait quitter les hautes sphères pour s'unir à son « corps » terrestre, sa statue de culte¹⁰. Après les encensements, il s'agit d'approcher du naos, le tabernacle qui enferme la statue du dieu. Lors du rite, le prêtre officiant s'approche du naos, défait le verrou en rompant les liens et les sceaux de terre qui ferment les portes du tabernacle ; puis, il ouvre les battants révélant l'image du dieu. Ce moment précis du rituel reçoit comme titre « formule de l'ouverture du visage », *oun her* (GUGLIELMI und BUROH 1997 : 122-124), c'est-à-dire du dévoilement — et simultanément de l'animation — du visage du dieu, à savoir celui de sa statue cultuelle. Cette formule rituelle est analogue dans ses principes à celle, répondant au même nom, qui est pratiquée dans le domaine funéraire, et plus anciennement encore attestée (cf. *supra*)¹¹. Cette séquence du rituel journalier où l'on « ouvre » la face divine consacre l'éveil du dieu, qui est rendu à la lumière, les portes de son naos-tabernacle étant alors ouvertes. À ce moment du rite, l'officiant voit la statue divine, comme le confirme explicitement le chapitre suivant (« voir le dieu »). Cette phase du rituel, où s'exprime une interaction entre l'officiant et le dieu (QUACK 2012), est l'un des moments cruciaux du rite : le dévoilement et l'apparition de la statue. Apparition relative, car nous sommes au plus profond du temple, qui n'implique physiquement que l'officiant (théoriquement seul) ; en revanche, elle correspond symboliquement à une entrée du dieu sur terre, ce que les textes décrivent bien. Le sens originel de cette formule liturgique s'est transformé au cours du temps, l'expression, dont le sens fondamental concerne la restitution du sens de la vue, en vient, dans le cadre du rite du temple, à nettement signifier « découvrir le visage » de la statue : elle exprime l'idée de « révélation » de la divinité. Dans les textes ptolémaïques, la « révélation du visage » du dieu (de sa statue) est tout spécialement comparée à l'apparition physique du dieu solaire dans le monde¹². Le rite est sensiblement différent de celui attesté dans les

7. Par exemple, GARDINER 1957 : 48 et pl. 2 col. 43.

8. Cf. MORET 1902. Pour Abydos, cf. DAVID 1973, spécialement, p. 120-140 ; également ALTENMÜLLER 1969.

9. P. Berlin 3053, 3055 et 3014.

10. GUTBUB 1973 : 299 ; Jacques de Morgan, *Kom Ombos* I, n° 301 « le *ba* auguste qui vient du ciel pour respirer l'odeur de son corps » ; cf. LABRIQUE 1992 : 129.

11. LOHWASSER 1991 ; compléter par LAPP 1994. Cf. aussi VERNUS 1976. Voir CT V, p. 303.

12. Par exemple *Edfou* I 40.16 ; cf. FINNESTAD 1985 et PLAS 1989.

sources du Nouvel Empire. Il s'agit d'une épiphanie cultuelle. À Edfou, il semble que le rite ait aussi pu avoir lieu sur le toit du temple, en offrant alors la statue à la lumière directe de l'astre solaire, et simultanément à la vue des participants¹³. À Esna, il semble aussi que la statue cultuelle de Khnoum était exposée au soleil et irradiée ainsi, rite accompli concurremment à celui nommé « union au disque »¹⁴. Parallèlement à ces développements liturgiques, l'expression « ouvrir le visage » s'est figée au cours du premier millénaire avant notre ère pour en venir parfois à signifier tout simplement « officier », peut-être parce que l'acte évoqué était considéré comme la finalité rituelle par excellence¹⁵.

3. « Modeler le visage »

On désigne par habitude sous le nom « d'artisans » les producteurs d'images en Égypte, les *hemouou* (*Handwerker, Workmen*, selon les traductions, etc.). Traduire systématiquement par « artisan », plutôt que par « artiste », procède néanmoins d'un choix de vocabulaire qui renvoie à des catégories plus occidentales qu'égyptiennes (LABOURY 2013). Le champ sémantique de la racine *hem* d'où procède *hemouou* montre que celle-ci est relative non seulement à la notion de création et de production, mais aussi aux notions de savoir-faire, d'expertise et d'habileté (*Wb* III, 82-15-83.4). Ce vaste groupe de producteurs d'images connaît différentes subdivisions spécialisées ; ils sont aussi des scribes, des producteurs ou copistes de textes ; les dessinateurs, par exemple, sont quant à eux les « scribes des contours » (*sesb qed*)¹⁶. On voit bien que la frontière entre textes et dessins est inévitablement intenable dans la plupart des cas, puisque le texte égyptien (les hiéroglyphes) est de l'image. Il y a des étapes de la production des images qui demandent des compétences spécialisées qui échappent quant à elles au monde du texte : la taille de la pierre, la gravure fine, le polissage, la peinture, etc. Entrer dans le monde intellectuel du producteur d'images, du moins dans le discours qu'on leur prête dans les représentations ou les textes, n'est pas chose aisée. C'est en effet assez rare que les anciens Égyptiens s'expriment sur ce qu'ils font ou sur ce qu'ils montrent. Parfois, cependant, quelques indices intéressants sont à souligner. Dans une tombe de Moyenne Égypte, à Deir el-Gebraoui, nous voyons un sculpteur à l'œuvre, devant une statue (fig. 1). Il tient dans sa main un objet long (sans doute un stylet) ; la légende indique : *tjes her tout* « tailler (modeler) le visage de la statue »¹⁷. Le verbe *tjes* s'applique ici au travail de finition, consistant à détailler et à modeler finement les traits du visage de la statue. Cette expression est utilisée également dans une autre inscription du Moyen Empire, au Ouadi Hammâmât, où un sculpteur s'affirme comme un « supérieur des supérieurs dans la taille des colonnes » et dans « le modelage du visage d'un sphinx » (*tjes her en chesep*)¹⁸. « Fixer », ou modeler le

13. *Edfou* I, 537.7 et ALLIOT 1949-1954 : 423.

14. *Esna* III, n°275.8 ; SAUNERON 1962 : 130.

15. Cf. par exemple LECLANT 1961 : 60, statue Berlin 17 271 : « ô, tout prêtre-hem-netjer et prêtre-it-netjer qui entrez pour ouvrir-le-visage en cet endroit ». Le sens de « officier », « rendre un culte divin » s'impose.

16. Sur l'élite lettrée, cf. dernièrement RAGAZZOLI 2019.

17. GARIS DAVIES 1902, vol I, pl. 14 ; FISCHER 1976 : 14 et fig. 7.

18. GOYON 1957 : 78, n° 54, pl. XXXII ; SIMPSON 1959 : 28 ; SEYFRIED 1981 : 34.

visage d'une statue consiste à lui donner par une touche finale son identité distinctive. Or, si l'on se tourne vers d'autres catégories de textes, on remarque que l'expression « fixer le visage » y est attestée, cependant dans un contexte différent, comme nous allons le voir, mais non sans analogies. Dans un texte théogonique qui figure dans les *Textes des Sarcophages*, un corpus globalement contemporain des inscriptions que nous venons de mentionner, le dieu créateur Atoum, pour mettre fin à sa solitude, suscite l'existence des dieux :

(Ces dieux) dont il (Atoum) a différencié (*tjéni*) et fixé (*tjes*) les visages, pour qu'ils soient avec lui, alors qu'il était seul dans le Noun (CT IV, p. 75 e [B6c]).

La différenciation des visages des dieux s'inscrit dans le processus de la création : le moment illustré ici est celui de la distribution des identités respectives. Dans cette optique, les *herou* (visages) divins sont indissociables de la personnalité des entités divines. Sans le visage, il n'y a pas d'identité, car il n'y a pas de traits distinctifs. Au niveau funéraire, l'idée de « modelage » cèdera cependant la place au thème de la reconstitution d'une partie du corps. Dans les *Textes des Sarcophages*, l'expression *tjes her* (fixer le visage) apparaît néanmoins au sein des textes figurant sur les parois de tête des cercueils (CT III : 295 ss.). La « fixation » du visage est évoquée à la suite du don de la tête « sur le cou » ; « fixer le visage » désigne ici d'abord le fait d'écarter du visage les méfaits de la putréfaction, et ce faisant évoque également la garantie de la persistance d'une identité reconnaissable. Cet exemple nous montre qu'une même expression consacre la finition de la statue par un artisan et le don de l'identité par un dieu créateur. Ce n'est pas fortuit.

Un texte aussi unique que remarquable permet d'aller un peu plus loin qu'à l'accoutumée dans notre approche de la conceptualisation égyptienne de l'image. Il s'agit d'un texte souvent étudié, mais néanmoins toujours difficile à comprendre dans le détail : la stèle funéraire d'un certain Irtyzen, qui vécut à la XI^e dynastie, conservée au Musée du Louvre¹⁹. Sa titulature révèle son rang important dans la hiérarchie des producteurs d'image ; il est en effet à la fois « chef des artisans », scribe et sculpteur. Le texte gravé sur cette stèle sort de l'ordinaire. Pour la première — et l'unique fois semble-t-il — un scribe détaille, en quelques lignes, les rouages de sa pratique. Sa déclaration « je connais le secret des hiéroglyphes » est célèbre ; elle signifie : « je connais ce que recouvre les hiéroglyphes », une indication pratique qui n'a rien des sous-entendus initiatiques que le mot « secret / mystère » laisserait entendre à nos oreilles occidentales. Irtyzen précise que sa pratique est conditionnée par sa connaissance de la magie-*héka*, cette force contraignante et maîtrisable par l'expert, que les Égyptiens reconnaissaient comme agissante dans le monde (RITNER 1993 : 14-28). Sur cette stèle, Irtyzen explicite ce qui d'habitude est laissé sous silence : en quelques mots, il y est décrit comment il sait exprimer la nature des choses, de quelle manière on parvient à la ressemblance : en captant les caractéristiques des figures ; il évoque la stature d'une représentation féminine, le vol (?) des oiseaux, l'intensité du regard, le visage « terrifié » de l'ennemi (sans doute une référence aux représentations frontales et expressives)²⁰ tout comme ses postures, les

19. Louvre inv. C 14 ; BARTA 1970 ; Cf. BARBOTIN 2005 : 56-57. En dernier lieu, STAUDER 2018 et BRYAN 2017.

20. À ce propos, VOLOKHINE 2000 : 41.



fig. Sculpteur au travail ; le texte horizontal (de droite à gauche) ;
« modeler (lit. »fixer») le visage de la statue » ;
d'après GARIS DAVIES 1902, vol I, pl. 14



fig. 1 — Bénédiction du manto de la Virgen de los Desamparados,
San Esteban, Séville, 2014
© J. M. Paisano



fig. 2 — Le “vêtement” de fleurs de la Mare de Dèu dels Desemparats, Valence, 2002 © Desfilis.

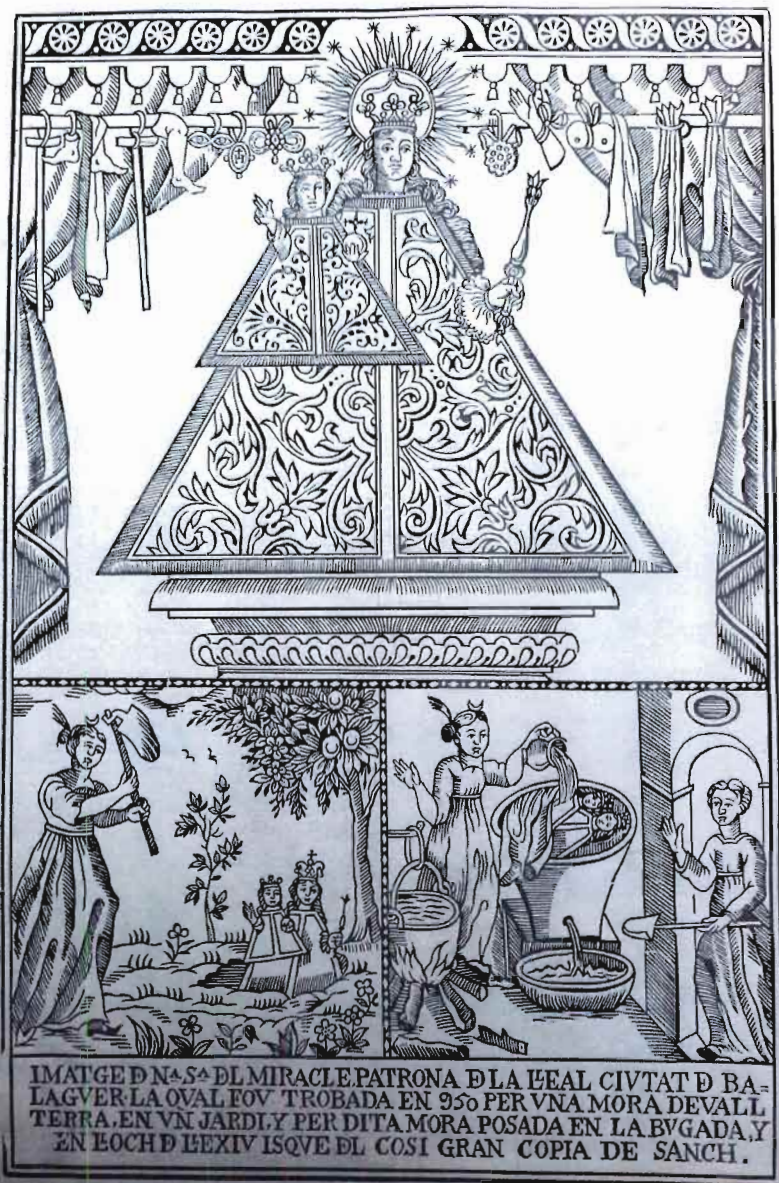


fig. 3 — Gravure dédiée à la Mare de Dèu del Miracle, Balaguer, avec ex-votos suspendus à une tringle
© M. Albert Llorca



fig. 4 — Notre-Dame de l'Espinás, Coustouges, Pyrénées-Orientales, 1994
© M. Albert Llorca



fig. 1 — Quetzalcoatl, Codex Telleriano-Remensis,
© Carmen Bernand.



fig. 2 — Codex Tudela Sacrifice à Huitzilipochtli,
© Carmen Bernand.

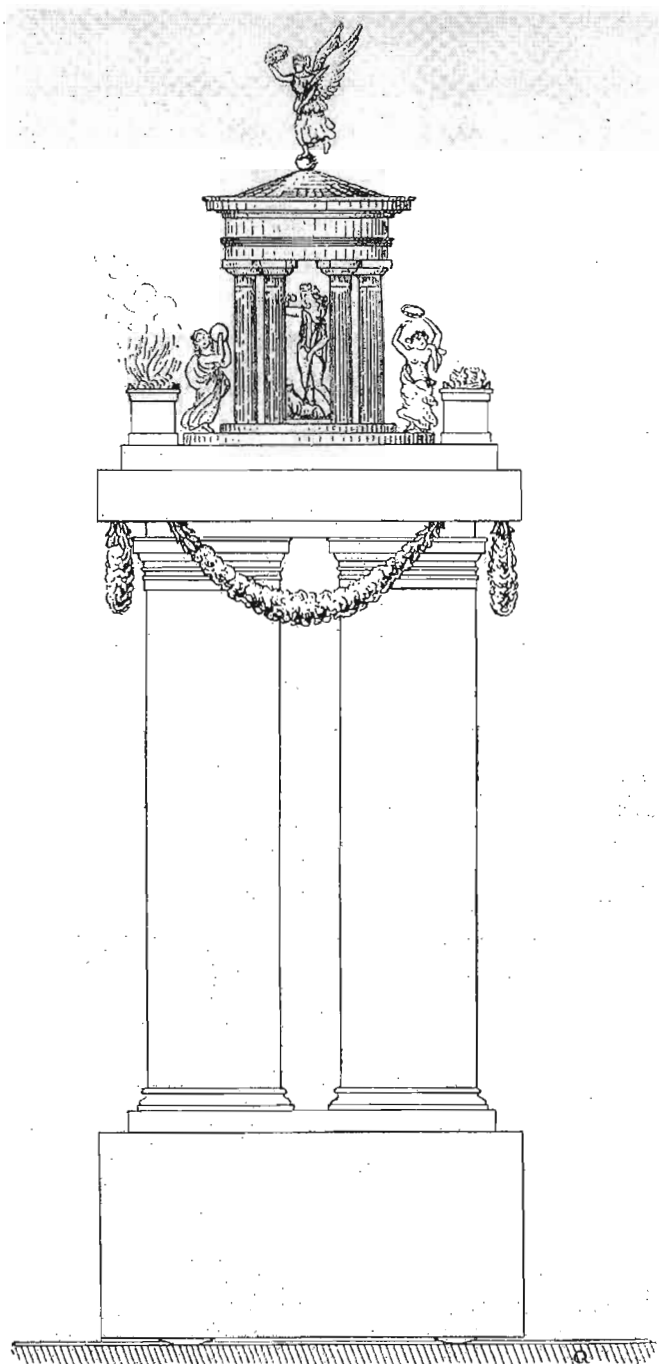


fig. 1 — Le théâtre automatique « à siège mobile » d'Héron mettant en scène l'apothéose de Bacchus, d'après SCHMIDT W. (1899), p. 351, fig. 82.

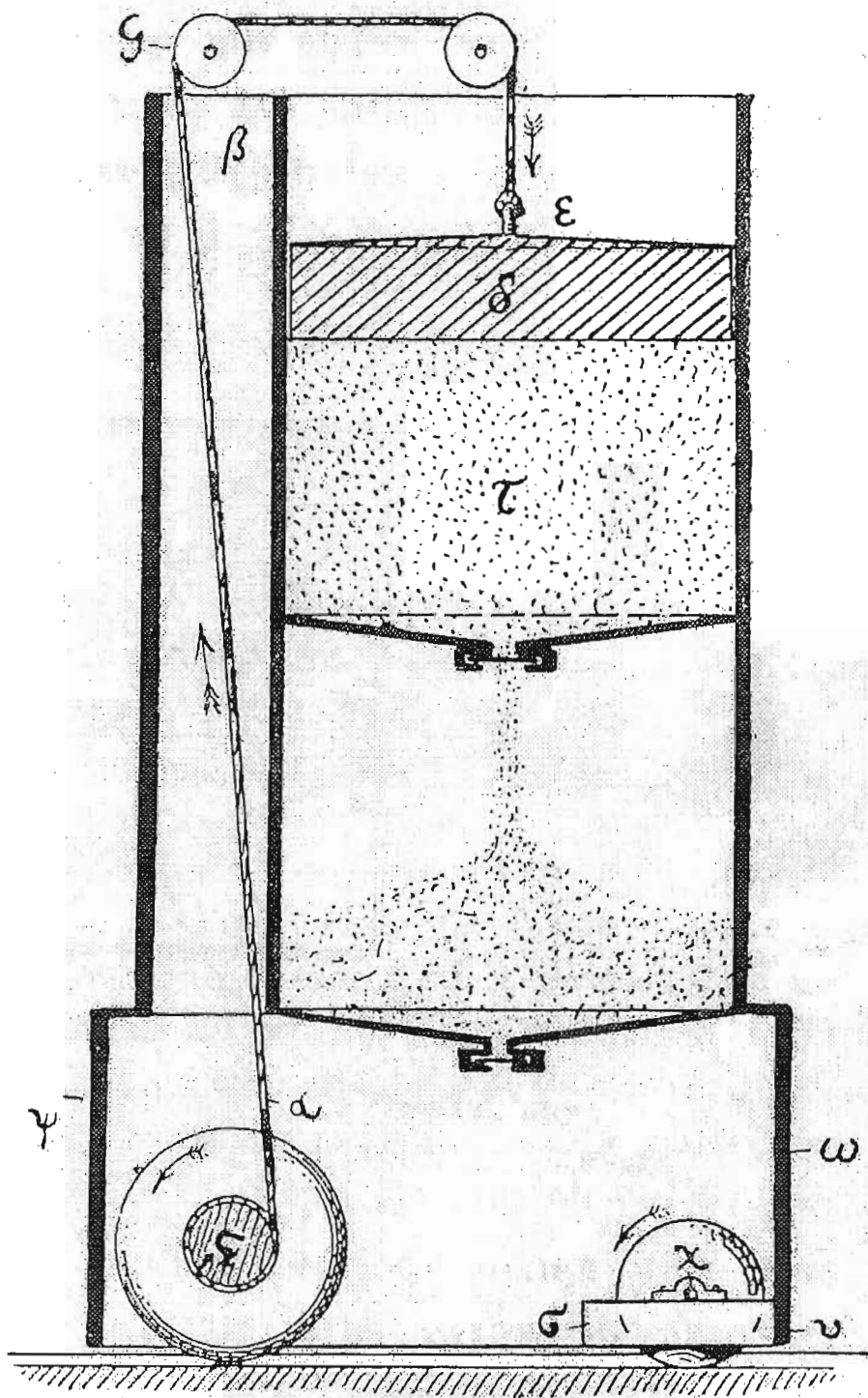


fig. 2 — Le mécanisme moteur du spectacle d'automates représentant l'apothéose de Bacchus, d'après SCHMIDT W. (1899), p. 361, fig. 86.

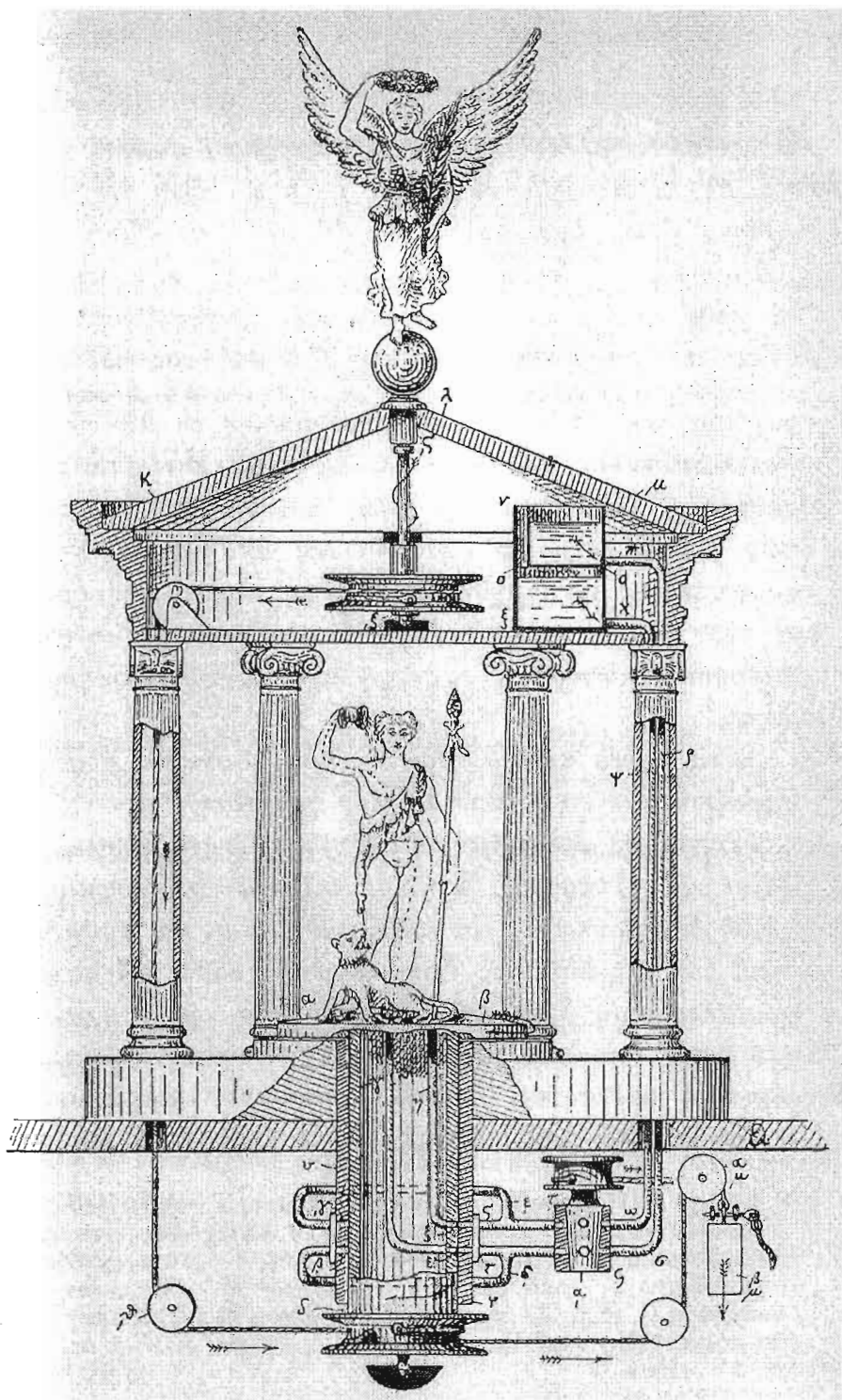


fig. 3 — Coupe partielle du dispositif mettant en scène l'apothéose de Bacchus, d'après SCHMIDT W. (1899), p. 387, fig. 94a

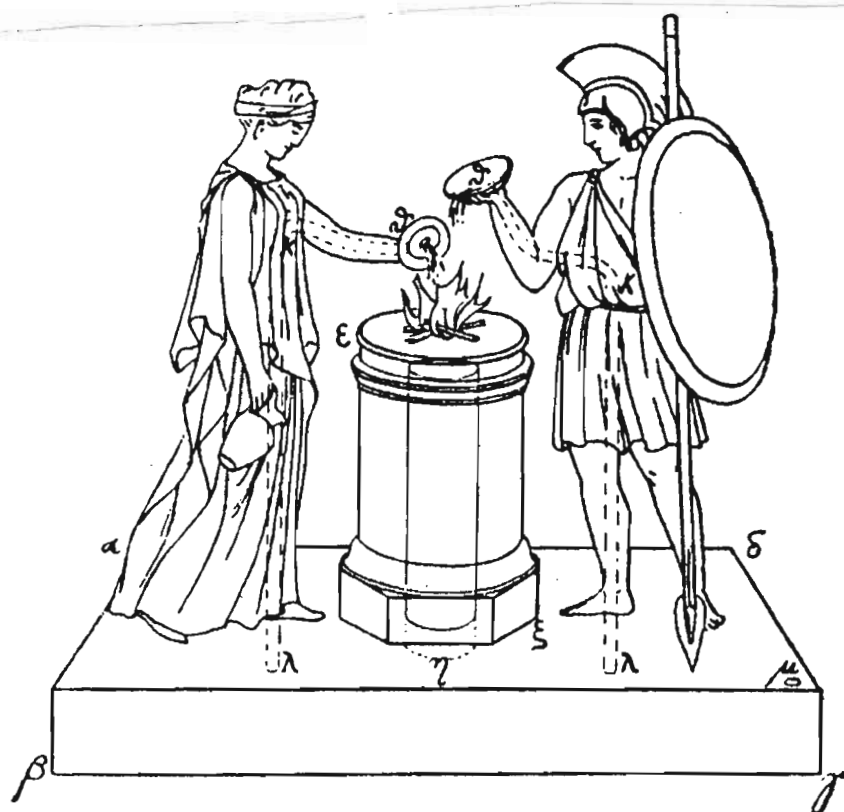


fig. 4 — Dispositif pour libation automatique décrit par Héron,
d'après ARGOUD G. et GUILLAUMIN J.-Y. (1997), p. 68-71.



fig. 1 — Autel de devin, © Stéphan Dugast.



fig. 2a
Autel de *nanwamu*
d'un masque *hombo kobyè*,
© Stéphan Dugast.



fig. 2b
Masque *hombo kobyè*,
© Stéphan Dugast

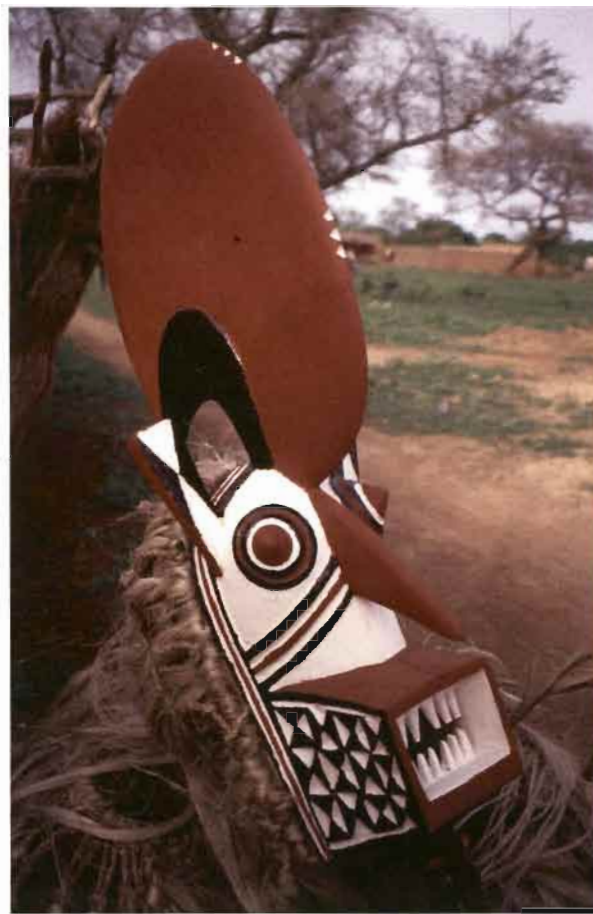




fig. 3 — La danse des villageois devant le nouveau devin,
© Stéphan Dugast.



fig. 4 et 5 — Le novice à sa sortie de l'initiation, au moment de sa présentation au public, © Stéphan Dugast.





▲ fig. 6 — La danse *hinyoro* d'une femme devant le masque *hombo dambiri*,
© Stéphan Dugast.

fig. 7 — Le masque *hombo dambiri*
et son percussionniste,
© Stéphan Dugast.



fig. 8 — La danse du masque
hombo dambiri,
© Stéphan Dugast.



attitudes du chasseur, le mouvement, etc. Irtyzen insiste sur le fait que son art sera transmis à son fils, parce que le dieu l'a ordonné. Les dieux ont ainsi droit de regard sur les productions plastiques, et sur ceux qui les font. Les producteurs d'images ont des patrons divins : Thot, le scribe, et aussi le dieu Ptah, dont le nom paraît même signifier « Le créateur » (BICKEL 1994 : 137-145) ; dès l'Ancien Empire, le titre du grand prêtre memphite de ce dieu peut être d'ailleurs compris comme « le grand chef des artisans ».

4. Corps, image et incarnation

Un autre texte célèbre permet d'en savoir plus sur les rapports entre Ptah et la création des images. Il s'agit dudit « document de théologie memphite » gravé sur une dalle conservée au British Museum, pierre ayant été réemployée à une époque indéterminée comme meule ; le texte date de la XXV^e dynastie, mais remonte certainement à un original bien plus ancien, datant au moins du Nouvel Empire²¹. Ayant décrit la cosmogonie imaginée par Ptah, le texte détaille la façon dont ce dieu va peupler le monde. Il crée alors les hiéroglyphes, et simultanément « met au monde les dieux », ce qui signifie ici qu'il invente la statuaire, la taille de l'image. Il peut à présent délimiter les provinces, et placer dans chaque sanctuaire les « corps » des dieux : leurs statues. Il faut à présent que les dieux « entrent » dans ces « corps-images ». Non pas seulement les belles images en or, mais, le texte insiste là-dessus, toutes les images, quelle que soit leur matière. Les statues sont habitées par les dieux.

(col. 56) C'est lui qui fait que sorte toute connaissance, c'est la langue qui proclame les pensées du cœur. Ainsi tous les dieux furent mis au monde, Atoum et sa Compagnie-Divine. Toutes les paroles-divines (= les hiéroglyphes) advinrent selon la pensée du cœur et l'ordre de la langue. C'est ainsi qu'ont été créés les *kaou*, et (qu'ont été) déterminés les *hemesout*, lesquels ont créé toute subsistance et toute offrande par cette parole ; (et ont) créé ce qui est désirable — c'est ce qui donne la vie à celui qui (agit) favorablement ; (et ont) créé ce qui est détestable — c'est ce qui donne la mort à celui qui transgresse. C'est ainsi que furent créés tous travaux et toute œuvre. Tout ce que font les mains, la marche des pieds, les mouvements de tout le corps (furent faits) selon son ordre et (selon) l'expression (lit. la parole) de sa pensée, qui sort de la langue et qui donne la qualité-*imakh* à toute chose. Or, l'on nomme Ptah « Celui qui fait tout et fait venir à l'existence les dieux ». C'est Ta-tenen qui donne naissance aux dieux ; toute chose sort de lui, en tant que subsistances et offrandes divines, (et) en tant que toute bonne chose. Ainsi est-il trouvé et connu (= ainsi est-il prouvé) que sa puissance est plus (grande) que celle des (autres) dieux. C'est ainsi que Ptah fut satisfait après avoir accompli toute chose et toute parole-divine. Il a donné naissance aux dieux ; il a fait les villes et a fondé les provinces-*sépat* ; il a placé les dieux dans leurs chapelles. Il a établi durablement leurs (offrandes de) pains ; il a fondé leurs chapelles, il a fabriqué leurs corps (= leurs statues) selon leurs désirs. C'est ainsi que les dieux entrèrent dans leurs corps, (faits) en toute sorte de bois, en toute sorte de

21. EL HAWARY 2010. Cf. encore Sylvie Donnat, dans ce volume.

pierre, en toute sorte de faïence, en toutes choses qui poussent sur lui et par lesquelles ils se manifestent.

Les statues font partie des modes de manifestations des dieux. Il serait faux d'établir une stricte différence entre les éléments concrètement manifestés et désignés par le vocabulaire que nous avons évoqué ci-dessus, et les constituants plus « immatériels » de la personnalité divine. Un passage d'un long hymne à Amon du Nouvel Empire est révélateur à cet égard :

Son *ba* est dans le ciel, son corps est à l'Occident. Sa statue (*shenti*) est à Héliopolis-du-Sud (=Ermant)²².

Trois parties sont associées sur un pied d'égalité : un *ba* « immatériel » ; un corps « physique » et une statue « manufacturée ». Le vocabulaire de l'image ne peut être dissocié de celui des manifestations divines, ce qui oblige notamment à se tourner vers plusieurs notions complexes : les manifestations-*khépérou* « la succession des individualités momentanées », associées aux manifestations-*irou* qui recouvrent l'« apparence discernable » comme l'exprime Dimitri Meeks (MEEKS et FAVARD-MEEKS 1993 : 75-77). En outre, il faut prendre en compte les éléments immatériels de la personnalité, humaine ou divine, le *ba* et le *ka*, qui ne peuvent se concevoir que par rapport à un support de référence, que ce soit un corps vivant ou une statue.

J'aimerais, pour finir ces rapides remarques, évoquer encore rapidement deux questions qui sont susceptibles de plus longs développements, mais qui permettent, de jeter une passerelle avec des problématiques plus générales. En Égypte, les images sont donc des dieux. Le culte des images n'est rien d'autre que le culte rendu aux dieux. Il n'y a aucune transcendance dans l'image égyptienne. Le dieu habite sa statue, investi par sa présence son image. Habitant sa statue tout comme l'homme habite un corps, il se trouve que son image est vivante, car elle est une des formes de son existence. Cette idée est lisible encore dans les textes hermétiques, dans l'Asclépios par exemple : « (...) mais ce sont des statues pourvues d'une âme, conscientes, pleine de souffle vital, et qui accompagnent une infinité de merveilles (...) »²³. Dans les conceptions pharaoniques, tout se passe comme si les statues divines ancrèrent la présence des dieux sur terre, au cœur même des cités. C'est sans doute pour cela que les Égyptiens, au cours du premier millénaire avant notre ère, période où les pratiques se transforment considérablement, ont multiplié une série particulière de « statues vivantes », à savoir les animaux sacrés. Singes, chats, babouins, crocodiles, poissons, bœufs et autres, toute une faune divine se multiplie sur le sol, assurant une véritable sacralisation (une consécration) du territoire. Les aléas politiques, les menaces étrangères (Assyriens, Perses, etc.) ne sont pas sans liens avec cette volonté. On pourra enfin observer que cette attitude est, d'une certaine façon, diamétralement inverse d'une autre tendance culturelle égyptienne profonde : le culte solaire (QUIRKE 2004). À Héliopolis on adorait depuis l'Ancien Empire le disque lointain. Akhénaton va radicaliser cette adoration, en la focalisant sur la réalité immédiate du disque-

22. BARUCQ et DAUMAS 1979 : 206 sq. ; cf. MATHIEU 1997 : 146-147.

23. Asclépius 24 ; NOCK et FESTUGIÈRE 1946 : 326.

Aton. Le culte d'Aton, image permanente et présente dans le ciel, n'a donc plus besoin d'images terrestres. Le culte a lieu, en plein air, dans un temple dont le centre est une cour à ciel ouvert. Un temple vide.

Youri VOLOKHINE
Université de Genève

ABRÉVIATIONS

- CT* DE BUCK A., *The Egyptian Coffin Texts*, vol. I-VII, Chicago, Oriental Institute, 1935-1961.
- Edfou I* ROCHEMONTAIX, M. de, (et CHASSINAT E.), *Le Temple d'Edfou*, vol. I, MIFAO 10, édition revue et corrigée par DEVAUCHELLE D. et CAUVILLE S., Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1984.
- Wb* *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, ERMAN A. und GRAPOW H. (Hrsg.), 5 vols, Leipzig, 1926-1931.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLIOT, Maurice
1949-1954 *Le culte d'Horus à Edfou au temps des Ptolémées*, 2 vol., Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (« Bibliothèque d'Étude » 20).
- ALTENMÜLLER, Hartwig
1969 « Die abydenische Version des Kultbildrituals », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abt. Kairo* 24, p. 16-25.
- ASSMANN, Jan
1996 « Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture », in MANUELIAN P. der (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, vol. 1., Boston, Museum of Fine Arts, p. 55-81.
2003 *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, Paris, Éd. du Rocher.
- BACQUÉ-MANZANO, Lucas
2002 « Further Arguments on the Coptos Colossi », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 102, p. 17-61.
- BARBOTIN, Christophe
2005 *La voix des hiéroglyphes*, Paris, Khéops, Musée du Louvre, p. 56-57.
- BARGUET, Paul
1962 *Le temple d'Amon-Rê à Karnak. Essai d'exégèse*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (« Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire » XXI).
- BARTA, Winfried
1970 *Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers (Stele Louvre C 14)*, Berlin-Munich, Brun^o Hessling (« Münchner ägyptologische Studien » 22).

BARUCQ, André et DAUMAS, François

1979 *Hymnes et prières de l'Égypte ancienne*, Littératures anciennes du Proche-Orient, Paris, Le Cerf.

BELTING, Hans

2004 *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.

BICKEL, Susanne

1994 *La cosmogonie égyptienne avant le Nouvel Empire*, Fribourg, Göttingen (« Orbis biblicus et orientalis » 134).

BRYAN, Betsy M.

2017 « Art-making in Texts and Contexts », in JASNOW R. and WIDMER G. (eds.), *Illuminating Osiris. Egyptological Studies in Honor of Mark Smith*, Atlanta, Lockwood, p. 1-21.

CHERPION, Nadine

1999 « La conception de l'Homme à l'Ancien Empire d'après les bas-reliefs figurant les notables », in ARNOLD D., GRZYMSKI K. et ZIEGLER C., *L'art égyptien au temps des pyramides*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, p. 83-93.

DANINOS-BEY, Albert

1886 « Lettre de M. Daninos-Bey à M. G. Maspero, Directeur général des fouilles et Musées d'Égypte, au sujet de la découverte des statues de Meïdoum », *Recueil de Travaux* 8, p. 69-73.

DAVID, A. Rosalie

1973 *A Guide to Religious Ritual at Abydos*, Warminster, Aris & Phillips, 1973.

DAUMAS, François

1952 *Les Moyens d'expression du grec et de l'égyptien comparés dans les décrets de Canope et de Memphis*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (« Cahiers. Suppl. aux Annales du Service des Antiquités de l'Égypte » 16).

1980 « Quelques textes de l'atelier des orfèvres dans le temple de Dendara », in VERCOUTTER J. et GRIMAL N. (éd.), *Livre du Centenaire 1880-1980*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale.

DEONNA, Waldemar

1935 « Les yeux absents ou clos des statues de la Grèce primitive », *Revue des études grecques* 48, p. 219-244.

EATON-KRAUSS, Marianne

1984 *The Representation of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*, Wiesbaden, Harrassowitz (« Ägyptologische Abhandlungen » 39).

EL HAWARY, Amr

2010 *Wortschöpfung. Die Memphitische Theologie und die Siegesstele des Pije – zwei Zeugen kultureller Repräsentation in der 25. Dynastie*, Fribourg, Göttingen (« Orbis Biblicus et Orientalis » 243).

FINNESTAD, Ragnhild Bjerre

1985 *Image of the World and Symbol of the Creator. On the Cosmological and Iconological Values of the Temple of Edfu*, Wiesbaden, Harrassowitz (« Studies in Oriental Religions » 10).

FISCHER, Henry G.

- 1976 « Notes, Mostly Textual, on Davies' Deir el Gebrâwi », *Journal of the American Research Center in Egypt* 13, p. 9-20.

FISCHER-ELFERT, Hans-Werner

- 1998 *Die Vision von der Statue im Stein*, Heildeberg, Universitätsverlag Winter (« Schriften der Philosophischen-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften » 5).

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

- 1975 *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero.

GARDINER, Alan Henderson

- 1957 « Hymns to Sobek in a Ramesseum Papyrus », *Revue d'Égyptologie* 11, p. 43-56.

GARIS DAVIES, Norman de

- 1902 *The Rock Tombs of Deir el-Gebrawi*, I, London, Egypt Exploration Found.

GOYON, Georges

- 1957 *Nouvelles inscriptions rupestres du Wadi Hammamat*, Paris, Imprimerie Nationale.

- 1972 *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte*, Paris, Le Cerf (« Littératures anciennes du Proche-Orient »).

GUGLIELMI, Waltraud und BUROH, Knut

- 1997 « Die Eingangssprüche des Täglichen Tempelrituals nach Papyrus Berlin 3055 (I,1-VI,3) » in DIJK J. van (ed.) *Essays on Ancient Egypt in Honour of Herman Te Velde*, Groningen, Styx, p. 101-166.

GUTBUB, Adolphe

- 1973 *Textes fondamentaux de la théologie de Kom Ombo*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (« Bibliothèque d'Étude » 47).

HORNUNG, Erik

- 1986 *Les Dieux de l'Égypte*, Paris, Éd. du Rocher.

JANSEN-WINKELN, Karl

- 2016 « Zu Kult und Funktion der Tempelstatue in der Spätzeit », in COULON L. (éd.), *La cachette de Karnak. Nouvelles perspectives sur les découvertes de Georges Legrain*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (« Bibliothèque d'étude » 161), p. 399-410.

LABOURY, Dimitri

- 2013 « L'artiste égyptien, ce grand méconnu de l'égyptologie », in ANDREU-LANOË G. (éd.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, Paris, Musée du Louvre, Somogy, p. 28-35.

LABRIQUE, Françoise

- 1992 *Stylistique et théologie à Edfou*, Louvain, Peeters (« Orientalia Lovaniensia Analecta » 51).

LAPP, Günther

- 1994 Compte rendu de LOHWASSER, A., *Die Formel « Öffnen des Gesichts »* Leyde, 1991 (« Bibliotheca Orientalis » 51), col. 295-305.

LECLANT, Jean

- 1961 *Montouemhat, quatrième prophète d'Amon, prince de la ville*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (« Bibliothèque d'Étude » 35).

LOHWASSER, Angelika

- 1991 *Die Formel « Öffnen des Gesichts »*, Vienne, Veröffentlichungen der Institute für Afrikanistik und Ägyptologie der Universität Wien (« Beiträge zur Ägyptologie » 11).

MATHIEU, Bernard

- 1997 « Études de métrique égyptienne, IV. Le tristique ennémétrique dans l'hymne à Amon de Leyde », *Revue d'égyptologie* 48, p. 109-163.

MEEKS, Dimitri et FAVARD-MEEKS, Christine

- 1993 *Les dieux égyptiens*, Paris, Hachette (« La vie quotidienne. Civilisations et sociétés »).

NELSON, Harold

- 1949 « Certain Reliefs at Karnak and Medinet Habu and the Ritual of Amenophis I », *Journal of Near Eastern Studies* 8, p. 201-232.

NOCK, Arthur Darby et FESTUGIÈRE, André-Jean

- 1946 *Corpus Hermeticum*, II. *Asclepius*, Paris, Les Belles Lettres.

OCKINGA, Boyo

- 1984 *Die Gottebenbildlichkeit im Alten Ägypten und im Alten Testament*, Wiesbaden, Harrassowitz (« Ägypten und Altes Testament » 7).

PLAS, Dirk van der

- 1989 « "Voir" Dieu ; quelques observations au sujet des sens dans le culte et la dévotion de l'Égypte ancienne », *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie* 115, p. 4-35.

POSENER-KRIÉGER, Paule

- 1976 *Les archives du temple funéraire de Néferirkarê-Kakaï (Les papyrus d'Abou-sir)*, 2 vols., Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (« Bibliothèque d'Étude » 65, 1-2).

QUACK, Joachim Friedrich

- 1992 *Studien zur Lehre für Merikare*, Göttinger, Wiesbaden, Harrassowitz (« Orientforschungen » IV/23).
- 2012 « Wenn die Götter zuhören : zur Rolle der Rezitationssprüche im Templertum », in EL HAWARY A.E. (Hrsg.), *Wenn Götter und Propheten reden. Erzählen für die Ewigkeit*, Berlin, EB-Verlag, p. 124-152.

QUIRKE, Stephen

- 2004 *Le culte de Rê. L'adoration du soleil dans l'Égypte ancienne*, Paris, Éd. Du Rocher.

RAGAZZOLI, Chloé

2019 *Scribes. Les artisans du texte en Égypte ancienne*, Paris, Les Belles Lettres.

RITNER, Robert K.

1993 *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*, Chicago, The Oriental Institute (« Studies in Ancient Oriental Civilization » 54).

ROCCATI, Alessandro

1982 *La littérature historique sous l'ancien Empire égyptien*, Paris, Le Cerf (« Littératures anciennes du Proche-Orient »).

SAUNERON, Serge

1962 *Les fêtes religieuses d'Esna aux derniers temps du paganisme*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale (« Esna » V).

SEYFRIED, Karl-Joachim

1981 *Beiträge zu der Expeditionen des Mittleren Reiches*, Hildesheim, Gerstenberg (« Hildesheimer Ägyptologische Beiträge » 15).

SIMPSON, William K.

1959 « Historical and Lexical Notes on the New Series of Hammamat Inscriptions », *Journal of Near Eastern Studies* 18, p. 19-37,

SCHEID, John

2005 *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des romains*, Paris, Aubier.

STAUDER, Andréas

2018 « Staging restricted Knowledge : the Sculptor Irtysen's Self-Presentation (ca. 2000 BC) », in MINACI G., MORENO GARCIA J.C., QUIRKE St. and STAUDER A. (eds.), *The Arts of Making in Ancient Egypt: Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000-1550 BC*, Leiden, Sidestone, p. 239-271.

VERNUS, Pascal

1976 « Deux inscriptions de la XII^e Dynastie provenant de Saqqara », *Revue d'Égyptologie* 28, p. 118-138.

2001 *Sagesses de l'Égypte pharaonique*, Paris, Imprimerie Nationale.

VOLOKHINE, Youri

2000 *La frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*, Genève, Société d'Égyptologie (« Cahiers de la Société d'Égyptologie, Genève » 6)

VYCICHL, Werner

1981 « Les statues vivantes des Égyptiens », *Bulletin de la Société d'Égyptologie, Genève* 5, p. 51-56.

Quand la pierre perd sa matérialité

Pierres figurées et préfiguration de l'avenir dans les lapidaires grecs et romains

Sonia MACRÌ

1. Quelques façons d'oublier la pierre

Une pierre insignifiante et opaque est l'objet du dernier acte de séduction d'Orphée. Elle est lancée par la main féroce d'une Bacchante de Thrace, du haut d'une colline qui domine la clairière où se trouve le poète, pour le tuer et lui fermer la bouche une fois pour toutes. Et pourtant, suspendue en vol dans cette trajectoire, la pierre est captivée par la voix et la lyre, dépassant son émoussement fatal. La pierre s'attarde, elle a un temps d'hésitation, elle est traversée comme par un souffle d'émotion et n'atteint pas le chanteur, mais finit par tomber *supplex* « suppliante » à ses pieds. Ensuite, le charme est rompu, détruit par le vacarme des flûtes, des timbales, des cris délirants des femmes. Il y aura d'autres pierres, mais elles ne seront plus touchées par la chanson d'Orphée : elles tomberont sur lui, simplement entraînées par leur inertie inanimée¹.

S'il n'y a pas une force surnaturelle qui intervient pour la changer, l'essence de la matière de la pierre se définit entièrement dans une inaltérable froideur minérale. Dans l'œuvre de Lucrèce, un passage rapporte efficacement ce caractère particulier de la pierre et la manière dont elle est effectivement perçue par l'être humain, à travers l'organe sensoriel du toucher. « Si nous frappons une pierre avec un doigt », écrit le poète, « nous touchons seulement la couleur de sa surface, mais ne percevons pas la couleur par le toucher, nous sentons plutôt la dureté de la pierre elle-même, dans ses profondeurs »². La propriété physique de la *duritia* habite la pierre dans toute sa masse, elle s'étend compact à travers la matière dont la pierre est faite, inflexible et inerte, comme on peut le lire dans un passage plinien qui dit : « Qu'y a-t-il de plus inerte que la rigidité d'une pierre ? »³.

La convergence de ces traits caractéristiques intervient pour déterminer la centralité de la pierre dans de nombreuses trames mythiques de la tradition grecque et romaine, comme un élément bon pour marquer tout ce qui définit la dimension de la mort. En ce sens, un passage de Lucain semble emblématique, dans lequel c'est tout un paysage qui se densifie sous forme de pierre : celui qui est soumis par le regard de Méduse. Pour chaque contrée sur laquelle se posent les yeux de la Gorgone, dit le

1. Il s'agit de la variante transmise en Ovide, *Métamorphoses*, 11.1-66.

2. Lucrèce, *De la nature*, 4.265-8: *Praeterea lapidem digito cum tundimus, ipsum / tangimus extremum saxi summumque colorem / nec sentimus eum tactu, verum magis ipsam / duritiam penitus saxi sentimus in alto*. (Ici comme dans la suite de l'article, les traductions du grec et du latin sont les miennes). Autour de la nécessité de reconnaître le minéral par le toucher on peut rappeler aussi le *Lapidaire orphique*, 250-251, qui souligne comment l'apparence des pierres peut tromper le sens de la vue.

3. Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, 36.126 : *Quid lapidis rigore pigrius?*

poète romain, se propage une désolation immobile, laquelle fixe les bêtes aux rochers, convertit les hommes en statues de marbre, infecte le ciel et la mer d'un menaçant engourdissement minéral. La dégénérescence contre nature de ces terres de pierre s'exprime principalement dans l'image des oiseaux lesquels « du ciel, soudain lourds tombent vers le bas »⁴. L'oxymore des ailes pétrifiées, en fait, plus que toute autre chose suggère le contraste entre le mouvement et l'immobilité, la souplesse et la fermeté, la bigarrure et l'opacité : dichotomies visant toutes à représenter la même idée de la vie qui cède le pas à la mort⁵.

Cependant, le rapprochement entre des créatures ailées et la pierre ne traduit pas toujours une contradiction irréductible. Il y a de nombreuses occurrences littéraires qui témoignent de la façon dont le plumage des oiseaux peut être pensé à travers des équivalents minéraux, sans que ceci détermine le déclin de sa beauté ou de sa fonction. Aucune des caractéristiques passées en revue jusqu'ici ne pourrait toutefois, dans ce cas, être utilisée comme trait valable pouvant être transposé d'un domaine à l'autre de l'expérience. La qualité qui sous-tend une telle alliance métaphorique est tout autre, et doit se référer non à de simples cailloux opaques mais à des minéraux précieux, comme j'entends le démontrer.

Les corrélations instituées par les naturalistes antiques entre les deux référents recouvrent des domaines variés : elles se réalisent au niveau linguistique, avant tout, comme le prouve le grand nombre de pierres désignées à travers des noms d'oiseaux⁶, fondent les croyances concernant l'origine extraordinaire des minéraux⁷, interviennent enfin pour définir l'essence même des pouvoirs magiques et médicaux des pierres⁸. L'intention qui guide chacune de ces représentations consiste à valoriser une nature bigarrée et lumineuse que les pierres partagent avec les créatures ailées. Le revêtement naturel des volatiles et la surface des pierres paraissent marqués par une même signature connotative, puisque tous deux exhibent une multiplicité de formes et de couleurs, toutes présentes simultanément dans le même élément⁹. Cette variété est accentuée par deux données objectives, qui amplifient l'idée du lien métaphorique : les oiseaux connaissent le phénomène de la mue, par lequel ils transforment leur plumage avec l'alternance des saisons, mais les pierres également sont changeantes vu que leur aspect qui change en relation avec l'incidence de la

4. Lucain, *La Pharsale*, 9. 624-638; 647-651. En particulier 649: *e caelo volucres subito cum pondere lapsae*.

5. À plusieurs reprises J. P. Vernant a montré l'utilisation métaphorique de la pierre par rapport à la sphère de la mort, en particulier voir 1965 : 343-358. Voir aussi FRONTISI-DUCROUX 2003 : 179-220.

6. Plinius l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37 : *aetitis* (187), *alectorias* (144), *chelidonia* (155), *circos* (153), *geranitis*, *hieracitis* et *tao* (187).

7. Les oiseaux ont un rôle de premier plan dans les histoires centrées sur l'origine ou la découverte de pierres précieuses dans la tradition de diverses cultures. Cf. THOMPSON 1966, N527.1. Voir Hérodote, *Histoires*, 3. 116 et 4. 13, 27. J'ai développé ce thème dans MACRÌ 2009 : 83 et suiv.

8. Les oiseaux et les pierres auxquelles ils sont associés ont des caractéristiques extraordinaires en ce qui concerne le sens de la vue, cf. MACRÌ 2009 : 92 et ss.

9. Les naturalistes établissent souvent une comparaison entre le plumage des oiseaux et l'apparence de pierres précieuses. Voir Plinius l'Ancien, *Histoire naturelle*, 10.43 et 37. 71, 72, 153, 155, 167, 187. Élien, *La personnalité des animaux*, 16.2, 17.23. Voir aussi Columelle, *De l'agriculture*, 8. 11 et Martial, *Épigrammes*, 13. 70. 1.

lumière¹⁰. Du fait qu'ils exhibent une ressemblance aussi variablement assortie, les deux référents sont susceptibles d'être définis par la langue grecque au moyen de l'adjectif ποικίλος, un terme à la nature protéiforme, qui enregistre la valeur de la pluralité chromatique et des formes mais, outre cela, également l'effet de vibration lumineuse produit par elle, évocateur de l'idée de mouvement¹¹. Peut-être le nœud métaphorique qui unit les oiseaux et les pierres se noue-t-il également sous le signe de la mobilité que tous deux sont en mesure de suggérer : les plumes sont portées au mouvement par une aptitude naturelle ; les minéraux précieux, par contre, le suggèrent de façon abstraite en raison de l'ondulation brillante qui parcourt leur consistance physique.

C'est précisément à partir de cette illusion que se développe la représentation non objective mais culturellement déterminée des pierres précieuses, c'est-à-dire à partir d'une apparence de mouvement coloré qui évoque la vie¹² et pousse à évacuer les autres attributs propres à la nature lithique. Dans une des rédactions byzantines du *Physiologus*, nous trouvons un exemple efficace de ce mécanisme d'abstraction, qui dépouille la pierre de ses qualités les plus nettement terrestres, en valorisant exclusivement l'aspect de la luminosité. Écrire que « le Phénix est un oiseau extraordinairement beau / que ses ailes sont comme la pierre d'hyacinthe »¹³, signifie oublier la pierre, dématérialiser son inerte et froide corporéité en faveur d'une nature éthérée comparable à celle du légendaire oiseau solaire¹⁴.

Si nous nous sommes jusqu'ici arrêtés sur l'insistance accordée par les représentations antiques à la brillante polychromie des minéraux, c'est pour souligner le fait qu'elle joue un rôle déterminant dans la perception et la définition de leur statut matériel. Ce dernier est toujours décrit de manière à manifester une plus grande continuité avec la sphère céleste, plutôt qu'avec la dimension obscure du sous-sol. Outre cela, il se représente comme lieu naturellement prédisposé à héberger tout ce qui appartient à la sphère surhumaine : en raison de la matière qui les constitue, les minéraux précieux se montrent aptes à conférer une présence à l'invisible, indépen-

10. En ce sens, il ne peut pas être une coïncidence que parmi les oiseaux mentionnés comme gardiens de pierres précieuses, il y a des oiseaux dont les naturalistes rappellent juste l'apparence changeante par rapport à l'alternance des saisons. Les oiseaux en question sont la fauvette à tête noire et la huppe, qui est aussi doué d'une crête polychrome, cf. Aristote, *Histoire des animaux*, 632b-633a, qui rappelle Eschyle (fr. 304 Nauck). Voir aussi Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, 10.86.

11. GRAND-CLÉMENT 2011 : 439 et ss., DETIENNE et VERNANT 1974 : 10-11. Pour les occurrences du terme ποικίλος voir Théophraste, *Sur les pierres*, 33, 37, 48. *Lapidaire orphique*, 409 et 460 où il est employé pour définir les différentes vertus qui coexistent dans une même pierre. Dans les *Kérygmes Lapidaires* il revient pour exprimer la polychromie, voir 21.4, 31.5, 45.4. Plinie traduit le terme grec avec l'adjectif *varius* et l'adverbe *varie*, cf. DE SAINT DENIS 1971 : 232.

12. Vernant a déjà mis en évidence la dichotomie établie entre la pierre opaque, qui s'apparente au monde de la nuit et des morts, et la pierre précieuse qui rayonne un éclat vif de *χαρις*, cf. VERNANT 1965 : 354.

13. *Physiologus*, CXI (Sbordone), 1-2: Ὁ φοῖνιξ πετεινόν ἐστιν πάνυ λίαν ὥραϊον / ὑπάπχουν αἱ πτέρυγες του ὡς ὑακίνθου λίθος.

14. Nous utilisons le terme « oublier » tel qu'il a été utilisé par P. Ricœur, là où il parle de la logique qui guide la dénomination métaphorique, à savoir que le principe de la « réduction sémique » d'un lexème, RICŒUR 1975 : 138 et ss..

damment du fait que l'homme grave sur eux des images, des mots ou des signes magiques. Et même, quoique de manière fragmentaire, affleure des sources écrites la croyance en un pouvoir figuratif des pierres, tel qu'elles rendraient spontanément manifeste, dans le monde des choses sensibles, ce qui appartient à l'ordre du non-visible ou du non encore vu. Les observations que nous avons jusqu'ici soulignées se prolongeront donc par une réflexion sur le lien qui existe entre les minéraux précieux et la notion de figurabilité.

2. La nature, la pierre et la puissance de la figuration spontanée

L'action de rayer la pierre est désignée en grec par le verbe γλύφω, dont le nom d'agent correspondant, attesté sous la forme γλύφος, apparaît seulement dans un groupe de composés d'époque tardive¹⁵. Un de ceux-ci, précisément αὐτόγλυφος, se rencontre dans le traité pseudo-plutarquien *De fluviis*, pour souligner le caractère extraordinaire d'une pierre qui présente l'insolite caractéristique d'être précisément « auto-sculptée ». Si l'on n'enregistre pas d'autres occurrences de cet adjectif, il est en revanche possible de relever un grand nombre d'exemples de pierres du même genre. Les pierres « auto-glyphes » font partie du phénomène des soi-disant *lapides figurati*, ainsi appelés à partir du Moyen-Âge à cause des formes inscrites en elles, dans lesquelles l'homme a cru pouvoir identifier les éléments les plus disparates de l'univers sensible et de l'univers intelligible. Autour de ces minéraux, au cours des siècles, s'est développée une riche littérature, parallèlement à la naissance, surtout à l'époque baroque, de collections d'authentiques *mirabilia*. On doit à Jurgis Baltrušaitis le mérite d'avoir recherché les témoignages les plus significatifs, de l'Antiquité jusqu'au xx^e siècle, en laissant émerger une donnée d'importance : le fait que les figures reconnues par l'homme dans la matière minérale sont étroitement liées à sa culture de référence, dans le sens qu'une même typologie de pierre est susceptible de multiples lectures qui changent en vertu de la tradition culturelle à laquelle appartient le regard de celui qui la contemple¹⁶. Un sondage des témoignages qui se réfèrent à l'Antiquité tel que nous nous proposons de le faire, mettra en lumière la signification anthropologique véhiculée par les images que les Grecs et les Romains ont cru visualiser dans ces objets.

L'exemple le plus ancien de pierre figurée apparaît dans l'encyclopédie plinienne et concerne une agate ayant appartenu au roi Pyrrhus,

sur laquelle on pouvait voir les neuf Muses et Apollon tenant la cithare, avec les taches distribuées non par art mais de façon naturelle, de telle sorte qu'à chaque Muse correspondait ses attributs distinctifs¹⁷. (Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37.5)

La littérature postérieure propose à son tour la légende d'une agate ayant appartenu au roi épirote mais en la réélaborant : le motif mythologique est associé puis

15. CHANTRAINE, s.v. γλύφω, p. 229.

16. BALTRUŠAITIS 1957 : 87-149. Une reconstitution des différentes lectures de pierres figurées pendant le 1900 se trouve en COGLITORE 2004.

17. *in qua novem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur; non arte, sed naturae sponte ita discurrentibus maculis, ut Musis quoque singulis sua redderentur insignia*. Voir aussi Solin, *Choses mémorables*, 5.25.

totalelement remplacé par d'autres types d'images, comme cela apparaît à travers les rééditions du XIV^e siècle opérées par le lapidaire de Marbodius de Rennes, dans lesquelles apparaissent des arbres, des rois couronnés, des crucifix et des bêtes sauvages (BALTRUŠAITIS 1957 : 112).

La pierre en question, l'agate, est aujourd'hui classée comme une variété de quartz mais anciennement le même nom était utilisé pour indiquer une gamme plus ample de pierres¹⁸. Dans la structure de l'ἀγάτης, qui inclut divers minéraux bigarrés, la tradition grecque identifie surtout le caractère d'une stupéfiante variété, que la langue a enregistré non seulement par les termes πολυειδής, « varié d'aspect » et μορφή παντοίη « de toute sorte de forme », mais également à travers le rapprochement avec le lion, évoqué aussi bien pour revendiquer l'apparence κατάστικτον, « diaprée » de la pierre, que son nom ancien, λεοντοδόρεν, « peau de lion »¹⁹. Dans le traité *Sur les vertus des pierres* du Byzantin Michel Psellos, la polyvalence de l'aspect réapparaît toujours comme unique qualité de la pierre, par l'intermédiaire de l'adjectif ποικίλος et de l'hapax διηλλαϊσμένος « brillant »²⁰. Il semble évident de découvrir un lien de causalité entre l'aspect changeant de la surface minérale et la propension à y apercevoir comme un horizon sur lequel projeter des apparences de réalité. Dans quelques vers du *Lapidaire orphique* nous lisons à ce sujet :

Tu apercevras dans la pierre, comme dans un jardin fleuri / beaucoup d'arbres
aux frondaisons denses de branches²¹. (*Lapidaire orphique*, 234-235)

Plinie également, dans la rubrique consacrée à l'agate, rapporte la prodigieuse apparition de fleuves, de bois et de bêtes de somme²² et, outre cela, il montre que le phénomène des qualités mimétiques de certains minéraux n'est rien moins qu'occasionnel. Une reconnaissance des pierres énumérées dans le très riche catalogue plinien fait émerger la manière dont les minéraux, jusque dans la nomenclature qui leur a été assignée, portent le signe d'une nature en quelque sorte double : dans l'instant précis où ils sont appelés par leur nom, ils cessent d'exister simplement comme pierres pour devenir la duplication figurée de nombreux autres éléments du monde phénoménal. L'*encardia* montre en relief l'« effigie d'un cœur », les *dactyli idaei* « expriment l'image d'un pouce humain », le *leuchophthalmos* « contient l'image blanche et noire d'un œil », la *meconitis* « représente des pavots », la *pontica* « contient des images de monts et de vallées », la *myrmecitis* contient *innatam*, « congénitale », l'« image d'une fourmi qui avance », et ainsi de suite²³.

Cette procession des semblants minéraux sanctionne la force spontanément mimétique de la pierre, le pouvoir ambigu qui permet à l'inorganique de faire allu-

18. HALLEUX et SCHAMP 1985, commentaire p. 317, et E. de SAINT DENIS 1972, commentaire p. 168.

19. *Lapidaire orphique*, 610-621.

20. Michel Psellos, *Les vertus des pierres*, 32-37. Sur le sens de ce terme cf. GALIGANI 1988, commentaire p. 101, 32.

21. δένδρεα γὰρ μάλα πολλὰ κατόψεαι ὡς ἐνὶ κήπῳ / ἀνθεμόεντι κλάδοισιν ἐπασσύτεροις κομόωντα.

22. Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37.140: *Reddunt enim fluminum species, nemorum, iumentorum*.

23. Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37.159, 170, 171, 173, 179, 187.

sion à la vie. On peut rappeler, en ce sens, une considération que fait Athanasius Kircher dans la section consacrée à la matière lithique de son *Mundus Subterraneus*, là où il écrit que la nature, dans l'impossibilité de conférer aux pierres la vie et les facultés sensorielles, leur en a du moins donné la *figuram*, en traçant sur elles comme au pinceau la forme de toutes les choses du monde : des corps géométriques au corps célestes, des fleurs aux villes, des hommes aux créatures divines. Le Jésuite, qui vécut au XVII^e siècle, liait ainsi les diverses typologies d'images imprimées spontanément sur les pierres à la faculté que possède la nature d'exercer la même habileté qu'un géomètre, un astronome, un opticien, un peintre²⁴.

L'idée d'un Art de la Nature, à bien y regarder, est déjà présente dans le texte plinien, et peut être déduite de la terminologie qui y est utilisée. Le vocable que Pline utilise le plus souvent pour indiquer les images qui se dessinent naturellement sur les pierres est *effigies*, un mot qui appartient à la sphère du verbe latin *ingere*, et qui évoque l'action de modeler l'argile, de sculpter, de peindre²⁵. La figuration spontanée de la nature, en somme, dans les exemples que nous avons cités, est pensée par analogie à la sphère des images artificielles. Rappelons également à ce sujet l'usage réitéré du verbe *exprimere*, utilisé pour rendre l'idée de « modeler », dans les arts plastiques²⁶. Ce glissement métaphorique se retrouve aussi dans d'autres passages pliniens, où l'auteur applique à l'action créatrice de la nature une terminologie propre à l'esthétique des arts : derrière le rapprochement entre les deux sphères du naturel et de l'artificiel, nous pouvons reconnaître un principe constamment rappelé dans l'*Histoire naturelle*, selon lequel la nature non seulement représente la source d'inspiration et le modèle pour un artiste, mais est elle-même *artifex*, l'« artiste » par excellence²⁷.

La compénétration entre le naturel et l'artificiel constitue le pivot d'un procédé artistique destiné à fonder une authentique tradition à partir du XVI^e siècle, d'abord en Italie puis en Europe. L'imagination joue avec la matérialité des pierres, faisant de celles-ci le décor paysager naturel sur lequel l'artiste peut reproduire des images artificielles. Les dalles minérales, par leurs incendies de couleurs et leurs éclairs de lumière ou, au contraire, par leurs âpres fêlures et leurs concrétions sombres, ont suggéré des arrière-plans les plus variés sur lesquels représenter des sujets picturaux. Par exemple, Antonio Tempesta, un représentant important du maniérisme tardif, peignait sur pierre veinée profitant des plis naturellement ondulants du minéral afin de recréer des contestes marins, tels que l'albâtre dans les spirales lithiques duquel semblent être engloutis les hommes qui personnifient la traversée de la Mer Rouge²⁸. Très souvent les veinures minérales ont été employées parce qu'évocatrices d'une atmosphère surnaturelle, comme les vaporeuses dalles d'albâtre où Antonio Carracci a peint une Madone à l'Enfant²⁹ ou comment les dalles d'ardoise ténébreuses de peintres véronais du XVII^e siècle,

24. Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, VIII, 30, *caput IX*.

25. ERNOUT - MEILLET, s.v. *ingo*, p. 235.

26. ERNOUT - MEILLET, s.v. *premo*, p. 533.

27. BEAGON 1992 : 31-2. CAREY 2003 : 133 ss.

28. Pour la référence à Tempesta, cf. BONA CASTELLOTTI 2000 : 92 et suiv.

29. Cf. BALTRUŠAITIS 1957 : 87 et suiv. De nombreux exemples peuvent être trouvés dans BONA CASTELLOTTI 2000.

dans lesquelles les sujets religieux reçoivent leur air sacré et mystérieuse à travers le sombre fond minéral³⁰.

Ce croisement entre l'habileté de l'homme et les qualités mimétiques des minéraux, cette confluence des deux dans une œuvre d'art, bien avant que sur les pierres peintes des *Wunderkammern* d'Europe, apparaît déjà dans la tradition grecque. On en retrouve un exemple dans une épigramme d'époque hellénistique, qui nous a été transmise par Posidippe. Parmi les gemmes gravées qui apparaissent dans la section *Sur les pierres* de son recueil poétique, est citée une ἱασπις ἡερόεσσα, une qualité de jaspe à l'aspect « nébuleux », évocatrice d'une atmosphère céleste et donc naturellement prédisposée à être employée comme arrière-plan pour la gravure du cheval Pégase, alors que libre de toute bride il vole à travers un κυανῆν ἡέρα, « ciel sombre »³¹. Un témoignage encore plus intéressant apparaît dans l'intrigue du roman connu sous le nom *Les Éthiopiennes* et attribué à Héliodore d'Émèse. Le récit, centré sur les péripéties et l'amour du Grec Théagène et de l'Éthiopienne Chariclée, est entrecoupé de quelques digressions consacrées à la description d'œuvres d'art, parmi lesquelles se trouve une améthyste gravée et encastrée dans un anneau de nature divine³². La scène, qui est minutieusement décrite, est de nature bucolique. Un jeune berger, appuyé sur un éperon rocheux, regarde paître son troupeau qui semble comme recouvert d'un voile d'or et « non par l'effet de la technique artistique », précise le texte, « mais à cause d'une rougeur propre à l'améthyste qui brillait sur leurs dos »³³. La luminosité intrinsèque de l'améthyste est extraordinaire au point de simuler les rayons du soleil et de conférer aux animaux une sorte d'impulsion de mouvement :

D'autres encore rayonnant de joie par effet de l'améthyste comme sous la flamme du soleil, dans leurs sauts touchaient la roche avec les extrémités des pattes. Combien parmi ceux qui étaient nés les premiers et étaient les plus hardis semblaient vouloir s'élancer au-delà du cercle mais ils en étaient empêchés par l'art qui avait entourés le troupeau et le rocher avec le chaton d'or, comme si c'était une enceinte. C'était du reste un rocher véritable, et non une imitation, en fait l'artiste en délimitant l'extrémité de la pierre à cette fin avait fait voir ce qu'il voulait selon la réalité, jugeant inutile de faire une pierre sur une pierre³⁴. (Héliodore, *Les Éthiopiennes*, 5.14)

30. Voir à cet égard les réflexions de Federico Zeri in BONA CASTELLOTTI 2000 : 231-242. Je ne crois pas superflu de signaler que la pierre noire dans l'antiquité a été considérée comme appropriée pour représenter le statut invisible du divin, voir Porphyre, *Sur les images des dieux*, fr. 2 (Bidez) : πολλοὶ δὲ αὐτὸ καὶ μέλανι λίθῳ τὸ ἀφανὲς αὐτοῦ τῆς οὐσίας ἐδήλωσαν « en revanche bien d'autres ont montré au moyen d'une pierre noire l'invisibilité de son essence », cf. GABRIELE 2012 : commentaire p. 117-8. On y peut déduire aussi à propos de l'usage de la pierre obsidienne cf. MACRÌ 2009 : 97 et 150 n.

31. Posidippe de Pella, *Épigrammes*, 14 (AB).

32. L'anneau a été mis sur l'autel par le prêtre Calasiris mais il est présenté comme un cadeau matérialisé pour une intervention des dieux, Héliodore, *Les Éthiopiennes*, 5.13.

33. Héliodore, *Les Éthiopiennes*, 5.14: οὐ τῆς τέχνης τοῦτο χαριζομένης ἀλλ' οἰκεῖον ἐρύθημα τῆς ἀμεθύσου τοῖς νότοις ἐπαυθούσης.

34. ἄλλοι δὲ ὥσπερ ἡλίῳ τῇ φλογὶ τῆς ἀμεθύσου γανόμενοι ἄλμασιν ἀκρωνύχοις τὴν πέτραν ἐπέξεον. Ὅσοι δὲ αὐτῶν πρωτόγονοί τε καὶ θρασύτεροι, καὶ ὑπεράλλεσθαι βουλομένοις τὸν κύκλον ἐφέκσαν εἰργόμενοι δὲ ὑπὸ τῆς τέχνης ὥσπερ εἰ μάνδραν χρυσὴν τὴν σφενδόνην αὐτοῖς τε καὶ τῇ πέτρᾳ περιβαλλούσης· ἡ δὲ ἦν πέτρα τῷ ὄντι καὶ οὐχί

La chose digne d'être notée aux fins de notre enquête concerne le degré de proximité que l'image gravée entretient avec la réalité, une proximité telle qu'elle suggère l'éventualité que les figures soient sur le point de s'animer. L'élément destiné à créer l'illusion que l'image puisse se détacher du contexte figuratif est la brillance qui émane du minéral. De la même manière que cela se passe pour les objets appartenant aux catégories des δαίδαλα, la lumineuse mobilité qui émane des pierres précieuses peut simuler la vie (FRONTISI-DUCROUX 1975 : 71-73). Mais ce n'est pas tout. La pierre sur laquelle l'artiste cisèle la scène pastorale, encore une fois, ne constitue pas un support matériel générique mais s'impose, avec ses particularités, comme élément figuratif de l'ensemble. L'artiste n'a pas besoin de recréer artificiellement le contexte paysager parce que celui-ci est déjà naturellement exprimé dans la pierre : le rocher de l'arrière-plan bucolique possède un ancrage physique propre dans un morceau d'améthyste (DEBRAY-GENETTE 1980 : 293-304). L'inhabituelle complicité que ce dernier témoignage établit entre la matérialité de la pierre et sa figuration nécessite quelques considérations.

En regardant les choses du point de vue de l'anthropologie de l'art, nous pouvons mieux définir la relation établie entre l'entité physique, l'artiste et le sujet représenté. Dans notre exemple, cette relation entre les différents référents s'écarte de la norme. L'élément physique ne subit pas mais il exerce une double action : d'abord, en ce qui concerne l'artiste, lequel par rapport à l'acte de la création joue un rôle considérablement limité, puisqu'il doit suivre la forme suggérée par la matière ; ensuite en ce qui concerne l'objet représenté, lequel est déjà incorporée dans l'entité physique, même si seulement en partie. Selon les termes utilisés par Alfred Gell à propos du faisceau de relations qui lie les quatre référents de base de l'objet d'art, l'*Art Nexus*, on peut dire que les pierres de notre enquête, en qualité d'*index* sont placées dans une position d'agent, à la fois par rapport à l'artiste, qui, comme nous l'avons dit, doit s'adapter aux caractéristiques du support matériel, et de *prototype*, c'est-à-dire de sujet représenté, qui est formé par l'*index*. Le *recipient*, le destinataire en qualité de quatrième terme de la théorie de Gell, est à son tour soumis à l'*agency* de la pierre, parfois simplement en tant que spectateur étonné de l'œuvre d'art. Mais il peut arriver, comme on le verra plus avant, que les actions du destinataire pâtissent de l'*agency* de la pierre figurée, qu'elles en subissent l'influence³⁵.

3. Épiphanies divines

Le thème de l'auto-représentativité de la nature, donc, n'épuise pas toutes les nuances de signification que les pierres figurées semblent revêtir aux yeux des anciens. Les images minérales contenues en elles établissent avec la réalité un rapport singulier, non de simple *mimesis*, qui mérite d'être approfondi. Le point de départ, cette fois encore, est constitué par un passage de Plinie, précisément par une anecdote rapportée dans le livre centré sur la classification des marbres :

μίμημα, τῶν γὰρ ἄκρων τῆς λίθου μέρος εἰς τοῦτο περιγράφας ὁ τεχνίτης ἔδειξεν ἐκ τῆς ἀληθείας ὃ ἐβούλετο, περιέργον ἡγησάμενος λίθον ἐν λίθῳ σοφίζεσθαι· τοιοῦτος μὲν ὁ δακτύλιος.

35. GELL 1998 : 28 et suiv. Je dois remercier M. le Professeur Maurizio Bettini pour cela et pour d'autres idées fondamentales à l'élaboration de cet article.

Tous ces artistes sont habitués à employer le marbre blanc de l'île de Paros, une pierre qu'ils ont commencé à nommer *lychnites*, parce que, selon Varron, on le taillait dans les carrières à la lumière des lampes ; depuis on en a découvert beaucoup d'autres plus blancs, et récemment aussi dans les carrières de Lune. On rapporte de celui de Paros un fait merveilleux : dans un bloc qu'on fendit avec des coins, apparut une figure de Silène³⁶. (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 36.14)

L'homme extrait le marbre de Paros d'aveugles et silencieuses sinuosités géologiques et se surprend à découvrir, dans sa blancheur pétrifiée et diaphane, comme un indice de vie. Peut-être les veinures et les condensations matérielles qui affluent, impalpables, à sa surface, en ont-elles entamé la froideur indifférenciée, suggérant le « symptôme » d'une présence. L'idée d'une figure surnaturelle s'enracine dans l'éblouissante plaque de pierre et celle-ci devient la relique d'une présence / absence, c'est-à-dire la trace tangible de quelque chose qui appartient à l'ordre du non-visible³⁷. C'est ainsi que le marbre établit sa victoire sur l'impassible nature minérale et génère, au cours de nombreux siècles et dans les lieux les plus disparates, une longue foule de fantômes de pierre.

Albert le Grand transmet, par exemple, la mémoire des quelques dalles de marbre, qu'il avait vues à Venise entre 1222 et 1223, lesquelles, placées les unes à côté des autres, restituèrent la belle image d'une tête couronnée de roi, avec une longue barbe³⁸. Les visiteurs de la basilique byzantine de Sainte-Sophie font référence à leur tour à des formes congénitales imprimées sur les marbres, du poète de langue grecque Paul le Silencieux, jusqu'à l'ambassadeur Ruy Gonzáles de Clavijo. Ce dernier, de retour en Castille en 1406, parle d'une énorme dalle de pierre portant des images « qui n'avaient été peintes par aucune couleur ni gravées en aucune façon ». Les figures représentées étaient celles de la Vierge Marie avec dans ses bras Jésus et Jean-Baptiste, et « il semblait », écrit-il, « que ces images fussent placées parmi les nues du ciel lumineux, comme s'il y avait eu un voile devant elles. Et elle semblaient d'autant plus merveilleuses qu'elles étaient comme quelque chose de spirituel que Dieu avait voulu montrer en ce lieu... »³⁹.

Revenant au monde romain, un parallèle intéressant avec l'épiphanie du Silène peut être trouvé dans le quatrième livre du poème virgilien. Quand Énée, pour la première fois, se montre en présence de la reine Didon, il se révèle à elle sous les traits

36. *Omnes autem candido tantum marmore usi sunt e Paro insula, quem lapidem coepere lychniten appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro, multis postea candidioribus repertis, nuper vero etiam in Lunensium lapicidinibus. sed in Pariorum mirabile proditur, glaeba lapidis unius cuneis dividendum soluta, imaginem Sileni intus extitisse.* Voir aussi Cicéron, *De la divination*, 1.23.

37. Nous utilisons le terme « symptôme » sur la base de certaines réflexions suggestives de DIDI-HUBERMAN (1985 : 88-96), à savoir celles qu'il a faites sur les vertus figuratives du marbre, sur sa tendance innée à suggérer une sorte de « incarnée », en se référant également au monde ancien.

38. Albert le Grand, *Des minéraux*, 2.3.1, p. 238 (Jammy). Cf. BALTRUŠAITIS 1957 : 121 et ss..

39. Paul le Silencieux, *Description de Sainte Sophie de Constantinople*, 605-611 ; Ruy Gonzáles de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, cité dans RONCHEY et BRACCINI 2010 : 258. Je dois la connaissance de ces passages à Tommaso Braccini que je remercie.

d'une authentique apparition surnaturelle. « Enée apparut debout et brilla dans une lumière claire / le visage et les épaules semblables à un dieu », dit le texte ; il est précisé peu après que sa mère Vénus « souffla elle-même sur la belle chevelure du fils et lui insuffla la splendeur purpurine de la jeunesse ainsi qu'une joyeuse grâce dans les yeux : ainsi la main donne grâce à l'ivoire, ainsi sont enveloppés par l'or blond l'argent ou le marbre de Paros »⁴⁰. En somme, la luminosité que le héros acquiert grâce à l'intervention de Vénus présente un caractère surhumain. Si elle devait toutefois trouver corps dans quelque chose de terrestre, semble vouloir dire le texte, elle coïnciderait avec l'effet de brillance produit par des matériaux précieux comme l'ivoire, l'argent ou la pierre de Paros.

Dans le texte de Pline, c'est l'adjectif *candidus* qui intervient pour véhiculer la qualité de la luminosité mais, pour ce qui concerne le statut surhumain de cette lumière, le terme *lychnites* qui distingue le marbre de Paros se révèle à nos yeux plus significatif. Le substantif en question dérive du nom grec λύχνος, enregistré par Varron comme le correspondant du latin *lucerna* pour désigner la « lampe »⁴¹. Au-delà de l'explication d'ordre pratique qu'en donne l'érudit romain (« parce qu'on le taillait dans les carrières à la lumière des lampes »), il est possible de formuler quelques observations complémentaires quant à cette dénomination. Le trait métaphorique qui unit les deux référents et qui détermine la transposition du nom λύχνος de l'objet construit par l'homme pour éclairer l'obscurité à la variété de marbre extrait des carrières de Paros, pourrait être identifié dans la luminosité inusuelle que tous deux sont en mesure de dégager. Il faut rapporter au λύχνος un type particulier d'utilisation, de nature cultuelle, impliquant que l'huile de la lampe brûlait de façon ininterrompue et que sa lumière ne s'éteignait jamais. Pausanias évoque, en ce sens, un λύχνος entièrement construit en or par l'artiste Callimaque et situé dans le temple d'Athéna sur l'Acropole, à côté d'un ἄγαλμα de la déesse considéré comme ἁγιώτατον, « le plus sacré » des objets du culte, parce que tombé du ciel. La propriété de cette lampe, comme le soulignent d'autres textes par l'entremise de l'adjectif ἄσβεστος, « inextinguible », consiste dans le fait de brûler incessamment, tant de jour que de nuit⁴². Signalons aussi que λυχνίτης ou λυχνίς est employé par la langue grecque comme nom d'une pierre précieuse citée par les lapidaires pour son aspect extraordinairement brillant et pour son pouvoir de dominer la force du feu⁴³. Selon les mots de Lucien, parmi les simulacres gardés à l'in-

40. Virgile, *L'Énéide*, 1.588-615 : *restitit Aeneas claraque in luce refulsit / os umerosque deo similis ; namque ipsa decoram / caesariem nato genetrix lumenque iuuentae / purpureum et laetos oculis adflarat honores : / quale manus addunt ebori decus, aut ubi flauo / argentum Pariusue lapis circumdatur auro.*

41. Varron, *La langue latine*, 5.120.2 : « lucerna post inventa, quae dicta a luce aut quod id vocant λύχνον Graeci ».

42. Pausanias, *Description de la Grèce*, 1.26.6 ; en ce qui concerne la splendeur ἄσβεστος de la lampe voir Strabon, *Géographie*, 9.1.16, mais l'adjectif réapparaît à propos de la pierre du même nom en Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, 45.124. Voir Hérodote, *Histoires*, 2.61.1 et 130.1 et le commentaire de LLOYD 1989 : 281.

43. *Lapidaire orphique*, 271-279 ; *Kérygmes lapidaires*, 7 ; *Damigeron – Evax*, 28 ; Denys le Périégète, 328 ; Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, 32.20 et 42.426. Pline cite la pierre en 37.104-104, il mentionne seulement une légère force d'attraction. Peut-être qu'il s'agit d'un rubis ou du grenat, cf. édition d'E. de Saint Denis, Paris, Belles Lettres 1972, commentaire p. 158-9, n. 103.

térieur du temple de Hiéropolis, il y avait un ἄγαλμα représentant la Junon assyrienne, laquelle portait sur sa tête cette pierre rayonnante. « Elle s'appelle lych-nis », précise l'écrivain de Samosate, « et le nom correspond à l'effet : la nuit il resplendit et tout le temple en est illuminé comme par une lampe »⁴⁴. Pour son pouvoir de simuler la lumière naturelle du soleil et de la lune, la pierre λυχνίς est nommée parmi les matières précieuses qui revêtent l'intérieur du palais du roi Staphile, dans le poème de Nonnos de Panopolis⁴⁵.

Comme on peut le voir dans ces passages, l'action de dissiper les ténèbres, qu'exercent tant la lampe que la pierre, prend des traits disproportionnés à partir desquels se vérifie un glissement du plan de la réalité tangible à celui de l'inintelligible. Ceci est explicitement démontré par un témoignage relatif à la pierre précieuse, concernant le fait que « celui qui la porte saura prédire les choses futures »⁴⁶. Semblablement au marbre de Paros qui, grâce à sa lueur « congénitale » produisait l'épiphanie d'une figure surhumaine, la pierre précieuse par sa lumière perpétuelle ouvre une brèche sur ce qui normalement est interdit à la connaissance humaine.

Derrière ces représentations hyperboliques du pouvoir de réfraction de la lumière des minéraux, on peut découvrir une croyance expressément attestée par la tradition néoplatonicienne : le rayonnement lumineux des matières précieuses induit l'homme à faire de celles-ci un lieu apte à matérialiser l'invisible. Dans les fragments qui nous sont parvenus du traité consacré aux simulacres des dieux, Porphyre exprime une correspondance directe entre l'essence lumineuse du divin et la transposition sensible qu'on peut faire de celle-ci :

Du moment que le divin est lumineux et vit dans une diffusion de feu éthéré et reste invisible aux sens engagés dans la vie mortelle, par le moyen de la matière translucide, comme le cristal ou la pierre de Paros ou encore l'ivoire, ceux-ci suggéraient la notion de sa lumière et par le moyen de l'or l'idée du feu et son incorruptibilité, parce que l'or ne se corrompt pas⁴⁷. (Porphyre, *Sur les images des dieux*, fr. 2, Bidez)

4. L'avenir raconté par les pierres

Lumineuse mais aussi impérissable, telle est l'essence matérielle des pierres précieuses. Le lapidaire d'Orphée le déclare expressément, là où il décrit la nature de leur κράτος ἀπειρέσιον καὶ ποικίλον, c'est-à-dire de la « force infinie et différente » que la terre leur a assignée : « grande est la vertu d'une plante », peut-on lire précisé-

44. Lucien, *La déesse syrienne*, 32 : λυχνίς καλέεται, οὖνομα δὲ οἱ τοῦ ἔργου ἢ συντυχίη. ἀπὸ τούτου ἐν νυκτὶ σέλας πολλὸν ἀπολάμπεται, ὑπὸ δὲ οἱ καὶ ὁ νηὸς ἅπας οἷον ὑπὸ λυχνοῖσι φαίνεται.

45. Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, 18.75. Voir Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, 36.163, qui parle de la variété de marbre appelée *phengites*.

46. Damigéron – Évaux, 28 : *sciet autem qui eum portat futura praedicere*.

47. Φωτοειδοῦς δὲ ὄντος τοῦ θείου καὶ ἐν πυρὸς αἰθερίου περιχύσει διάγοντος, ἀφανοῦς τε τυγχάνοντος αἰσθήσει περὶ θνητὸν βίον ἀσχόλῳ, διὰ μὲν τῆς διαυγοῦς ὕλης, οἷον κρυστάλλου ἢ Παρίου λίθου ἢ καὶ ἐλέφαντος, εἰς τὴν τοῦ φωτὸς αὐτοῦ ἐννοίαν ἐνήγον· διὰ δὲ τῆς τοῦ χρυσοῦ, εἰς τὴν τοῦ πυρὸς διανόησιν καὶ τὸ ἀμίαντον αὐτοῦ, ὅτι χρυσὸς οὐ μιάινεται.

ment, « mais plus encore l'est celle d'une pierre, puisque la mère en la générant lui a accordé une force incorruptible et éternelle »⁴⁸. En vertu de leurs signes caractéristiques les pierres précieuses sont appelées à représenter métaphoriquement l'idée d'une lumière inextinguible, comme celle qui se dégage du corps des dieux, mais aussi des corps célestes. Par rapport à ces derniers, les pierres semblent représenter comme une sorte de duplication minérale, tant dans le nom que dans l'aspect.

C'est ce qui se passe dans le cas de la pierre *astrion* qui possède à l'intérieur « une étoile qui brille avec l'éclat de la pleine lune », de la pierre du soleil « qui répand autour d'elle ses rayons à l'image de l'astre resplendissant » ou de la pierre *tephritis* qui « a l'aspect de la lune nouvelle, courbe avec ses cornes, bien que sa couleur soit celle de la cendre »⁴⁹. La *sandastros*, contient dans sa masse des gouttes d'or qui brillent à l'égal d'une constellation, mais non par hasard, leur disposition et leur nombre sont telles qu'ils imitent les Pléiades et les Hyades⁵⁰. La *selenitis* « incarne une image de la lune et reproduit, si ce qu'on dit est vrai, de jour en jour l'aspect de l'astre croissant ou décroissant⁵¹ ». La ressemblance, dans ce cas, devient tellement grande qu'elle produit une figure animée.

En somme, le thème de la figuration spontanée se complique et s'enrichit d'un élément supplémentaire : l'image imprimée sur la pierre présente un tel degré de fidélité au modèle qu'elle en mime les modifications dans le temps. Tout ceci nous conduit à formuler deux ordres de considération. D'abord ceci nous amène à nous rapporter à une certaine mentalité, en contraste avec la tradition platonicienne mais toutefois bien documentée tant en ce qui concerne la culture grecque que romaine, tendant à considérer les images non comme de simples copies du réel, mais comme dotées d'un statut propre de perfection et de vérité, indépendamment du fait qu'elles soient naturelles ou artificielles⁵². Ceci nous pousse à devoir mieux définir la valeur que les images minérales expriment par rapport à la dimension temporelle. En effet, dans la longue cohorte des figures spontanément imprimées dans les pierres, quelques-unes sont dotées d'un caractère prémonitoire, c'est-à-dire de réflexion d'une réalité non encore effective, mais à venir. On pourrait citer, en ce sens, un épisode relatif à Galba, concernant la découverte d'une antique bague portant l'effigie de la Victoire avec un trophée ; il s'agit d'un signe annonciateur de son triomphe imminent comme empereur : bien que l'image ne soit pas auto-glyphe elle a toutefois une origine mystérieuse⁵³. Le traité du pseudo-Plutarque *De fluviis* nous donne d'autres exemples. Le premier concerne la pierre appelée « autoglyphe » que nous avons citée au début :

Il y naît [scil. : dans le fleuve Sagaris] une pierre nommée *autoglyphe*. On la trouve en fait avec la gravure de la mère des dieux. Si un des émasculés retrouve une de ces pierres, ce qui arrive rarement, il ne s'étonne plus et sou-

48. *Lapidaire orphique*, 410-412 : μέγα μὲν σθένος ἔπλετο ρίζης, ἀλλὰ λίθου πολὺ μεῖζον, ἐπεὶ μένος ἀφθιτον αἰεὶ γεινομένη μῆτηρ καὶ ἀγήραον ἐγγυάλιξεν.

49. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37. 132, 181, 187.

50. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37.100.

51. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37.181.

52. Sont essentielles les pages que M. BETTINI (1992 : 191-210) a écrites à ce sujet ainsi que les réflexions qu'il a menées en explorant un grand nombre de témoignages.

53. Suétone, *Vie des douze Césars. Galba*, 10. Cf. BETTINI 1992 : 196.

tient avec intrépidité la vue de l'acte contre nature⁵⁴. (Pseudo-Plutarque, *Des noms des fleuves*, 12.2)

Dans notre perspective il apparaît remarquable que la découverte de la pierre coïncide avec une adhésion courageuse à son culte, comme si cette image l'annonçait à l'avance, ou même comme si le fait d'entrer en contact avec la figuration minérale, de par soi, pouvait influencer ce choix. C'est dans la même direction, nous semble-t-il, que peut être interprété le passage de la pierre soi-disant ἀνθρωπόμιμος, qui « mime l'homme » de la manière suivante :

Il y naît [scil. le fleuve Tanais] aussi une pierre qui ressemble au cristal, laquelle est semblable à un homme couronné. Quand le roi meurt, sur les bords du fleuve des assemblées sont organisées pour l'élection : celui qui se trouve avoir cette pierre est immédiatement déclaré roi, et reçoit le sceptre du prince mort⁵⁵. (Pseudo-Plutarque, *Des noms des fleuves*, 14.3)

Dans ce cas aussi tout se passe comme si la figure modélisée spontanément par la nature avait le pouvoir de façonner la réalité : la pierre à l'image d'un homme couronné détermine la royauté de l'homme qui la possède⁵⁶.

Un témoignage plus significatif provient de rubriques du lapidaire de Pline :

La corne d'Amon est une des gemmes les plus révérees de l'Éthiopie ; de couleur d'or, représentant une corne de bélier, on assure qu'elle procure des rêves prophétiques⁵⁷. (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37.167)

Une pierre capable de reproduire dans son apparence un attribut divin n'est pas une exception : comme s'il était en mesure d'objectiver des fragments lithiques du corps des dieux, le minéral génère l'œil de Belo, l'œil d'Adad, le doigt d'Adad, le rein d'Adad, les cheveux de Vénus, la paupière de Vénus, les organes virils d'Hermès⁵⁸. La forme exprimée par la pierre dorée du dieu Amon en rappelle la tête, même si cela ne concerne que son excroissance frontale. L'image tangible et minérale fonctionne en tant que productrice d'images impalpables mais annonciatrices d'événements qui un jour ou l'autre, se réaliseront, comme celles des rêves.

C'est sous forme de figure onirique que se présente une autre pierre, que nous citerons en conclusion des réflexions menées jusqu'ici. Parmi les récits légendaires qui concernent la vie d'Alexandre le Grand, il s'en rencontre un centré sur une vision nocturne révélée à Philippe avant la naissance de l'enfant. La dimension d'altérité d'où provient l'image en question est soulignée par une redondance des éléments liés

54. Γεννάται δ' ἐν αὐτῷ λίθος αὐτόγλυφος καλούμενος· εὐρίσκεται γὰρ τετυπωμένην ἔχων τὴν μητέρα τῶν θεῶν. Τοῦτον τὸν λίθον σπανίως εὐρισκόμενον ἂν εὕρῃ τις [τῶν] ποτεμνομένων, οὐ ξενίζεται, ἀλλ' εὐνύχως φέρει τῆς παρὰ φύσιν πράξεως τὴν ὄψιν.

55. Γεννάται δ' ἐν αὐτῷ καὶ λίθος κρυστάλλῳ παραπλήσιος, ὃν ἀνθρωπόμιμος ἔστεμμένος. Ὅταν δὲ ἀποθάνῃ βασιλεὺς, ἀρχαιρεσίας παρὰ τὸν ποταμὸν τελοῦσι· καὶ δὲ ἂν εὕρῃ τὸν λίθον ἐκεῖνον ἔχων, παραχρῆμα βασιλεὺς γίνεται, καὶ τὰ σκῆπτρα παραλαμβάνει τοῦ τελευτήσαντος.

56. BETTINI 1992 : 222 en ce sens il parle de : « forza modellizzante delle immagini sulla realtà ».

57. *Hammonis cornu inter sacratissimas Aethiopiae, aureo colore arietini cornus effigiem reddens, promittitur praedivina somnia repraesentare.*

58. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 37. 149, 186, 184, 124, 166.

au statut surnaturel de son origine : elle est en même temps manœuvrée par un puissant mage, communiquée par une créature ailée et elle appartient au peuple des songes. Un faucon, donc, envoyé par l'astrologue Nectanebo, vole dans la nuit jusqu'au chevet du roi de Macédoine et lui parle. À son réveil, le roi resémantise la voix de l'oiseau et la convertit en une séquence d'apparitions oniriques, de la manière suivante :

J'ai vu en rêve un dieu très beau à la chevelure blanche et à la barbe semblable à l'or et muni de cornes elles aussi semblables à l'or, qui tenait en sa main un sceptre, s'introduire la nuit chez mon épouse Olympias et s'unir à elle (...) J'ai ensuite pensé entrelacer du papyrus et de la sceller elle avec mon sceau. L'anneau était d'or et avait une pierre et, gravés sur la pierre, un soleil, une tête de lion et une petite lance (...) Quant au fait que tu entrelaçais le papyrus, celui-ci ne croît nulle part ailleurs qu'en Égypte : la semence est donc égyptienne, et non modeste, mais éclatante et vaillante à cause de l'anneau d'or. (...) Et puis il y a le sceau avec le soleil et, en dessous, la tête de lion et la petite lance : l'enfant ainsi conçu pénétrera le premier là où se lève le soleil en combattant contre tous comme un lion et conquerra des villes avec la lance, à cause de la petite lance gravée dans le bas⁵⁹. (Pseudo Callisthène, *Roman d'Alexandre*, 1.8)

En ce qui concerne l'intrigue en elle-même il faut préciser que, en réalité, ce n'est pas Ammon qui concevra Alexandre, comme le rêve annonce à Philippe, mais Nectanebo lui-même, qui s'unit à Olympias feignant d'être le dieu. Quant à la représentation, l'aspect le plus extraordinaire qui la concerne réside dans le fait que la pierre porte les signes du destin d'Alexandre, transposés dans les symboles du soleil, du lion et de la lance, ainsi que dans la splendeur inaltérable de l'or dont est matériellement fait l'anneau. La réalité, semble vouloir nous dire le récit, existe déjà avant de se réaliser, fixé dans la matière de la pierre, sous une forme esquissée et contractée, comme le sont du reste les images oniriques, mais prête à se déployer en une concaténation de faits de vie authentique⁶⁰.

Sonia MACRÌ

Università degli Studi di Enna « Kore »

59. εἶδον κατ' ὄναρ τινα θεὸν εὐμορφον πάνυ, πολὺν δὲ τὴν χαίτην καὶ γενειῶντα χρυσοῦ παραπλήσια, καὶ κέρατα ἔχοντα χρυσοῦ καὶ αὐτὰ παραπλήσια, καὶ ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ σκῆπτρον κατέχοντα, νυκτὸς ἐπεισερχόμενον τῇ γυναικί μου Ὀλυμπιάδι καὶ ἀνακλιθέντα καὶ συγγενόμενον αὐτῇ [...] ὑπενόησα δὲ ἀγῶ καταρράπτειν βιβλίον, τὴν δὲ σφραγίζειν τῷ ἐμῷ σφραγιστήρι. ἦν δὲ ὁ δακτύλιος χρυσοῦς ἔχων λίθον καὶ ἐν τῷ λίθῳ ἐκτύπωμα, ἥλιον καὶ κεφαλὴν λέοντος καὶ δοράτιον [...]. [...] περὶ δὲ τοῦ καταρράπτειν σε βιβλίον, οὐδαμοῦ βιβλος γεννᾶται εἰ μὴ ἐν Αἰγύπτῳ· Αἰγυπτία οὖν ἡ σπορά τυγχάνει, οὐ ταπεινὴ ἀλλὰ λαμπρὰ καὶ ἔντιμος διὰ τὸν χρυσὸν δακτύλ<ον>. [...] ἡ δὲ σφραγὶς ἡ τὸν ἥλιον ἔχουσα καὶ ὑποκάτω κεφαλὴν λέοντος καὶ δοράτιον· οὗτος ὁ γεννώμενος παῖς μέχρι τῆς ἀνατολῆς φθάσει πάντας πολεμῶν ὥσπερ λέων, καὶ δορυαλώτους τὰς πόλεις ποιήσει διὰ τὸ ὑποκείμενον δοράτιον.

60. Sur l'opposition entre la « condensation » qui caractérise les rêves et la richesse des pensées qu'ils transmettent cf. FREUD 1899 : 263.

BIBLIOGRAPHIE

BALTRUŠAITIS, Jurgis

1957 *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, tome 1, Paris, Olivier Perrin, 1995.

BEAGON, Mary

1992 *Divina natura: the Roots of Pliny's Thought in Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder*, Oxford, Clarendon Press, p. 26-54.

BETTINI, Maurizio

1992 *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.

BONA Castellotti, Marco

2000 *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, Milano, Federico Motta Editore.

CAREY, Sorcha

2003 *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the "Natural History"*, New York, Oxford University Press.

CHANTRAINE, Pierre

1968 *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck.

COGLITORE, Roberta

2004 *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS.

ERNOUT, Alfred, - MEILLET, Antoine

1932 [1985] *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

1975 *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro.

2003 *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard.

GELL, Alfred

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.

GRAND-CLÉMENT, Adeline

2011 *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des grecs anciens*, Paris, De Boccard.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde

1980 « La pierre descriptive », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* 43, p. 293-304.

DIDI-HUBERMAN, Georges

1985 *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit (trad. it. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore, Milano 2008).

FREUD, Sigmund

1899 *Die Traumdeutung*, Leipzig □ Wien 1899/1900 (trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, Torino 2006).

GABRIELE, Mino

2012 *Porfirio. Sui simulacri*, Milano, Adelphi.

GALIGANI, Pierpaolo

1988 *Il De lapidum virtutibus di Michele Psello*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento, Firenze, Cooperativa Editrice Universitaria.

HALLEUX, Robert et SCHAMP, Jacques

1985 *Les lapidaires grecs*, Paris, Les Belles Lettres.

KIRCHER, Athanasius

1678 *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, Amsterdam, Janssonio – Waesbergiana.

LLOYD, Alan B. et FRASCHETTI, Augusto

1989 [2010] *Erodoto. Le storie. Libro II. L'Egitto*, Milano, Mondadori (« Collana Lorenzo Valla »).

MACRÌ, SONIA

2009 *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Torino, UTET.

RICÉUR, Paul

1975 *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil (trad. it. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 2001).

RONCHEY, Silvia et BRACCINI, Tommaso

2010 *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Torino, Einaudi.

SAINT DENIS, Eugène de

1971 « Nuances et jeux de lumière dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien », *Revue de Philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 45 (2), p. 218-239.

THOMPSON, Stith

1955 *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press.

VERNANT, Jean-Pierre

1965 *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero (trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi 1978).

L'étoffe des dieux

Les consécration des vêtements dans le monde grec : autour du culte attique d'Artémis *Brauronia**

Adeline GRAND-CLÉMENT

Parmi les nombreux objets de valeur que les Grecs qualifient d'*agalmata*¹ figurent des tissus. Il s'agit d'étoffes et de parures raffinées qui attirent le regard et confèrent aux personnes qui les arborent un rayonnement chargé de *kharis*. C'est le cas de la mitre, un bandeau d'étoffe qui peut ceindre la chevelure des jeunes filles (*parthenai*) de Sparte lors des fêtes religieuses ou encore la tête des athlètes vainqueurs lors des concours. Alcman évoque ainsi dans une parthénée « la mitre de Lydie, *agalma* des jeunes filles aux yeux de violette² » et Pindare compare l'une de ses épinicies à « une mitre lydienne bariolée, *agalma* conquis à Némée³ ». De tels tissus acquièrent un statut « agalmatique » lorsqu'ils sont portés devant la communauté ; leur beauté et leur éclat manifestent l'excellence des personnes distinguées par l'auréole de ce *kosmos*. C'est aussi, je crois, ce qui fait de certains vêtements des offrandes de choix pour les dieux⁴. Dans l'une de ses tragédies, Euripide associe explicitement des tissus consacrés dans un sanctuaire à la notion d'*agalma*. Le passage en question mérite d'être examiné avec attention.

Il se situe à la fin de l'*Iphigénie en Tauride*. Rappelons l'argument central de la pièce, représentée à Athènes en 413 av. J.-C. L'action se déroule au pays des Tauriens, une terre barbare gouvernée par le roi Thoas et où se trouve une effigie (qualifiée tour à tour d'*agalma* et de *bretas*) de la déesse Artémis. Iphigénie, qui en a la charge, aide Oreste à dérober la statue. Le frère et la sœur parviennent *in extremis* à s'échapper grâce à l'intervention d'Athéna. La déesse leur confie alors à chacun une mission spécifique. Oreste doit porter l'*agalma* d'Artémis jusqu'au port d'Halai, sur la côte orientale de l'Attique, afin de l'y installer (*hidrusai*) pour fonder un culte. Iphigénie, elle, doit se rendre à Brauron (sept kilomètres plus au sud), pour y devenir prêtresse d'Artémis :

Et toi, Iphigénie, près des collines sacrées⁵ de Brauron, tu seras porte-clefs de la déesse [=Artémis] : on t'y inhumera après ta mort ; pour toi, l'on y déposera, en guise d'*agalma*, les vêtements à la belle trame que laisseront dans leur

* Cette contribution doit beaucoup aux échanges nourris que j'ai eus avec Pierre Brulé et Marlène Albert Llorca ; les remarques et conseils prodigués par Ioanna Patera ont également été précieux : qu'ils en soient tous trois chaleureusement remerciés.

1. Sur les occurrences du mot *agalma* dans les textes grecs, voir la contribution de Nicole Lanérès dans ce même volume.

2. Alcman, fr. 1, 1, 64-70 (éd. D.L. Page).

3. Pindare, *Néméennes*, VIII, 15-16.

4. Rappelons que le terme *agalma* peut désigner tout type d'offrande faite aux dieux, surtout à l'époque archaïque : cf. PATERA 2012.

5. Ou : « prairies », si l'on accepte la proposition de KONTIS 1967 : 165-166, qui corrige *limakas* en *leimakas*.

foyer les femmes mortes en couches (καὶ πέπλων / ἄγαλμά σοι θήσουσιν
εὐπύηνους ὕφας / ὅς ἂν γυναῖκες ἐν τόκοις ψυχόρραγεις / λείπωσ' ἐν οἴκοις).
(Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1462-1467, traduction personnelle).

Athéna annonce ici la fondation d'un culte en l'honneur de l'héroïne, aux côtés de celui réservé à Artémis dans le sanctuaire de Brauron : Iphigénie, première prêtresse de la déesse, recevra après sa mort des offrandes textiles de la part des femmes de l'Attique. Mais il ne s'agira pas de n'importe quel type de vêtement. Une première lecture pourrait laisser penser que les *peploi* en question seront ceux des parturientes, donc souillés de leur sang. Mais à y regarder de plus près, Euripide fait plutôt référence aux pièces textiles que les Athéniennes auront confectionnées ou seront en train de réaliser sur le métier, lorsqu'une mort prématurée les arrachera à leur activité de tissage. Il faut donc imaginer des pièces de valeur, issu du travail patient de mains expertes et reflétant l'aptitude de l'épouse à assurer la bonne gestion de son foyer (*oikos*). La formulation employée par Euripide pour évoquer l'acte de consécration mérite notre attention : on déposera pour Iphigénie les beaux tissus « en guise d'*agalma* », « en tant qu'*agalma* », « comme un *agalma* ». C'est donc le geste des donateurs qui confèrera un statut « agalmatique » aux étoffes : voilà un point qu'il nous faut creuser.

L'offrande de vêtements aux divinités — en particulier à Athéna et à Artémis — constitue un acte de piété assez répandu dans le monde grec⁶. Les sources littéraires indiquent qu'il peut revêtir des formes différentes. On a coutume de distinguer principalement deux cas de figure⁷. Le premier consiste en des consécérations de vêtements que déposent dans les sanctuaires des individus, tout au long de l'année. Les circonstances qui motivent ces gestes sont probablement liées aux aléas de l'existence humaine ou à des moments marquants de la vie familiale et sociale — on pense, pour les femmes, qui sont souvent à l'origine de ce type d'offrandes⁸, à des événements associés au cycle de la procréation (premières règles, mariage, accouchements). L'offrande textile est alors déposée au même titre que les bijoux, les vases, les miroirs, les effets personnels, contribuant ainsi à créer une proximité, une intimité entre le dédicant et la divinité. Le second type est de nature différente, car il mobilise la communauté entière. Dans ce cas, c'est la cité qui prend en charge le tissage et la consécration d'une pièce d'étoffe neuve, un *peplos* confectionné afin d'être offert à l'effigie divine. L'investiture — si tant est que le tissu serve effectivement à *habiller* la statue, ce qui ne ressort pas toujours clairement de nos sources — relève alors d'un rituel public accompli au terme d'une procession, lors de fêtes impliquant l'ensemble de la communauté civique. Cette offrande est renouvelée périodiquement, tous les ans, parfois tous les quatre ans, selon le calendrier religieux de la cité. Le cas de pépiphorie le plus connu est celui qui se déroulait à la fin du mois de juillet à Athènes, lors des Panathénées, en l'honneur de la déesse poliaide⁹. L'offrande du

6. Cf. NEILS 2009 ; KAUFFMANN-SAMARAS et SZABADOS 2004 ; BRØNS 2017.

7. Cf. BRULÉ 1990 : 76.

8. Comme dans le monde catholique, du reste.

9. On peut citer également des fêtes analogues en l'honneur d'Héra à Olympie ou encore les Hyakinthies célébrées pour Apollon à Amyclées (Sparte). Cf. SCHEID et SVENBRO 2003 : 17-20 ; 29.

tissu diapré de motifs évoquant la lutte entre les Olympiens et les Géants y prenait deux formes distinctes et complémentaires : lors des Panathénées ordinaires, le tissu était confectionné par les ergastines et les arrhéphores, jeunes filles au service d'Athéna ; tous les quatre ans, lors des Grandes Panathénées, la toile possédait une dimension beaucoup plus importante et résultait du savoir-faire d'artisans spécialisés¹⁰.

Pour autant, lorsque l'on examine de plus près les témoignages archéologiques, iconographiques et surtout épigraphiques, on devine des procédures rituelles autrement plus variées : il n'est pas toujours aisé de distinguer les cas de consécration publiques de tissus, destinés à habiller l'effigie divine, des actes de dévotion privés. De ce point de vue-là, les études menées par Marlène Albert Llorca à propos des offrandes textiles faites à la Vierge dans le monde catholique, depuis la fin du Moyen Âge, fournissent un point de comparaison suggestif et éclairant. S'intéressant aux dons de vêtements personnels, elle montre que ces derniers ne sont pas simplement entreposés comme les autres ex-votos, mais peuvent servir à habiller la statue mariale et participent ainsi à la mettre en valeur et à lui donner un corps, à la fois proche et distant de celui des mortelles. La documentation dont dispose Marlène Albert Llorca — et qui nous fait malheureusement défaut ! — lui permet de se placer du point de vue des dévots et de mettre en lumière la grande variété des motivations qui entourent le dépôt des vêtements, neufs ou usagés : témoigner d'un miracle ou de l'accomplissement d'un vœu, laisser le mal, conserver le souvenir du rite de passage, gagner le salut par un legs testamentaire, manifester sa dévotion et affirmer son statut social, s'assurer la protection de la Vierge, etc¹¹.

Voilà de quoi stimuler la réflexion des hellénistes. En effet, le dossier du culte marial invite à reconsidérer nos données antiques, en posant la question de la pertinence de la distinction traditionnelle entre offrandes individuelles et offrandes collectives, entre simples dépôts et dons destinés à vêtir l'effigie divine. Puisqu'Euripide nous a menés à Brauron, nous examinerons le cas des offrandes textiles qui ont été déposées dans ce sanctuaire par la communauté civique athénienne au cours de l'époque classique, en utilisant principalement la documentation épigraphique. Nous nous interrogerons sur les motivations des gestes de dévotion privés et sur la nature de la métamorphose que subissent les étoffes au moment de leur consécration : qu'est-ce qui en fait des *agalmata* ? On cherchera aussi à savoir, comme le fait Marlène Albert Llorca, s'il l'on peut établir une distinction entre le simple dépôt votif d'un vêtement à la déesse et le fait d'habiller sa statue.

10. Thèse développée par MANSFIELD 1985 et reprise par BARBER 1992 : 112-117 : le *peplos* tissé à l'occasion des Grandes Panathénées était exposé comme une voile sur le mât du navire et ne servait peut-être pas à couvrir le *xoanon* de la déesse. Il faudrait mentionner aussi les rites se déroulant lors des Plyntéries et des Kallyntéries : la statue en bois d'Athéna Polias était déshabillée, lavée, puis rhabillée et parée — et l'effigie était couverte d'un voile le temps durant lequel elle était dépouillée de ses parures. Sur les Plyntéries, voir notamment BRULÉ 1987 : 105-110, et pour de nouvelles interprétations, ROBERTSON 2004, discuté par BRULÉ 2012.

11. Je renvoie à l'étude qu'elle a publiée dans ce même volume.

Offrir des vêtements à Artémis *Brauronia*

La pièce d'Euripide, si elle renvoie à un univers mythique, fait écho aux pratiques cultuelles des Athéniennes et des Athéniens de l'époque classique. On sait que la date de la représentation coïncide avec de grands travaux de réaménagement du sanctuaire d'Artémis à Brauron, qui témoignent de son importance dans le paysage religieux attique¹². On y consacrait effectivement des vêtements, mais plutôt à la déesse qu'à Iphigénie¹³. Le sanctuaire était situé à 37 kilomètres de la ville d'Athènes, au bord de la mer, dans une région marécageuse, qui convenait bien à la personnalité de la déesse. La vierge Artémis était en effet associée à la chasse, aux espaces liminaires, mais aussi à la protection des jeunes gens, qu'elle accompagnait pour leur entrée dans l'âge adulte¹⁴.

L'importance du sanctuaire pour les Athéniens se manifestait de plusieurs manières. En premier lieu, sa fréquentation était liée aux fêtes des Brauronia, qui rassemblaient la communauté de l'Attique, tous les quatre ans. La procession et les grands sacrifices organisés à cette occasion visaient à renforcer les liens avec le centre urbain, en particulier avec l'Acropole, où Artémis *Brauronia* disposait aussi d'un enclos sacré. Précisons que ces fêtes ne donnaient pas lieu à une péplophorie analogue à celle qui honorait Athéna à l'occasion des Panathénées. Le culte rendu à Artémis *Brauronia* prenait en deuxième lieu une forme plus confidentielle : à l'intérieur de l'enceinte du sanctuaire se déroulait un rituel nommé *arkteia*, relativement mal connu. Il s'agissait probablement d'une sorte d'initiation réservée à des jeunes filles séjournant quelque temps dans le sanctuaire et « faisant l'ourse » au service de la déesse. Ce séjour aux marges du territoire civique avait pour fonction d'accueillir un petit groupe de filles de citoyens, encore vierges, afin de les préparer au mariage — ou plus exactement d'attirer la protection d'Artémis sur elles, avant qu'elles ne perdent leur virginité. Leur séjour à Brauron valait ainsi pour l'ensemble de la classe d'âge à laquelle elles appartenaient et avait une fonction propitiatoire ; il s'agissait plus largement de protéger la communauté contre la colère de la déesse¹⁵.

Enfin, le sanctuaire d'Artémis était animé d'une troisième façon, par la fréquentation régulière de simples particuliers, qui venaient occasionnellement y déposer des offrandes individuelles. Il s'agissait de gestes isolés, dissociés ou non des grandes célébrations rituelles communautaires, et dont les motivations nous échappent largement aujourd'hui¹⁶. Les fouilles archéologiques ont livré quantité de témoignages de

12. Sur le sanctuaire, voir notamment KONTIS 1967.

13. La question est débattue. J. Kontis, qui suit Euripide, estime qu'à Brauron Artémis et Iphigénie jouaient un rôle complémentaire, l'héroïne étant sollicitée pour des aspects plus dramatiques et funèbres, en accord avec le caractère chthonien de son culte (KONTIS 1967 : 161). Mais la mention d'un culte en l'honneur d'Iphigénie, aux côtés d'Artémis, pourrait être une invention d'Euripide : EKROTH 2003.

14. Sur les différents cultes consacrés à Artémis en Attique, cf. MEJER 2009.

15. La bibliographie disponible sur le sujet est donc abondante, car le rituel a fait l'objet de nombreuses études, depuis BRULÉ 1987 et 1990, SOURVINOU-INWOOD 1988 et KAHIL 2002.

16. Cf. Calame les associe surtout au cycle biologique de la femme à partir de la puberté, CALAME 2002 : 57-58. P. Brulé, qui relève peu d'éléments liés au mariage, distingue trois types d'occasion : la mort en couches, les naissances, les premières règles — trois contextes liés à

ces actes de dévotion privés : vaisselle en terre cuite, statues et reliefs en marbre, miroirs... Mais certains types d'offrandes, périssables ou précieuses, n'ont pas été conservés — c'est le cas des textiles et des objets en métal. Heureusement, la documentation épigraphique en a gardé une trace. En effet, chaque année des magistrats, les épistates, devaient consigner par écrit la liste des objets de prix consacrés à la déesse et conservés dans le sanctuaire. Chaque inventaire était gravé sur pierre, en deux exemplaires : une stèle restait à Brauron, tandis que l'autre était placée sur l'Acropole d'Athènes, de manière à en assurer la publicité¹⁷. Les magistrats dressaient les listes en opérant un classement en fonction de la nature des consécration : d'abord les objets en or et argent, puis les vêtements, et enfin les objets en fer, étain, ivoire et bois. Les fouilles archéologiques ont livré une partie de ces inventaires, sous forme de stèles en pierre plus ou moins fragmentaires. Précisons d'emblée que ce type de document épigraphique n'est pas propre à Brauron. On a en effet retrouvé dans d'autres sanctuaires (à Délos, Milet, Tanagra...) des comptes et inventaires analogues, liés à la procédure de la *paradosis* : les magistrats dressaient la liste des trésors de la déesse à leur sortie de charge, pour échapper à l'accusation de détournement de fonds¹⁸.

Je m'intéresserai ici aux parties des inventaires de Brauron qui concernent les vêtements et qui ont été édités¹⁹. Elles figurent sur six stèles plus ou moins fragmentaires découvertes sur l'Acropole d'Athènes, entre le Parthénon et les Propylées²⁰. Les inscriptions, qui datent du IV^e siècle av. J.-C., distinguent les consécration en fonction de l'année où elles ont été dédiées et nous livrent ainsi un feuilletage d'offrandes : c'est une sorte d'archéologie du trésor de la déesse qui est publiée. On trouvera en annexe (annexe 1), à titre d'exemple, un extrait de la liste des vêtements déposés au cours de l'année 345-344 av. J.-C.²¹. En dépit de leur brièveté et de leur caractère lapidaire, les indications figurant dans les listes constituent une source précieuse pour connaître la richesse et la variété des vêtements offerts à Artémis *Brauronia*, dont il ne reste plus de trace matérielle aujourd'hui²². On y trouve au total des références à 158 pièces textiles différentes — le chiffre tient compte des répétitions liées au caractère annuel des rédactions. Pour chaque vêtement, les magistrats ont consigné, sans que ce soit systématique, les informations suivantes : la nature du vêtement, sa couleur, sa forme, sa taille, son état de conservation, le type de

l'écoulement du sang. Il considère ainsi les offrandes comme « les témoignages textiles des flux sanguins des femmes » (BRULÉ 1987 : 260).

17. On a d'abord cru que les stèles de l'Acropole d'Athènes enregistraient les offrandes faites sur place, dans l'enclos d'Artémis *Brauronia*, mais la découverte ultérieure de stèles au contenu analogue à Brauron, dans les années 1960, a permis d'établir qu'il s'agissait de copies.

18. Cf. KNOEPFLER 1988.

19. LINDERS 1972 et plus récemment CLELAND 2005a, qui propose aussi une traduction. Citons, parmi les études qui y ont été consacrées, FOXHALL and STEARS 2000, PEPPAS-DELMOUSOU 1988 et CLELAND 2005b.

20. *IG II²* 1514-1525 et 1528-1531). On dispose de 13 fragments de ces 6 stèles gravées entre 353-325 et 334-333 av. J.-C. On attend toujours l'édition des stèles découvertes à Brauron.

21. *IG II²* 1514, 34-59.

22. Sur la rareté des témoignages archéologiques et les informations fournies par l'iconographie sur les pratiques vestimentaires grecques, cf. MORIZOT 2001 et 2003.

décoration, le lieu/le mode d'exposition dans le sanctuaire. À ces indications vient souvent s'ajouter un nom ; il s'agit exclusivement d'anthroponymes féminins, à la différence de ce que l'on peut lire dans les autres listes d'offrandes non textiles, en particulier métalliques. Qui sont ces femmes citées dans les inventaires ? Les pieuses donatrices, probablement — à moins qu'il ne s'agisse de celles qui ont tissé l'étoffe, le dépôt votif ayant pu être effectué par leur mari en leur nom (BRULÉ 1987 : 160) ?

Pour tenter de mieux cerner l'identité et les motivations de ces femmes, commençons par analyser la nature et la composition de la collection de vêtements que nous décrivent les inventaires conservés²³. Quels types de pièces textiles offrait-on à Artémis *Brauronia* ? Dans quel but ? Qu'avaient-ils de remarquable ? Le dépôt dans le sanctuaire induisait-il un changement de statut du vêtement, l'arrachant au quotidien pour en faire un *agalma*²⁴ ?

Une « garde-robe »²⁵ chatoyante et composite

Une première remarque s'impose. On sait que les pratiques vestimentaires grecques consistaient à superposer les pièces d'étoffes — au moins deux. On portait généralement une tunique, recouverte d'un manteau ou d'un *peplos*, en tissu plus épais. Or les registres de Brauron ne mentionnent à chaque fois qu'une seule pièce de vêtement par donatrice : on n'offrait donc pas l'intégralité d'un costume, mais seulement l'une des pièces qui le constituait. Le fait mérite d'être souligné : il montre qu'il existait un écart entre la vêtue des mortels et celle que l'on destinait à la déesse — y compris, nous le verrons, pour les étoffes recouvrant l'effigie divine. Artémis disposait ainsi dans son sanctuaire d'une collection composite, hybride, constituée d'un assemblage de pièces d'origines différentes, et dont la fonction différait peut-être selon leur place dans l'espace sacré et dans le rituel.

Les vêtements mentionnés sont en effet de facture très variée, que ce soit par leur type, leur couleur ou leur décor. On dénombre, sur les 158 pièces recensées, plus de 20 sortes de pièces différentes, qui reflètent la diversité des éléments du costume grec. On y trouve indifféremment des tuniques ou manteaux d'hommes, de femmes et d'enfants, ce qui indique que les Athéniennes ne déposaient pas forcément *leurs* vêtements. Leur geste de dévotion associait les membres de leur *oikos*. On note en outre que les tuniques courtes (*chitoniskoi*) sont majoritaires et qu'elles arboraient un décor particulièrement soigné. Étaient-elles plutôt destinées aux enfants, comme le diminutif pourrait le laisser entendre ? C'est possible, mais la tenue pouvait aussi être portée par des adultes, sur une tunique plus longue. Il serait tentant de les identifier à des tenues rituelles, analogues aux robes de baptême, aux brassards de communiant

23. Un mot sur la nature de ces inventaires : ils ne renferment pas un simple état des lieux « photographique » du trésor vestimentaire de la déesse, mais sont le fruit d'une mise en ordre, d'un classement effectué selon des critères qui nous échappent parfois. Les listes de Brauron doivent ainsi être appréhendées pour ce qu'elles sont : une forme de « discours » sur les offrandes textiles CLELAND 2005a : XI.

24. Précisons que, dans les inventaires de Brauron, le terme *agalma* ne sert jamais à qualifier les vêtements : le mot sert à désigner exclusivement l'une des trois statues de la déesse, nous le verrons plus bas.

25. Il faut entendre ici le mot dans un sens métaphorique : il désigne la partie textile du trésor de la déesse.

ou aux robes de mariées du monde catholique, qui étaient offerts à la Vierge. Cela nous amène à poser la question suivante : les vêtements de Brauron étaient-ils neufs, confectionnés pour l'occasion, ou avaient-ils été portés au préalable par les donatrices ou des membres de leur famille ? La récurrence du mot *rhakos*, littéralement « guenilles », confirme qu'il ne faut pas écarter la seconde hypothèse²⁶. Certes, le mauvais état du vêtement pouvait être dû à l'ancienneté de son dépôt dans le sanctuaire, mais les inscriptions révèlent que dans certains cas l'usure était déjà effective au moment de la consécration. C'est important. En effet, comme le souligne Marlène Albert Llorca dans le cas du culte marial²⁷, le fait que les étoffes aient été portées confère à l'acte de dévotion une intensité particulière, d'ordre affectif²⁸. En déposant un effet personnel, les fidèles instaurent une relation plus intime avec la divinité. L'élément vestimentaire incarne, rend visible le lien privilégié qui s'est tissé à l'occasion d'un moment important de leur existence et de celle de leurs proches : rite de passage accompli avec succès, guérison, mariage, accouchement, relevailles... Il est également possible, comme Véronique Dasen l'a récemment suggéré, que le terme *rhakos* désigne les langes dans lesquels étaient enveloppés les nourrissons. Si c'est bien le cas, les inscriptions attesteraient alors que les mères consacraient à Artémis *Brauronia* les langes de leurs enfants, sans doute lorsqu'ils atteignaient l'âge de six mois et recevaient leur premier vêtement, étape décisive dans le processus d'*anthropoïesis* (DASEN 2004).

De nombreuses épigrammes grecques confirment l'existence de la pratique consistant, pour les jeunes filles quittant l'enfance et se préparant au mariage, à dédier à la déesse Artémis certains de leurs effets personnels²⁹. Les inventaires de Brauron conservent sans doute la trace de tels actes de piété, même si le trésor textile était aussi alimenté par d'autres types de consécration. On sait qu'à Milet, on offrait à Artémis *Chitonia* les chlamydes (manteaux courts) de couleur sombre des jeunes éphèbes, sans doute au sortir de ce temps d'initiation masculine permettant l'accès à la citoyenneté³⁰. On ne trouve rien de tel à Brauron, où se pratiquaient plutôt des rites réservés aux jeunes filles, nous l'avons dit. Mais justement, la présence de tissus teints de safran dans les inventaires pourrait être mise en relation avec l'*arkteia*. En effet, le vêtement rituel que les jeunes filles portaient dans le sanctuaire, au moment où elles devaient y « faire l'ourse », s'appelait « crocote », littéralement « vêtement safrané »³¹. Le safran était une teinture coûteuse, obtenue à partir des stigmates d'une plante à bulbe, le *crocus sativus*, utilisé aussi pour ses vertus olfactives, culinaires et thérapeutiques — notamment pour soigner les maladies propres aux

26. Cf. BRULÉ 1990 : 75. Une seule pièce des inventaires conservés est dite explicitement neuve : il s'agit d'un tissu richement décoré, figurant Dionysos en train de faire une libation et une femme versant du vin (IG II/III² 1514, 32).

27. En suivant TREXLER 1991.

28. Assurément, le cas le plus étonnant cité par Marlène Albert Llorca est celui de Zanetta Polatti qui, en 1600, offre sa robe à la Vierge du Rosaire, tout en s'assurant qu'elle pourra la récupérer plusieurs fois par an pour la porter elle-même. Le partage de l'étoffe crée ainsi une forme d'intimité très forte entre la dévote et la figure mariale.

29. Cf. BRULÉ 1996. Voir aussi Ps-Hippocrate, *Sur les vierges*, 18-19 (dans un contexte plus polémique).

30. Sur l'inventaire, qui date de la fin du II^e s. av. J.-C., cf. GÜNTHER 1988.

31. Aristophane, *Lysistrata*, 644-645.

femmes. Ses propriétés emménagogues avaient conduit les Grecs à l'associer au sang, en particulier au sang menstruel³². La couleur de la crocote pouvait donc renvoyer au statut sexuel de la femme en devenir ; elle évoquait en outre le pelage fauve de l'ourse, animal sauvage auquel se trouvait associée la jeune fille (BRULÉ 1987 : 245). Le dépôt de la tunique safranée, au terme du service effectué à Brauron auprès de la déesse, symbolisait ainsi l'entrée dans l'âge nubile et la réintégration au sein de la communauté. Certaines offrandes de vêtements à Artémis *Brauronia* pourraient donc être liées au rôle joué par la déesse kourotrophe dans la protection des jeunes gens, notamment aux moments des rites d'entrée dans l'âge adulte³³.

Les deux teintes qui prédominent dans les inventaires sont le blanc, surtout pour les manteaux, et le pourpre, principalement pour des éléments décoratifs³⁴. Il s'agit de couleurs que l'on rencontre fréquemment sur le costume porté par les fidèles et les desservants du culte à l'occasion des cérémonies religieuses, dans le monde grec. On connaît notamment la valeur particulière associée au vêtement blanc, un vêtement de valeur, à la couleur distinctive, utilisé par exemple lors des rituels de purification ou pour identifier les prêtres et les prêtresses³⁵. Quant à la couleur pourpre des motifs, bordures et bandes décorant les vêtements, elle était obtenue à partir du *murex*, fournissant la teinture la plus prestigieuse de l'Antiquité. On retrouve une proportion analogue de vêtements ornés de pourpre dans la liste des offrandes faites à l'Artémis *Chitonia* de Milet (GÜNTHER 1988 : 223-224). Le choix de cette teinture avait pour but de manifester de la manière la plus éclatante qui soit la piété des généreux donateurs. W. Günther propose aussi de reconnaître dans certains de ces vêtements le costume des officiants du culte³⁶.

Les vêtements colorés, surtout s'ils étaient rehaussés d'ornements, constituaient à l'évidence des biens précieux, ce qui en faisaient des offrandes de choix pour la déesse. Ils donnaient à voir l'aisance des donatrices, mais aussi leur dextérité, surtout dans le cas où ils portaient un décor raffiné. On ne peut manquer d'être frappé par la variété des formes qu'il pouvait prendre : motifs figuratifs ou géométriques tissés,

32. Un mythe rapporte que la fleur serait née du sang d'un jeune héros, Krokos, dont Apollon était tombé amoureux : voir CALAME 1996 : 182-183. Sur les accointances entre la teinture safranée, les femmes et le sang, voir notamment BRULÉ 1987 : 240-245 et GRAND-CLÉMENT 2011 : 170-171 ; 390-391.

33. Si l'on ne trouve pas à Brauron l'équivalent des robes de mariée du dossier marial, c'est qu'il n'existait sans doute pas de costume spécifique, aux couleurs codifiées. Les voiles safranés pouvaient faire partie de la parure nuptiale (LEWELLYN-JONES 2003 : 223-225), au même titre que la pourpre, l'or, ou les tissus blancs. Sur la *poikilia* arborée par les jeunes mariés, cf. GHERCHANOC 2013 : 134-136.

34. Les magistrats ne consignent pas systématiquement la couleur du vêtement ; lorsqu'ils décident de le faire, c'est donc qu'ils jugent cette couleur remarquable, « marquée ». Sur la notion de couleur marquée, voir BARTHES 1967.

35. Sur la valeur des vêtements blancs dans les rituels, voir par exemple MILLS 1984, GRAND-CLÉMENT 2016 et surtout CLELAND 2017. Le blanc est la seule couleur qui convient selon Platon, lorsque l'on souhaite offrir des tissus aux dieux : *Lois* XII, 955e-956b. Le philosophe prône en outre une modération dans le raffinement de l'étoffe (la réalisation de cette dernière ne doit pas prendre plus d'un mois de travail).

36. La tenue des prêtres, lors des fêtes ou des processions, était souvent pourpre ou ornée de pourpre, afin de les distinguer de la masse des participants, qui portait plutôt du blanc : JONES 1999. Ajoutons que le vêtement entièrement pourpre (*halourgis*) – ou écarlate (*phoinikis*) – était un vêtement d'apparat, réservé dans certaines cités à des magistrats et des chefs de guerre.

broderies de fils métalliques, brocards, clinquants et sequins en or, bordures festonnées ou frangées. De telles étoffes n'appartenaient pas à la garde-robe communément portée à Athènes. Marlène Albert Llorca rapporte que dans l'Espagne moderne, on offrait des vêtements qui avaient été effectivement portés, mais que l'on pouvait retravailler avec art en vue de leur consécration — et d'une éventuelle utilisation liturgique. Il arrivait par exemple que les habits des communiantes devinssent des nappes d'autel, moyennant quelques retouches. Certaines Athéniennes auraient fort bien pu avoir procédé de la sorte³⁷. En diaprant les tissus d'ornements chatoyants, les donatrices contribuaient à investir de *kharis* leur offrande à la déesse, afin de réjouir cette dernière, tout en faisant preuve de l'excellence de leur savoir-faire textile — qu'elles devaient précisément à Artémis. Là en effet réside l'une des spécificités des pratiques grecques, si on les met en regard avec le dossier du culte marial — et cela explique que, dans notre cas, les noms mentionnés soient exclusivement féminins. L'acte de piété des donatrices ne se limitait pas au dépôt : il passait par la confection du tissu lui-même. La présence de pièces de tissus inachevées ou de simples fils, écheveaux et quenouilles de laine, souligne en outre le lien étroit qui existait entre Artémis et l'activité du tissage³⁸. Cette dernière constituait une composante primordiale de l'éducation collective des jeunes filles dans le monde grec.

Si les épistates athéniens n'ont malheureusement pas précisé en quelles circonstances les vêtements furent consacrés à Artémis, c'est sans doute qu'ils l'ignoraient. Ce n'est pas toujours le cas des moines bénédictins qui ont tenu les comptes des offrandes de vêtements faites à Notre-Dame de la Daurade, à Toulouse, entre 1637 et 1770. Cette Vierge noire était invoquée dans les cas de problèmes climatiques graves, et sa statue portée en procession pour écarter le spectre des famines et épidémies, lors de grandes cérémonies orchestrées par les Capitouls. Mais on la crédait aussi de miracles individuels : elle guérissait les maladies et accompagnait le travail des parturientes, garantissant ainsi une issue favorable aux accouchements. C'est à ce second titre que la Vierge noire recevait des ex-votos, ornements et surtout vêtements (robes et ceintures en particulier), de la part des fidèles. Les moines de la Daurade, désireux de conserver la mémoire de ces actes de dévotion, parce qu'ils témoignaient de la toute-puissance de la Vierge, décidèrent de sélectionner les pièces les plus prestigieuses pour les consigner dans un registre spécial, le *Livre des dons faits à Notre-Dame*³⁹. On en trouvera un florilège dans l'annexe 2, qui montre que les moines de la Daurade

37. Ainsi, dans l'extrait cité en annexe 1, la petite *chlanis* d'enfant, blanche, soyeuse, ornée d'une bande parabolique écarlate : sur cette étoffe de prix, la mention brodée « consacrée à Artémis » fut sans doute ajoutée après.

38. De tels dépôts ont pu être interprétés comme étant l'œuvre des femmes mortes en couche, qui serait la part votive destinée non pas à Artémis mais à Iphigénie, ainsi que le suggère Euripide (JOHNSTON 1999 : 238-241). Mais quelques exemples non finis pourraient aussi être compris comme des offrandes adaptées à une des déesses patronnant l'activité textile (LINDERS 1972 : 19). P. Brulé a également proposé de reconnaître dans les pièces dites « à moitié tissées » des travaux mobilisant en fait une technique particulière : BRULÉ 1995.

39. Pour une édition récente : ANDRIEU, LAVEDAN de et SOURIAU 2011. Sur le verso du manuscrit, les moines avaient consigné le compte-rendu détaillé des « descentes » de la statue, c'est-à-dire les diverses processions qui avaient été effectuées au cours des périodes de troubles dans la ville, pour invoquer la protection de la Vierge et lui demander secours. Un tel document témoigne ainsi de l'interpénétration entre rites publics et pratiques votives individuelles — une situation qui se rapproche peut-être du dossier de Brauron.

livrent davantage d'informations que les épistates athéniens. Nous avons affaire, comme à Brauron, à des pièces de valeur, des robes rehaussées de teintures précieuses, d'or et d'argent, mais on trouve aussi des dépôts de tissus destinés à confectionner le costume de la statue. On pourrait se demander si, de la même manière, la laine brute consacrée à Artémis *Brauronia* pouvait être utilisée par les gestionnaires du sanctuaire pour réaliser un vêtement destiné à l'effigie divine⁴⁰.

Le registre de la Daurade révèle que les donateurs toulousains, qui appartiennent tous à l'élite urbaine, sont indifféremment des hommes et des femmes et n'ont pas réalisé eux-mêmes le vêtement. Souvent, ils se bornent à donner de l'argent pour la réalisation de la robe. En effet, le vêtement de la Vierge devait être confectionné sur mesure, en raison des dimensions et de la facture particulière de la statue, tenant un enfant Jésus dans ses bras. Un passage nous rappelle que l'offrande textile devait être suffisamment grande et adaptée :

L'an 1688, monsieur Thomas Saget, marchand de cette ville, a baillé une robe à Notre-Dame, fonds d'argent et bleu avec des fleurs d'or, garnie d'une natte d'or. L'étoffe coûte cinquante-sept livres la canne, il y en a huit cannes et demi ; elle fait le tour de l'image ; il y a treize cannes de natte d'or. Le tout coûte près de soixante louis d'or. (*Le livre des miracles de la Vierge Noire de la Daurade de Toulouse*, p. 167, éd. N. ANDRIEU, G. de LAVEDAN et R. SOURIAU)

On comprend donc que le registre ne dresse pas un inventaire exhaustif des offrandes faites à la Vierge (à la différence de ce qui se faisait à Brauron), mais mentionne prioritairement celles qui étaient disposées sur la statue et pouvaient être vues de tous les fidèles. Les nombreux autres ex-voto textiles, plus modestes, offerts à la Vierge (en particulier les ceintures, pour la remercier d'un accouchement réussi) n'étaient pas déposés sur la statue mais conservés à part. Ce point nous incite à revenir à Brauron et à réfléchir à la façon dont les diverses offrandes textiles étaient disposées au sein du sanctuaire. Se trouvaient-elles toutes dans le temple ? Difficile de répondre, puisque l'on ignore si l'ordre choisi par les épistates pour dresser leurs listes reflète un parcours précis à l'intérieur du sanctuaire. On remarque simplement que certaines pièces étaient conservées dans des boîtes et des écrins. Pour les autres, rien n'est précisé. Faut-il imaginer alors un dispositif spécifique ? L'existence d'étagères ? Un système de suspension utilisant des clous ou des fils tendus, comme on peut le voir sur un relief sculpté dédié à Artémis et trouvé à Achinos, en Thessalie⁴¹ ? On ignore si tous les vêtements étaient conservés à l'intérieur du temple : on a pensé que les offrandes avaient pu être abritées dans la grotte ou dans un portique construit à cet effet⁴².

40. On sait qu'à Délos, les magistrats doivent engager de l'argent pour confectionner la nouvelle robe de la statue d'Artémis. Il existait peut-être dans les grands sanctuaires des ateliers textiles spécialisés dans la réalisation de pièces « liturgiques » destinées à être offertes aux effigies divines (KLEIJWEGT 2002 : 105-108).

41. Ce relief votif attique en marbre, daté d'environ 300 av. J.-C. et conservé au Musée de Lamia, semble avoir été offert à Artémis pour la remercier d'un accouchement réussi : cf. MORIZOT 2004.

42. P. Brulé suggère un dispositif spécifique offrant la possibilité de déposer des offrandes sans pénétrer dans le sanctuaire (BRULÉ 1987 : 236-237). Sur la prise en charge, la conservation et l'enregistrement des offrandes, voir les propositions formulées par BRULOTTE 1994 : 337-359.

Les inventaires permettent en revanche de répondre à la question suivante : parmi les offrandes textiles, y en avait-il qui servaient à vêtir/couvrir l'effigie divine ? La réponse est positive. Nous l'avons dit, aucune source littéraire ne signale l'existence d'une péplophorie dans le cas des Brauronia. Pour autant, les inscriptions indiquent que certains vêtements offerts à Artémis pouvaient être disposés sur sa statue, ou plutôt sur ses statues, puisque le sanctuaire de Brauron en comportait au moins trois⁴³. La documentation épigraphique invite à distinguer en effet une effigie assise, ancienne, peut-être en bois, désignée par les formules *to hedos* ou *to arkhaion hedos*, une autre effigie assise, mais en pierre (*to hedos to lithinon*), ce qui suggère que la première était probablement en bois, et une effigie en pied, désignée par *to agalma* ou *to agalma orthon*, qui semble apparaître pour la première fois entre 345 et 344 (GIUMAN 1999 : 66). Chacune était revêtue d'étoffes, parfois même de plusieurs couches de vêtements d'origine et de nature différentes, se trouvant ainsi affublée d'un costume étrange, dépareillé. Les tissus étaient simplement posés ou enveloppaient entièrement les statues. L'inventaire concernant les offrandes de l'année 345-344 av. J.-C. (annexe 1) nous apprend ainsi que la statue archaïque était alors enveloppée — littéralement avait « autour » (*peri*) d'elle — d'au moins quatre pièces : un châle fin, sur lequel on pouvait lire « consacré à Artémis », un second châle fin, un vêtement en soie et enfin un vêtement brodé. La statue debout, elle, portait une petite tunique festonnée, entièrement diaprée. Comment comprendre ces différences de traitement entre les statues ? Cherchait-on à les habiller ou simplement à déposer sur elles les offrandes ? Marlène Albert Llorca montre que la distinction a son importance pour le dossier des Vierges locales. En effet, la pratique consistant à *revêtir* la statue d'une robe et non plus simplement à la couvrir d'un manteau se développa lorsque furent fabriquées des effigies d'un type nouveau, des sortes de marionnettes que l'on pouvait aisément vêtir et dévêtir⁴⁴. L'helléniste, lui, est ennuyé : les termes grecs employés n'établissent pas de différence claire entre « vêtir » et « recouvrir, envelopper ». De plus, le vêtement grec reposait sur l'usage du drapé et ne comportait pas (ou peu) de coutures. Il était ouvert et pouvait s'ajuster facilement, à l'aide d'épingles. Pour autant, si les statues désignées par le terme *hedos* (littéralement « siège ») prenaient la forme d'une Artémis trônant, elles devaient être plus difficiles à habiller qu'une effigie en pied ; il était alors plus aisé de les envelopper ou de déposer sur leurs genoux les tissus offerts⁴⁵.

Les Athéniens considéraient-ils différemment les vêtements entourant les images divines des autres textiles ? Leur position en tête de l'inventaire leur confère une forme de prééminence. Mais avaient-ils été *choisis* pour être disposés sur la statue ? Les inscriptions indiquent qu'il s'agissait souvent de tissus précieux ou rares, en particulier du point de vue de la fibre employée. Mais ce n'était pas une règle. Aucune logique particulière ne transparaît en effet dans le type de vêtement choisi pour être placé sur les statues : les inscriptions révèlent que l'effigie assise en pierre a pu porter tour à tour un manteau d'homme ou une *kandys*, vêtement d'origine orientale⁴⁶. La

43. Cf. TRÉHEUX 1964. DESPINIS 2004, qui a repris le dossier épigraphique et archéologique, distingue quatre statues acrolithes.

44. ALBERT-LLORCA 2002 : 139-140. Voir aussi ALBERT-LLORCA 2013.

45. Sur les statues parées de vêtements dans le monde grec, voir par exemple ROUSE 1902 : 277 et ROMANO 1988.

46. *IG* II² 1514, 47 et 1523, 27-29 (la formulation littérale est « la statue l'a »).

statue représentant la déesse en pied, elle, a été gratifiée d'un vêtement blanc, d'un *chitoniskos*, d'une robe de type perse, d'une crocote ou d'un simple *rhakos*⁴⁷. Nul souci de produire un effet visuel que l'on pourrait qualifier de « réaliste » : on n'habillait pas l'effigie divine comme on aurait habillé un mannequin. D'autres considérations ont dû jouer : lesquelles ? Les vêtements déposés l'ont-ils été dans le cadre d'un rituel précis ? Et qui a ainsi obtenu le droit d'envelopper la statue ? Il faudrait, pour répondre à de telles questions, en savoir davantage sur l'origine des tissus. Dans le cas de la statue archaïque, pour l'année 345-344, on apprend que deux vêtements ont été offerts par une certaine Théanô, et un autre par une femme dénommée Pentetêris. Rien n'est précisé en revanche pour le second châle, ni pour le vêtement habillant la statue en pied. Il ne faudrait pas pour autant en déduire une origine différente, c'est-à-dire interpréter les pièces anonymes comme le fruit d'une consécration publique, tandis que les trois autres tissus auraient été des offrandes personnelles ?

On aimerait connaître l'identité exacte des donatrices dont le nom a été consigné. Qui se cache derrière Pentetêris et Théanô ? De riches Athéniennes ? Des femmes de magistrats ? L'onomastique suggère qu'il pourrait s'agir de prêtresses⁴⁸. En effet, le nom de Pentetêris, assez rare si l'on se fie au *Lexicon of Greek Personal Names* de l'Attique, semble faire écho au rythme pentétérique de nombreuses fêtes religieuses, telles que les Brauronia. Quant à celui de Theanô, plus commun, il rappelle une figure de prêtresse bien connue : la Troyenne qui intervient au chant VI de l'*Iliade*. Le passage mérite d'être cité ici. Les femmes de la ville assiégée, menées par Hécube, décident d'aller implorer l'aide d'Athéna et de lui offrir un tissu richement décoré pour s'attirer ses faveurs. Pour ce faire, la reine va puiser dans les réserves du palais, parmi les « voiles multicolores » (*peploi pampoikiloï*) finement ouvrés par des Phéniciennes. Elle sélectionne « le plus beau, par son riche décor coloré (*poikilmasin*) et le plus grand », et qui « brille comme un astre », afin de le consacrer à Athéna⁴⁹. Une fois dans le temple, c'est la prêtresse qui prend le relais et accomplit le geste d'offrande, au nom de toutes, avant de formuler une prière à Athéna : « Théanô aux belles joues prend le voile, le dépose (*thêken*) sur les genoux (*epi gounasin*) d'Athéna à la belle chevelure »⁵⁰.

Ce passage de l'épopée rappelle fort les péplophories connues dans les cités grecques d'époque classique. On notera toutefois qu'il ne s'agit pas ici d'habiller l'effigie d'Athéna, mais de poser sur ses genoux une somptueuse offrande en l'accompagnant d'une prière liée à une circonstance bien précise. Nous ne sommes donc pas si loin de nos offrandes brauroniennes. Et le geste accompli par la Theanô de l'*Iliade* pourrait même nous inciter à interpréter le dépôt de tissus précieux *sur* ou *autour* de la statue d'Artémis non pas comme le fruit d'actes de dévotion individuels, mais comme l'élément d'un dispositif rituel réalisé au terme d'une cérémonie publique, par les desservantes du culte — qui pourraient s'être appelées Pentetêris et Théanô, en 345-344 av. J.-C.

Poursuivons. De tels tissus possédaient-ils aux yeux des Athéniens un statut particulier ? Le contact avec l'effigie divine leur conférerait-il une valeur particulière, plus

47. *IG* II² 1514, 41-43 ; 1517, 147-148 ; 1522, 28-29 ; 1524, 204 et 207-208.

48. NAGY 1979 : 360-364 ; BRULÉ 1987 : 237 et 1990 : 85-86 (qui souligne les limites d'une enquête par l'onomastique).

49. *Iliade*, VI, 287-295.

50. *Iliade*, VI, 302-303.

« agalmatique » que les autres ? Se trouvaient-ils investis d'un pouvoir spécifique ? La réponse est malaisée. On ignore combien de temps les vêtements restaient sur les statues et la manière dont on les recyclait. On sait seulement qu'à Délos, en 145-144 av. J.-C., lorsque les Athéniens revêtirent l'*agalma* d'Artémis d'un vêtement neuf, de pourpre rehaussé d'or, confectionné sur les revenus d'Apollon, ils décidèrent de donner l'ancienne tunique à Dionysos⁵¹. Une hypothèse pourrait être avancée, à la lumière du dossier du culte marial. Nous avons vu en effet que les parturientes de Toulouse et leur famille invoquaient la protection de la Vierge de la Daurade. On allait jusqu'à se servir de la robe de la statue pour soulager douleurs de l'enfantement et garantir une issue favorable aux accouchements. Les moines rappellent en effet au début du registre que les linges ayant été contact avec l'image mariale servaient à soulager les maux des femmes en couches :

Depuis cette année 1637, l'usage de pratique ordinaire qu'on a dans cette ville d'étendre sur le lit des malades, et des femmes en travail d'enfant, une partie des vêtements qui ont servi à parer Notre Dame la Noire de la Daurade dans Toulouse, pour les faire retourner en santé ou accoucher heureusement, s'est trouvé ordinairement si infaillible, et tant de personnes guéries ou de femmes soulagées en leur gésine, que nous avons cru devoir continuer de tenir note [...] ⁵². (*Le livre des miracles de la Vierge Noire de la Daurade de Toulouse*, p. 97, éd. N. ANDRIEU, G. de LAVEDAN et R. SOURIAU)

Certes, Artémis n'est pas la Vierge noire de la Daurade, mais l'on ne peut manquer de songer que l'une des compétences spécifiques de la déesse grecque consistait précisément à intervenir au moment des accouchements, en lien avec le sang versé à cette occasion. La vierge de Brauron, si elle était apaisée, pouvait elle aussi aider à endurer la souffrance de l'épreuve et garantir la survie de la mère et du nourrisson.

Le passage de l'*Iliade* et les actes de dévotion accomplis pour la Vierge de la Daurade fournissent donc matière à réflexion pour comprendre le sens des consécractions de Brauron. Les Athéniennes — qu'il s'agisse de prêtresses ou de simples épouses de citoyens — adressaient leurs prières à Artémis, et déposaient sur sa statue ou à proximité des étoffes de valeur, tissées en vue de plaire à la déesse. Un tel geste, accompli individuellement ou de façon collective, pouvait aussi être le fait d'un tiers, un mari ou un membre de la famille. Ce qui primait, en fait, était que l'acte de dévotion soit rendu public : telle était, je crois, la condition nécessaire pour que ces tissus devinssent des *agalmata*, et telle était la fonction des copies des stèles érigées sur l'Acropole. C'est sur ce point que je voudrais terminer.

La trame des offrandes et le tissage de la mémoire

Revenons sur l'identité des femmes mentionnées dans les inventaires. Les magistrats ont relevé un certain nombre de noms. Comment les connaissaient-ils ? L'hypothèse la plus probable est qu'ils avaient pu lire les lettres tissées ou brodées sur l'étoffe, ou sur des étiquettes associées aux vêtements. C'est ce que suggère un fait

51. *ID* 1442, B, 54-56. Cf. BRUNEAU 1970 : 310-311 ; 325.

52. C'est ainsi que débutent les deux parties du « Le livre des descentes de Notre Dame » tenu par les Bénédictins Mauristes : ANDRIEU, LAVEDAN et SOURIAU 2011 : 97 ; 159.

divers qui eut lieu à cette époque-là à Athènes et qui fut suivi d'un procès. L'accusé, un certain Hiéroclès, avait été surpris en train de transporter indûment des vêtements consacrés à Artémis *Brauronia*, sur lesquels les noms des donatrices étaient écrits en lettres d'or. Convoqué devant les prytanes pour impiété, il aurait expliqué que sa parente, la prêtresse d'Artémis, l'avait chargé de transporter ceux-ci dans un endroit nommé la « Chasse sacrée » (?)⁵³. L'anecdote confirme que les tissus faisaient l'objet de manipulations et de transferts : les inventaires ont tendance à les présenter de manière figée, mais nous avons bien affaire à des étoffes qui circulaient.

Les donatrices avaient le souci de personnaliser leur acte de dévotion et d'en conserver la mémoire. Dès lors, comment expliquer le cas des offrandes anépigraphe ou de celles dont l'origine n'est pas précisée, dans nos inscriptions⁵⁴ ? Première hypothèse, la plus vraisemblable : leur ancienneté et leur état dégradé rendaient impossible l'identification. Deuxième raison possible : aucun nom n'avait été associé à l'origine au dépôt du vêtement, parce que le geste était volontairement anonyme. Cette dernière hypothèse m'est venue en lisant le registre des offrandes de robe faites à la Vierge Noire de la Daurade, à Toulouse :

L'an mil sept cent dix sept on a fait présent à Notre Dame d'une écharpe de damas blanc à fleurs naturelles et fleurs d'or. La personne n'a pas voulu dire son nom. (*Le livre des miracles de la Vierge Noire de la Daurade de Toulouse*, p. 166, éd. N. ANDRIEU, G. de LAVEDAN et R. SOURIAU)

Le religieux qui a dressé l'inventaire précise que le ou la dévote a expressément refusé de donner son nom, ce qui laisse penser qu'un tel souhait était plutôt inhabituel, surtout pour une offrande de cette qualité. On ignore les raisons qui ont motivé un tel souci de « discrétion »⁵⁵. D'ordinaire, les riches donateurs de Toulouse avaient tout intérêt à rendre publique leur générosité envers la Vierge : ils en retiraient un grand prestige social. Nous avons vu en effet que les donateurs identifiés dans les registres de la Daurade appartenaient à l'élite urbaine. Ils faisaient preuve d'évergétisme en même temps que de piété en contribuant à parer la Vierge de brocards et d'or. Mais les autorités de la ville contribuaient également à alimenter la garde-robe mariale. Les Capitouls offraient à la Vierge des vêtements en signe de gratitude, lorsqu'elle accomplissait des miracles lors des fameuses « descentes ». Ainsi, en 1690, les magistrats de la ville l'ont gratifié d'une « robe de velours rouge cramoisi garnie de galons d'or » pour la remercier d'avoir rétabli le beau temps et évité la propagation d'épidémies, (annexe 3).

Cela nous amène à nous interroger sur le statut social des dédicantes de Brauron. S'agissait-il uniquement de riches membres de l'élite de la cité ? Offrir des vêtements était-il à la portée de toutes les catégories sociales ? Sans doute, mais les étoffes les plus travaillées constituaient des biens de valeur, comme à l'époque moderne. Soulignons qu'à Brauron, aucun anthroponyme masculin n'est *directement* associé à une offrande textile. Cependant, quelques Athéniens sont mentionnés dans les inven-

53. Cf. Démosthène, 25, 1 Hypot. = argument du *Contre Aristogiton* I.

54. Sur les 158 mentions de vêtements, seules 32 ne renferment pas le nom du dédicant : pour 10 d'entre elles rien n'est dit, pour les 22 autres il est précisé : « anépigraphe ».

55. Le fidèle souhait-il se conformer à la morale chrétienne, qui désapprouvait le fait de se mettre en avant ?

taires, lorsque les épistates ont ajouté le nom du père ou du mari après celui de la donatrice. Pourquoi ont-ils pris soin de le faire ? Une telle précision figurait-elle sur le vêtement ou son étiquette ? Sans doute. Il faudrait entreprendre une enquête prosopographique⁵⁶ pour vérifier s'il s'agissait de noms connus, parce que ces hommes avaient exercé/exerçaient alors des fonctions publiques ou appartenaient aux grandes familles athéniennes. Dans ce cas, la piété des femmes, rendue publique par les stèles, pouvait servir de faire-valoir à leur entourage masculin. Mais cela ne signifie pas pour autant que les donatrices étaient *manipulées* par leur mari. En effet, on ne doit pas sous-estimer la large part d'autonomie dont disposaient les Grecques dans le domaine religieux⁵⁷.

Comment assurer la meilleure visibilité possible à l'acte de dévotion ? Les tissus conservés à Brauron ne pouvaient être vus en permanence de tous — en particulier ceux qui étaient conservés dans le temple et sur la statue. Dès lors, la publicité donnée par les stèles devenait déterminante, surtout si une copie était affichée au sommet de l'Acropole, cœur religieux de la ville d'Athènes. Graver les listes d'offrandes à Artémis dans la pierre revenait à mettre avant de manière durable et pérenne la piété et la richesse personnelles des fidèles et de leur famille, tout en suscitant une forme d'émulation au sein de la cité. Elle présentait donc aussi un intérêt pour les administrateurs du sanctuaire. Cela leur permettait de récupérer, de capter les actes de dévotion privés au bénéfice de la communauté entière. Dès lors, les inventaires de Brauron ne sont pas de simples documents administratifs et comptables — on sait que les Grecs utilisaient des matériaux périssables pour le simple archivage. La gravure sur pierre, coûteuse, avait une autre fonction : il s'agissait de garantir la mémoire et la publicité d'un texte. Pourquoi accorder une telle importance à ces listes d'offrandes ? Afin de proclamer la richesse du trésor d'Artémis, constitué d'objets métalliques mais aussi d'étoffes variées. Ce trousseau chatoyant concourait à manifester la puissance de la déesse ainsi que la vitalité du culte qui lui était rendu. Il reflétait de surcroît le dynamisme et la prospérité de la communauté civique⁵⁸. En opérant une mise en ordre (*kosmos*) des offrandes, les inventaires venaient ainsi renforcer leur efficacité rituelle et exposaient aux yeux des dieux et des hommes la piété de la communauté, de manière durable. Dresser la liste de toutes ces pièces d'étoffe revenait à les assembler pour confectionner un gigantesque *peplos* plein de *poikilia*, analogue à celui offert chaque année à Athéna Polias. Assurément, les stèles dressées sur l'Acropole ou à Brauron avaient elles aussi quelque chose d'« agalmatique », car elles participaient du dispositif associant, dans une relation triangulaire, la déesse, les fidèles et la communauté entière⁵⁹.

Notre enquête, qui a soulevé plus de questions qu'elle n'en a résolues, a permis d'explorer deux domaines qui relèvent du champ de l'« agalmatique ». D'une part, la dimension visuelle et sensible : les vêtements offerts à Artémis étaient de « belles offrandes », chatoyantes et colorées ; leur décor parfois très raffiné visait à dégager un éclat susceptible de plaire à la divinité. Leur inscription sur les stèles avait pour

56. Cf. BRULÉ 1987 : 237-238.

57. Sur ces questions de genre et de rapport d'autorité, on lira PRÊTRE 2009.

58. Cf. COLE 2004 : 230.

59. Sur cette relation triangulaire, qui n'est pas propre aux offrandes textiles, cf. POLIGNAC 2009.

but de donner à voir cet éclat et de l'inscrire durablement dans le temps. D'autre part, la dimension relationnelle et processuelle : les pièces de tissu étaient au cœur de la relation qui se nouait entre le dédicant, la communauté et la divinité. La fonction mémorielle, déterminante, opérait à deux niveaux : celui de la consécration elle-même (le nom était parfois tissé sur les vêtements) et celui de l'inventaire, qui visait à rendre public l'acte de piété individuel, en affichant le nom des dédicantes. Les stèles, tout comme les tissus eux-mêmes, servaient de relais efficaces à l'intérieur de ce système relationnel. De ce point de vue-là, il serait vain de chercher à dissocier des offrandes « publiques » et d'autres qui seraient le fruit d'initiatives personnelles. L'imbrication entre les différents types de pratiques votives était totale et les motivations des fidèles aussi variées que la collection de vêtements données à Artémis était composite. C'était l'effet recherché : une telle *poikilia* ne pouvait que combler la déesse et assurer à la communauté athénienne un développement harmonieux, augurant d'un avenir prospère et radieux.

Adeline GRAND-CLÉMENT

Toulouse 2 Jean Jaurès/IUF, PLH-ERASME

ANNEXES

1-Extrait de la liste des vêtements consacrés à Artémis *Brauronia* au cours de l'année 345-344 av. J.-C.

Quand Euboulos était archonte :

Un châle fin (? *ampechonon*), sur lequel est écrit « consacré à Artémis », autour de l'ancienne statue assise (*peri tōi hedei tōi arkhaiōi*), Theanō.

Un châle fin (? *ampechonon*), autour de l'ancienne statue assise, Pentetēris.

Un vêtement en soie (? *tarantinon*) autour de l'ancienne statue assise, Theanō.

Un vêtement brodé (*katastikton*) avec deux ailes (? *dipterugon*) autour de l'ancienne statue assise.

Une *chlanis* soyeuse, anépigraphe, ayant une bordure parabolique (*parabolon*).

Une petite *chlanis* d'enfant, blanche, soyeuse ; elle est inscrite comme consacrée à Artémis ; elle a une bande parabolique écarlate.

Une petite tunique (*chitoniskos*) à franges (*ktenōtos*) entièrement diaprée (*peripoikilos*) ; autour de la statue debout (*peri tōi agalmati tōi orthōi*).

Une petite tunique à franges avec une bordure autour.

Un vêtement léger, anépigraphe.

Xenaristē, la femme d'Antiphon, un *chitoniskos ktenōtos*.

Un vêtement léger.

Un *chitoniskos* blanc au motif crénelé (*purgōtos*) bordé d'un *kymation* large pourpre (*platualourgēs*), anépigraphe.

Un manteau d'homme, Argonias l'a consacré.

Un vêtement vert grenouille, avec un cercle/arrondi (*engkuklon*), diapré, Athénaïs l'a consacré.

Un manteau pourpre (*halourgis*) étranger, en haillons (*rhakos*), anépigraphe.

Mnesistratē un châle fin dans une boîte (*plaisiōi*).

Pheidulla la femme d'Antibios une tunique en lin/soie d'Amorgos, non doublée.

Kallipè un *chitoniskos* à franges.

Niko, un *chitoniskos* avec une bordure autour, à Artémis.

IG II² 1514, 34-59 ; traduction personnelle.

2- Extraits du *Livre des dons faits à Notre-Dame* (Archives de la Daurade, Toulouse)

Le 25 septembre 1653, Melle Marie de Faure, femme de feu Mr de Saintoux, ayant fait promesse à Notre-Dame de la Daurade que si par ses mérites et intercessions elle lui faisait la grâce de la délivrer de la maladie contagieuse avec sa famille, elle lui donnerait une écharpe de taffetas incarnat entourée d'une dentelle d'argent ; ce qu'ayant heureusement obtenu, est venue rendre son vœu ledit jour, en foi de quoi elle a soussigné ayant fait son vœu l'an passé, lorsque toute la ville de Toulouse était remplie de contagion. (ANDRIEU, LAVEDAN et SOURIAU 2011 : 162)

L'an mil six cent soixante six, le quinzième jour du mois de janvier Mlle de Bardé a donné six cannes et demi de toile d'argent à fleurs blanches pour faire une robe à Notre Dame avec tout l'assortiment, rideaux et mantelet, et huit cannes de dentelle d'or et d'argent avec douze douzaines de petits boutons d'or pour mettre au-devant de la devantière, et trois cannes trelis pour la doublure. L'étoffe a coûté dix-huit livres la canne, et elle revient en tout environ cent septante livres. Elle a donné aussi une chape de taffetas blanc avec la garniture d'une dentelle d'or et d'argent. (*ibid.*, p. 163)

L'an mil six cent septante un, Mr Saget, marchand de cette ville, a donné une robe à Notre Dame, de brocard à fond d'argent et fleurs d'or semblable à l'ornement de brocard que nous avons fait auparavant. (*ibid.*, p. 164-165)

L'an mil six cent huitante huit Mme de Gesse a baillé une robe à Notre Dame, de toile d'argent à fleurs de soie rouge garnie d'une dentelle d'or et d'argent ; elle est d'environ du prix de quarante écus. Elle ne fait pas le tour de l'image ; il n'y a que ce qui paraît sur le devant avec les rideaux et écharpe de même. (*ibid.*, p. 166)

L'an mil sept cent huit Mme du Ferrier de Bainaguet a donné à Notre Dame cinq cannes de damas rouge cramoisi pour faire une robe à Notre Dame. Elle ne bailla que le damas, la garniture a été achetée avec l'argent de la sacristie. (*loc. cit.*)

3- Extrait du *Livre des descentes de Notre-Dame* (Archives de la Daurade, Toulouse)

L'an mil six cent quatre-vingts dix, et le vingt-deuxième de juillet, Messieurs les Capitouls ayant fait vœu de faire descendre l'image de la très Sainte Vierge de sa niche sur l'autel pour la nécessité présente du temps, à l'occasion des grandes pluies qu'on craignait devoir causer des maladies contagieuses et

faisaient périr la récolte, [...]. Et elle, de son côté, se montra favorable à ces besoins, ayant fait cesser la pluie dès le lendemain et rendu le beau temps qui a duré jusqu'à présent avec apparence de continuer. Le 30^e juillet l'image fut portée en procession avec les solennités ordinaires, toutes les communautés religieuses de cette ville y assistèrent, l'affluence du peuple fut extraordinaire. Messieurs les Capitouls [...] donnèrent une robe de velours rouge cramoisi garnie de galon d'or. En foi de quoi j'ai dressé le présent acte le septième d'août mil six cent quatre-vingt dix, qui a été signé par Messieurs les Capitouls qui ont depuis donné une écharpe de damas cramoisi garnie de dentelle d'or. (*ibid.*, p. 121-122)

BIBLIOGRAPHIE

ALBERT LLORCA, Marlène

2002 *Les vierges miraculeuses*, Paris, Gallimard.

2013 « Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l'art, histoire religieuse et anthropologie », *Archives de sciences sociales des religions* 164, p. 11-23.

ANDRIEU, Nicole, LAVEDAN, Géraud de et SOURIAU, René (éd.)

2011 *Le livre des miracles de la Vierge Noire de la Daurade de Toulouse*, Toulouse, APPD.

BARBER, Elisabeth W.

1992 « The Peplos of Athena », in NEILS J. (ed.), *Goddess and Polis: the Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, PUP, p. 103-117.

BARTHES, Roland

1967 *Le système de la mode*, Paris, Seuil.

BRØNS, Cecilie

2017 *Gods and Garments: Textiles in Greek Sanctuaries in the 7th to the 1st Centuries BC*, Oxford, Oxbow Books.

BRULÉ, Pierre

1987 *La fille d'Athènes*, Besançon, Paris, Les Belles Lettres.

1990 « Retour à Brauron. Repentirs, avancées, mises au point », *Dialogues d'Histoire Ancienne* 16 (2), p. 61-90.

1995 « Un textile "à demi-tissé" qui devient un chef d'œuvre technique », *La Lettre de Pallas* 2, p. 9.

1996 « Des osselets et des tambourins pour Aphrodite », *Clio* 4, p. 11-32.

2012 « Christiane Sourvinou-Inwood †, Athenian Myths & Festivals. Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia », *Kernos* 25, p. 339-347.

BRULOTTE, Éric L.

1994 *The Placement of Votive Offerings and Dedications in the Peloponnesian Sanctuaries of Artemis*, Ann Arbor, Mich., University Microfilms International.

BRUNEAU, Philippe

1970 *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris, De Boccard.

CALAME, Claude

1996 *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin.

2002 « Offrandes à Artémis Braurônia sur l'Acropole : rites de puberté ? », in KAHIL L. (ed.), *Le orse di Brauron*, Pisa, ETS, p. 43-64.

CLELAND, Liza

2005a *The Brauron Clothing Catalogues. Text, Analysis, Glossary and Translation*, Oxford, J. and E. Hedges.

2005b « The Semiosis of Description: Some Reflections on Fabric and Colour in the Brauron Inventories », in CLELAND L. and LLEWELLYN-JONES Ll. (eds.), *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, Oxbow Books, p. 87-95.

2017 « Not nothing: Conceptualising textile whiteness for cult practice », in BRØNS C. and NOSCH M.-L. (eds.), *Textiles and Cult in the Ancient Mediterranean*, Oxford, Oxbow Books, p. 26-36.

COLE, Susan G.

2004 *Landscapes, Gender, and Ritual Space: the Ancient Greek Experience*, Berkeley, University of California Press.

DASEN, Véronique

2014 « Des langes pour Artémis ? », *Kernos* 27, p. 51-73.

DESPINIS, Giorgos

2004 « Die Kultstatuen der Artemis in Brauron », *MDAI(A)* 119, p. 261-315.

EKROTH, Gunnel

2003 « Inventing Iphigeneia? On Euripides and the Cultic Construction of Brauron », *Kernos* 16, p. 59-118.

FOXHALL, Lin and STEARS, Karen

2000 « Redressing the Balance: Dedications of Clothing to Artemis », in DONALD M. and HURCOMBE L. (eds.), *Gender and Material Culture in Historical Perspective*, New York, St Martin's Press, p. 3-16.

GHERCHANOC, Florence

2013 *L'oikos en fête*, Paris, Publications de la Sorbonne.

GIUMAN, Marco

1999 *La dea, la vergine, il sangue*, Milan, Longanesi.

GRAND-CLÉMENT, Adeline

2011 *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens*, Paris, De Boccard.

2016 « Couleurs, rituels et normes religieuses en Grèce ancienne », *Archives de Sciences sociales des religions* 174, p. 127-147.

GÜNTHER, Wolfgang

1988 « "Vieux et inutilisable" dans un inventaire inédit de Milet », in KNOEPFLER (éd.), p. 215-237.

JOHNSTON, Sarah

1999 *Restless Dead: Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press.

JONES, Christopher

1999 « Processional Colors », *Studies in the History of Art* 56, p. 246-257.

KAHIL, Lilly (ed.)

2002 *Le orse di Brauron*, Pisa, ETS.

KAUFFMANN-SAMARAS, Aliko et SZABADOS, Anne-Violaine

2004 « Rites et activités relatifs aux images de culte : vêtements, parures », in *The-saurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, Los Angeles, J.P. Getty Museum, vol. 2, p. 427-437.

KLEIJWEGT, Marc

2002 « Textile Manufacturing for a Religious Market », in JONGMAN W. and KLEIJWEGT K. (eds.), *After the Past: Essays in Ancient History in Honour of H.W. Pleket*, Leiden, Brill, p. 81-133.

KNOEPFLER, Denis (éd.)

1988 *Comptes et inventaires dans la cité grecque*, Neuchâtel, Genève, Droz.

KONTIS, Ioannis

1967 « Artemis Brauronia », *Archaiologikon Deltion* 22 (A'), p. 156-206.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd

2003 *Aphrodite Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea, Classical Press of Wales.

LINDERS, Tullia

1972 *Studies in the Treasure Records of Artemis Brauronia found in Athens*, Stockholm, Svenska institutet i Athen.

MANSFIELD, John M.

1985 *The Robe of Athena and the Panathenaic Peplos*, Ann Arbor, Mich., University Microfilms International.

MEJER, Jørgen

2009 « Artemis in Athens », in FISCHER-HANSEN T. and POULSEN B. (eds.), *From Artemis to Diana*, Copenhagen, Museum Tusculanum, p. 61-77.

MILLS, Harriane

1984 « Greek Clothing Regulation: Sacred and Profane », *ZPE* 55, p. 255-265.

MORIZOT, Yvette

2001 « Le vêtement grec dans sa matérialité : découvertes et recherches récentes », *Histoire de l'art* 48, p. 11-22.

2003 « Les Grecs, leurs vêtements, leur image », in CHAUSSON F. et INGLEBERT H. (éd.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen-Âge*, Paris, Picard, p. 37-48.

2004 « Offrandes à Artémis pour une naissance. Autour du relief d'Achinos », in DASEN V. (éd.), *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*, Fribourg, Academic Press, p. 159-170.

NAGY, Blaise

1979 « The Naming of Athenian Girls », *Classical Journal* 74, p. 360-364.

NEILS, Jenifer

2009 « Textile Dedications to Female Deities: The Case of the Peplos », in PRÊTRE (éd.), p. 135-147.

PAGE, Denys L.

1991 *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, *Alcman, Stesichorus, Ibycus*, Oxford, Clarendon Press.

PEPPAS-DELMOUSOU, Dina

1988 « Autour des inventaires de Brauron », in KNOEFLER (éd.), p. 323-346.

POLIGNAC, François de

2009 « Quelques réflexions sur les échanges symboliques autour de l'offrande », in PRÊTRE (éd.), p. 29-37.

PRÊTRE, Clarisse

2009 « La donatrice, l'offrande et la déesse », in PRÊTRE (éd.), p. 7-27.

PRÊTRE, Clarisse (éd.)

2009 *Le donateur, l'offrande et la déesse*, Liège, CIERGA (« Kernos Supplément » 23).

ROBERTSON, Noel

2004 « The Praxierygiae Decree (IG I³ 7) and the Dressing of Athena's Statue with the *Peplos* », *GRBS* 44 (2), p. 111-161.

ROMANO, Irene B.

1988 « Early Greek Cult Images and Cult Practices », in HAGG R. and MARINATOS N. (eds.), *Early Greek Cult Practice*, Stockholm, Svenska institutet i Athen, p. 125-134.

ROUSE, William H.

1902 *Greek Votive Offerings: an Essay in the History of Greek Religion*, Cambridge, The University Press.

SCHEID, John et SVENBRO, Jesper

2003 *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance (1^{ère} édition 1994).

SOURVINOU-INWOOD, Christiane

1988 *Studies in Girls' Transitions: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*, Athènes, A. Kardamitsa.

TRÉHEUX, Jacques

1964 « Sur le nombre de statues cultuelles du Brauronion et la date de l'Artémis Brauronia de Praxitèle », *Revue Archéologique* 1964 (1), p. 1-6.

TREXLER, Richard C.

1991 « Habiller et déshabiller les images : esquisse d'une analyse », in DUNAND Fr., SPIESER J.-M. et WIRTH J. (éd.), *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, p. 196-231.

Dans le monde catholique, déposer un vêtement dans un sanctuaire, le destiner à habiller la Vierge

Marlène ALBERT LLORCA

Les offrandes votives de pièces de tissu ou de vêtements sont aussi bien attestées dans le christianisme que dans le monde grec ancien, avec d'inévitables différences qui rendent d'autant plus stimulante la comparaison. C'est dire que j'ai trouvé fort intéressant d'être invitée, lors du colloque *Agalma*, à dialoguer avec Adeline Grand-Clément, dialogue que nous avons poursuivi lorsque nous avons écrit nos contributions au présent ouvrage. Il nous a incitées à porter sur nos matériaux, pour reprendre une formule célèbre de Lévi-Strauss, un « regard éloigné » qui a permis de les éclairer différemment ou de susciter de nouvelles interrogations. Je voudrais, pour ma part, mettre en avant les questions qu'a soulevées pour moi la comparaison entre les données recueillies et étudiées par Adeline Grand-Clément sur les offrandes de tissus et de vêtements à l'Artémis de Brauron, et ce type de pratiques dans les sanctuaires catholiques, notamment ceux qui sont consacrés à la Vierge ou, plus précisément, à une statue réputée miraculeuse et singularisée par son lieu de culte et son épiclèse. J'ai en effet rencontré la question des pratiques votives en étudiant le culte de ces statues, que j'ai exploré dans les années 1990 en m'appuyant à la fois sur des travaux historiques et sur des enquêtes de terrains effectuées dans l'est de l'Espagne et le sud de la France¹.

Trois questions m'ont arrêtée lorsque je suis revenue sur mes matériaux après avoir pris connaissance du travail d'Adeline Grand-Clément. La première porte sur la différence entre les donateurs individuels et collectifs et ce qu'elle révèle de la place conférée à la religion en Grèce ancienne et dans l'Europe chrétienne. La deuxième question, plus complexe, concerne la diversité des vêtements offerts et plus particulièrement le fait qu'on trouve dans le sanctuaire de Brauron aussi bien des vêtements neufs que des vêtements usagés désignés par le terme « *rhakos*, littéralement "guenilles" ». Adeline Grand-Clément s'interroge à juste titre sur ce que ce terme recouvre. Il paraît en effet étrange que l'on offre des « guenilles » à Artémis. Or certains objets votifs déposés dans les sanctuaires catholiques ont aussi peu de valeur que des « guenilles » et cet écho invite à s'interroger sur les motivations de ce type d'offrandes, voire à se demander si la notion d'offrandes est ici pertinente. Je me suis demandé, enfin, si certains des vêtements offerts à Artémis étaient explicitement destinés à l'habiller, ce qui est le cas dans le culte marial, où l'habillage des statues de la Vierge revêt une grande importance².

1. Je me permets de renvoyer, pour plus de détails, à ALBERT-LLORCA 2002.

2. Dans un article pionnier sur l'usage d'habiller les statues des saints, Richard Trexler avait déjà soulevé cette question, TREXLER 1991 : 327-395.

Les offrandes collectives

Dans le monde catholique comme dans le monde grec, les textiles offerts au dédicataire d'un sanctuaire peuvent venir d'individus ou de collectivités, communautés locales ou corps de métier. Les offrandes faites par une communauté locale, ville ou village, sont — ou plutôt étaient, ce cas de figure ayant généralement disparu en Europe à la fin du XIX^e siècle — très souvent liées à une situation de crise : épidémie, sécheresse, etc. Comme le signale Adeline Grand-Clément, il en alla ainsi à Toulouse jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les bénédictins chargés de veiller sur la Vierge de la Daurade la sortant en procession dans les calamités publiques à la demande des Capitouls qui administraient la ville : si la Vierge exauçait la demande d'intercession qui lui avait été faite, les Capitouls laissaient une offrande — parfois une pièce de tissu ou un vêtement destiné à habiller la statue³. La sécularisation des sociétés européennes ayant entraîné le déclin de la « religion civique »⁴, ces pratiques sont elles aussi tombées en désuétude. Les dons collectifs n'ont pas disparu pour autant. En Espagne, et plus particulièrement en Andalousie, les confréries de la Semaine Sainte continuent de faire régulièrement des offrandes de ce type. Elles ne sont cependant plus motivées par des demandes d'intercession, mais par la volonté de manifester la « grandeur » du quartier de la ville que représente la confrérie. Cela passe, pour l'essentiel, par la richesse des parures de la figure processionnelle la plus valorisée, la statue de la Vierge patronne du quartier : chaque confrérie s'attache à ce qu'elle soit la plus belle possible, cela impliquant en particulier qu'elle porte un *manto* somptueusement brodé (fig. 1). Aussi les confréries prennent-elles soin de faire restaurer les *mantos* de « leur » Vierge dès qu'ils sont abîmés ou de les remplacer s'ils sont trop usés⁵. Une confrérie peut aussi faire coudre un nouveau *manto* pour marquer une date particulière : anniversaire du couronnement canonique de la statue, de la fondation de la confrérie, etc.

Je ne connais pas, en revanche, d'exemples où l'on effectuerait des offrandes de façon périodique comme on le faisait à Athènes en l'honneur de la déesse poliaide⁶. Le seul rituel comparable à la péplophorie concerne la ville de Valence, en Espagne, où l'on « habille » de fleurs une fois l'an, lors de la fête majeure de la cité, les *Fallas*, une immense effigie de la *Mare de Dèu dels Desemparats*, sa sainte patronne⁷.

3. Sur ces rituels, on lira le registre édité par SOURIAU, ANDRIEU et LAVÉDAN 2011.

4. Cette notion a été introduite dans l'ouvrage dirigé par VAUCHEZ 1995. Ce processus n'avait pas affecté l'Espagne jusqu'à une période récente, cela tenant à la fois à la force de la « religion locale » (CHRISTIAN 1981) et à l'imposition du « national-catholicisme » sous la dictature franquiste.

5. Ces *mantos* peuvent être réalisés dans des ateliers spécialisés ou dans des couvents féminins mais il arrive aussi que des confrères participent à la confection du manteau, en particulier aux broderies qui sont l'aspect le plus valorisé de l'œuvre. Le *manto* de la *Virgen de los Desamparados* de San Esteban a été, ainsi, bénévolement brodé par vingt-deux membres de la confrérie.

6. TREXLER 1991 : 198, cite un article de la revue diocésaine de Tournai signalant que le comte de Flandres, au Moyen Âge, offrait chaque année un *manto* à la Vierge dédicataire de la cathédrale de Tournai. Si le comte le faisait au nom de la population, ce que je n'ai pu vérifier, on aurait là un cas d'offrande périodique.

7. Ce rituel a été repris à Saragosse, où on l'effectue en l'honneur de la *Virgen del Pilar*.

L'acte, auquel participent les femmes en apportant chacune un bouquet que des hommes accrochent sur le treillis de bois qui constitue l'armature de l'effigie, n'est pas sans analogie avec un tissage. Ce rituel, comme la péplophorie d'Athènes, est révélateur de la dimension civique du culte de la *Mare de Deu dels Desemparats* (fig 2.). Toutefois on ne peut identifier le fait d'habiller une statue dans son sanctuaire et de « vêtir » de fleurs une réplique érigée dans un espace profane et qui est en outre une œuvre éphémère. Cet écart est sans nul doute lié au fait que la cité ne tient pas la même place dans la gestion des cultes en Grèce ancienne et dans le catholicisme. Dans ce second cas, leur principal agent est l'Église⁸, y compris si les communautés locales, via les confréries en particulier, peuvent participer aussi à leur organisation.

Les Vierges ont reçu et reçoivent donc encore des vêtements offerts par une collectivité mais il arrive plus fréquemment que ces dons émanent d'individus. Avant de m'arrêter sur les offrandes explicitement destinées à l'habillement de la statue vénérée dans le sanctuaire où l'on se rend, je voudrais me pencher sur la question que soulève la présence, dans les objets votifs qui y sont déposés, de pièces usagées ayant peu ou pas de valeur marchande.

Sur les lieux de pèlerinage : vêtements laissés, vêtements offerts

Les dons de textiles nous sont connus, pour l'époque médiévale et moderne, par diverses sources : recueils de récits de miracles ou listes de bienfaiteurs dressés par les religieux chargés de veiller sur les sanctuaires des lieux de pèlerinage, inventaires des biens des églises établis à l'occasion des visites pastorales, testaments. Pour l'époque contemporaine, on dispose en outre des résultats de nombreuses enquêtes ethnographiques effectuées en Europe depuis le XIX^e siècle.

Les textiles déposés par les individus dans un lieu de pèlerinage — comme les béquilles, figurations en cire ou en argent d'un membre ou d'un organe, chaînes de prisonniers — résultent d'un vœu le plus souvent motivé par une maladie ayant affecté la vie du donateur ou celle d'un proche, un enfant en particulier⁹. On trouve parmi eux des pièces de vêtements d'adultes ou d'enfants, ou encore des linceuls de personnes sauvées *in extremis* de la mort, voire ramenées à la vie par le saint ou la sainte. Ces ex-voto, tout comme les livres de miracles ou les tableaux votifs, ont sans doute pour première fonction de témoigner que la demande d'intercession a été satisfaite, cela attestant la puissance du dédicataire du sanctuaire (qu'il s'agisse d'un saint ou d'une sainte ou, plus souvent, d'une image mariale). Aussi, les pièces textiles et

8. Cette différence se manifeste aussi dans le mode de consignation et de publicité des offrandes et de leurs motivations : listes établies par des magistrats en Grèce ancienne et publiées dans le sanctuaire et sur l'Acropole ; livres de miracles écrits et publiés par des religieux dans le monde catholique.

9. Les folkloristes, qui se sont beaucoup intéressés aux sanctuaires dédiés à un saint thaumaturge parlent surtout de guérisons mais, comme ils ne quantifient pas leurs données, leurs estimations manquent de précision. Certains historiens, en revanche, ont fait des dénombrements à partir des sources dont ils disposaient, ainsi Françoise Crémoux dans son ouvrage sur les miracles de la Vierge de Guadalupe en Espagne au XVI^e siècle : les guérisons sont proportionnellement le miracle le plus cité (299 sur un total de 757 miracles inventoriés) ; si l'on y associe les résurrections (125 cas), ces intercessions représentent près de la moitié du total. Cf. CRÉMOUX 2001 : 135.

d'autres objets comme les béquilles ou les fers de prisonniers étaient-ils souvent exposés de façon ostentatoire : parfois suspendus à une tringle ou une corde tendue dans la niche où se dressait la statue du saint ou de la Vierge (fig. 3), ils pouvaient également être accrochés sur les murs intérieurs de l'église, voire sur le vêtement de la statue.

Parmi les pièces textiles déposées figuraient des vêtements qui avaient été portés par le bénéficiaire du miracle. Il en allait ainsi des habits religieux que l'on promettait, si l'on était guéri, de mettre durant une certaine période à la fin de laquelle on les laissait dans le sanctuaire de l'intercesseur. Cet usage, encore en vigueur en Espagne dans les années 1980¹⁰, perpétuait sans doute sous une forme affaiblie la coutume de se vouer ou de vouer un enfant à un saint, ce vœu impliquant que l'individu endosse le vêtement de l'ordre religieux placé sous le patronage du saint invoqué. Les pèlerins pouvaient aussi déposer dans le sanctuaire un vêtement ordinaire, que caractérisait seulement le fait qu'il avait été porté par son donateur durant sa maladie — sa chemise de nuit par exemple¹¹. Cet usage n'est pas sans évoquer une pratique, qualifiée de « magique » et très répandue dans l'Europe du XIX^e siècle : dans certaines régions, les personnes malades cherchaient à se débarrasser de leur affection en attachant à un arbre situé à proximité d'un sanctuaire, un tissu qu'elles avaient préalablement frotté sur la partie malade de leur corps¹². Il est possible que les pièces vestimentaires laissées dans les lieux de pèlerinage à la suite d'une maladie aient été également destinées à laisser, avec le vêtement, le mal qui l'avait pénétré et y était resté fixé.

Il est peut-être aventureux de rapprocher ces pratiques « magiques » et les dépôts de vêtements usagés dans les lieux de pèlerinage. L'est moins, sans doute, l'idée que l'objet est dans ce cas un témoin, et à un double titre : sa présence dans le sanctuaire atteste que l'intercesseur.e céleste a satisfait la requête du pèlerin en accomplissant le miracle que celui-ci demandait ; elle témoigne aussi, et c'est aussi important pour le pèlerin, que celui-ci a accompli son vœu, venir en pèlerinage en y amenant le vêtement qu'il portait durant sa maladie. Dans son ouvrage sur le sanctuaire de Notre-Dame de Guadalupe, dans l'Espagne du XVI^e siècle, Françoise Crémoux signale que « certains captifs évadés affichent (...) la grâce qu'ils doivent à l'intervention de la Vierge en pérégrinant en costume de *cautivo*, c'est-à-dire vêtus des haillons dont ils étaient affublés durant leur captivité et portant leurs fers ou leurs entraves ; des gens qui ont échappé de peu à la mort voyagent parfois, dans la dernière partie de leur parcours, vêtus de ce qui aurait dû être leur linceul »¹³. Il semble assez naturel que les pèlerins laissent ces objets au terme du parcours rituel qui clôt la période douloureuse qu'ils symbolisent. Cela

10. Plusieurs attestations sont données dans le chapitre 9 « Santuarios y exvotos » de l'ouvrage collectif coordonné par ÁLVAREZ SANTALÓ, BUXÓ et RODRÍGUEZ BECERRA (éd.) 1989.

11. ERKOREKA 1989 : 349 ; CANO HERRERA 1989 : 399.

12. SÉBILLOT 1968, T. II : 301 et T. III : 412 ; ERKOREKA 1989 : 349.

13. CRÉMOUX 2001 : 104. La pratique votive qui consiste à porter son linceul ou, au Portugal, de porter un linceul loué dans le sanctuaire, a été étudiée par Pierre Sanchis, qui y voit une pratique sacrificielle et par Giordana Charuty, qui la rattache à l'idée du pèlerinage comme passage dans l'au-delà et plus précisément au purgatoire d'où le pèlerin revient guéri de maux indissolublement physiques et moraux (SANCHIS 1997 : 117-119 ; CHARUTY 1997 : 260-67). Ces interprétations se rejoignent cependant sur l'idée que le linceul n'est pas une offrande mais une pièce qu'on laisse.

ne veut pas dire qu'ils les considèrent comme des offrandes. Ce qui est offert, me semble-t-il, c'est plutôt le pèlerinage. Il suppose en effet que l'on sacrifie du temps et de l'argent et que l'on accepte d'endurer les peines liées à un parcours parfois long et dangereux. Le pèlerinage, en d'autres termes, a une dimension sacrificielle, qui se trouve accentuée lorsqu'un individu fait le vœu de l'accomplir en portant ses fers ou son linceul.

Cela ne signifie pas, cependant, que le fait d'avoir été porté ôte toute valeur à un vêtement et interdit de le considérer comme une offrande. Le suggèrent les usages votifs des pièces utilisées dans les moments marquants du parcours biographique.

Les rites de passage et les offrandes vestimentaires

Comme l'explique Adeline Grand-Clément, le terme *rhakos* peut désigner, dans les inventaires des objets consacrés à Artémis, les tissages laissés par les femmes mortes en couches plutôt que les linges souillés de leur sang. Cette désignation peut se référer aussi aux langes des nourrissons, que l'on faisait avec des linges usés. Comme on cessait de langer les nourrissons quand ils avaient atteint les six mois, le don de ces linges viendrait donc ritualiser ce moment de passage d'un âge à un autre. À cette pratique ferait écho celle des jeunes filles qui déposaient à Brauron la tunique safranée qu'elles avaient portée durant leur séjour initiatique dans le sanctuaire d'Artémis.

En contexte chrétien, les pratiques votives liées aux scansions du parcours biographique sont également fréquentes. Dans les sanctuaires, et plus particulièrement dans les sanctuaires dédiés à la Vierge, on trouve toujours quantité de pièces vestimentaires déposées à l'issue des rites de passage biographique : robes de baptême ou de communion, brassards des communiantes, voiles, couronnes ou robes de mariée. Ces vêtements ne sont certes pas des « guenilles » mais des pièces relativement onéreuses, leur prix résultant de la qualité des tissus dans lesquels elles ont été coupées et du travail investi dans leur confection. Ces caractéristiques les rendent dignes d'être consacrées à la Vierge, d'autant qu'elles sont toujours de couleur blanche, symbole de la pureté et couleur emblématique de la mère du Christ dans le catholicisme, au moins à partir du ^{xix}^e siècle¹⁴.

La valeur de ces pièces permet de comprendre qu'elles aient pu être utilisées pour les besoins du culte : elles ont été bien souvent transformées en aubes, en surplis ou en nappes d'autel¹⁵. Un autre usage mérite d'être mentionné ici. Dans certains villages des Pyrénées-Orientales, on s'est servi des robes de baptême et des brassards de communiantes offerts à la Vierge locale pour « habiller » l'Enfant Jésus qu'elle tient dans ses bras ; la statue de la Vierge (fig. 4) revêt, pour sa part, une des robes de mariée offertes par les jeunes femmes du village¹⁶. Cet usage ne remonte pas au delà de la fin du ^{xix}^e siècle, voire du début du ^{xx}^e, période où s'étend la coutume, d'abord

14. La Vierge est en effet la principale destinataire de ce type d'offrandes. Joue aussi, pour ce qui concerne le baptême et la communion, le fait qu'elle est une figure maternelle – y compris si cela s'accorde mal avec sa qualification comme vierge perpétuelle.

15. Voir, sur ces remplois, ARIAUD 2006.

16. Pour l'Italie, l'usage est relevé par DAVANZO POLI 1993 : 137. Il semble moins fréquent en Espagne.

limitée à la bonne société, du « mariage en blanc »¹⁷. Mais on habille les Vierges depuis une période bien plus ancienne et j'examinerai maintenant quels types de vêtements lui étaient destinés, ce qui motivait ces dons et quelle valeur était, et est encore, accordée au fait d'habiller une Vierge.

Offrir des vêtements pour habiller la Vierge

Les inventaires du sanctuaire de Brauron montrent que l'on offrait à Artémis des vêtements de divers types. Certains étaient déposés dans le sanctuaire ; d'autres disposés sur l'une de ses statues. Cette différence est en quelque manière accentuée dans le cas du culte marial puisqu'on y habille, au sens propre du terme, les statues.

La coutume d'offrir des vêtements à la Vierge est contemporaine de l'essor de son culte. En Catalogne, dès le ^{xiii}e siècle, les inventaires des biens de plusieurs églises abritant une Vierge particulièrement vénérée mentionnent des dons de *mantos* ou *mantells* ; ce type de dons est également attesté, à la même époque, dans le nord de l'Italie (GENOVESE : 2010 : 21). Ces manteaux ressemblaient beaucoup, si l'on en juge par les spécimens conservés ou les descriptions de pièces aujourd'hui disparues, aux capes que portaient les rois ou les prélats dans les cérémonies. Généralement confectionnés dans les ateliers des monastères ou dans les cours royales, ces présents fastueux étaient offerts par des personnes de haut rang.

Jusqu'au ^{xiv}e siècle, les seules pièces vestimentaires qui figurent dans les inventaires, en Catalogne comme en Italie, sont les *mantos*. Les documents disponibles ne permettent pas de savoir s'ils étaient laissés au pied de la statue ou posés sur ses épaules mais, même dans ce second cas, ils ne recouvraient certainement pas la totalité du « corps » de la statue. Il en va autrement des vêtements que portent les Vierges à partir du ^{xiv}e siècle, comme le suggèrent deux types de données. Au début du ^{xv}e siècle, on voit apparaître dans les archives italiennes, à côté du terme *mantello*, le terme *veste*, qui peut désigner une robe (GENOVESE : 2010 : 258). Dès le siècle précédent, par ailleurs, on a commencé de fabriquer des « statues » que les Italiens appellent *simulacri da vestire* et les Espagnols *imágenes vestideras*, images à habiller¹⁸. Il s'agit généralement d'effigies dont seuls le buste, la tête et les bras — presque toujours articulés — sont façonnés, le bas du corps se composant d'un bloc de bois non sculpté ou de quatre liteaux. Ces mannequins doivent être entièrement habillés : il ne saurait être question que les fidèles voient le support qui tient lieu de statue. L'usage d'habiller les statues de la Vierge, ou ce qui en tient lieu, se répand donc et, avec lui, la coutume d'offrir des vêtements pour la statue. Vers 1450, la Vierge de l'église de San Antonino, à Venise, possède vingt-deux robes et manteaux ; celle de San Giovanni Novo en a treize (DAVANZA POLI 1993 : 125). Un siècle après, les Vierges catalanes sont tout aussi richement pourvues.

Les motivations de ces offrandes — lorsqu'elles nous sont connues, ce qui n'est pas toujours le cas — restent en partie les mêmes que celles qui ont déjà été mentionnées : une maladie ou tout autre événement mettant en péril la vie ou affectant le

17. Sur cet usage et son sens (en particulier son lien avec le culte de Notre-Dame de Lourdes), je me permets de renvoyer à ALBERT LLORCA 2002 : 200-205 ; 2011 : 41-47.

18. En Espagne, on les distingue explicitement des statues proprement dites, celles-ci étant appelées *imágenes de bulto*.

bien-être. Un chrétien, cependant, pense aussi à son salut — et c'est sans nul doute un trait qui le distingue des Grecs de l'Antiquité. Cette préoccupation apparaît, en particulier, dans son testament. Lorsqu'une personne est suffisamment argentée, elle n'omet jamais, au Moyen Âge notamment, de laisser quelque bien à l'Église ou aux pauvres.

On trouve aussi dans les testaments des dons de vêtements expressément destinés à habiller une Vierge, généralement celle de l'église de la paroisse ou d'un monastère de la localité. Ces dons testamentaires proviennent aussi bien de nobles que de bourgeois. Comme le montrent les archives de Lucques datant des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles que l'historienne de l'art Valeria Genovese a publiées, les testateurs peuvent laisser des vêtements neufs, des vêtements déjà portés ou encore des pièces de tissu ou des vêtements destinés à être réutilisés pour l'habillement d'une des Vierges de la localité. Une femme donne ainsi en 1383 à l'une d'elles deux manteaux usagés et une autre, en 1392, un manteau de velours neuf ; un tisserand en soie offre pour sa part en 1429 « le drap qui couvre son baldaquin alexandrin¹⁹ pour qu'on en fasse un vêtement pour la statue de la Vierge de l'Annonciation de la cathédrale ». Il est plus difficile de dire ce qu'il en était pour ce marchand de la ville qui lègue en 1385 « tous ses vêtements de soie » : était-ce le stock de son commerce ou des vêtements qui lui appartenaient en propre et qu'il avait portés²⁰ ? Deux cents ans après, à Venise, on trouve des legs du même ordre. En 1705, par exemple, une dénommée Agnese laisse à la Vierge du Rosaire de San Domenico di Castello une robe en taffetas broché de fleurs « pour le salut de son âme et la rémission de ses péchés » en précisant qu'elle ne devra jamais être vendue et qu'elle devra être portée par la Vierge pour ses fêtes (NIERO 1993 : 48).

À la même époque et dans la même ville, on trouve aussi des dons motivés par des raisons un peu différentes. En 1600, une certaine Zanetta Polatti offre, toujours à une Vierge du Rosaire, une robe de soie avec des manches ornées de fausses perles en assortissant ce don d'une condition précise : elle récupérera la robe deux ou trois fois dans l'année pour la porter elle-même, comme le faisait déjà, précise-t-elle, sa mère Apollonia (1993 : 49). La croyance selon laquelle les vertus d'une personne ou d'un objet sacrés se communiquent par contact est des plus communes. Pour abrégé les souffrances des agonisants ou des parturientes, on avait coutume de placer sur leur corps le manteau ou la ceinture d'une Vierge miraculeuse. En demandant de porter de temps en temps la robe qu'elle avait donnée à la Vierge, Zanetta Polatti voulait sans doute, elle aussi, entrer en contact avec elle de façon à bénéficier de ses grâces.

Donner à la Vierge un vêtement que l'on a soi-même porté, ce peut être, plus profondément, chercher à s'identifier à elle. Parmi les donatrices mentionnées dans les archives vénitiennes du ^{xvii}^e siècle figurent plusieurs prostituées. L'une d'elles, qui offre une robe « moirée blanche brodée de fleurs pailletées d'or » se définit comme une « prostituée convertie ». « Le vêtement qui avait revêtu un corps voué au péché,

19. Le terme *alessandrino* désigne un tissu de couleur bleue avec des reflets dorés ou un tissu formé de fils de lin ou de soie entrelacés de fils d'or.

20. Cité par GENOVESE 2011 : 258-260. J'ai traduit ces extraits, dont voici le texte original : « una sua palandra di baldacchino alessandrino perchè di essa sia fatta una veste per l'immagine dell'Annunziata che si trova in cattedrale » ; « due mantelli usati » ; « un mantello di velluto nuovo » ; « tutte le sue vesti di seta ».

commente Antonio Niero, est sublimé et purifié du seul fait qu'il habille désormais le corps de la Vierge. Tout se passe comme si la pécheresse voulait, à travers ce contact avec la Vierge toute pure, retrouver l'innocence perdue » (NIERO 1993 : 49). S'inscrit dans la même logique, à mon sens, le don de la robe de mariage. Il a très probablement un sens propitiatoire — demander à la Vierge de protéger la nouvelle union — mais, si l'on prend en compte la valorisation de la virginité dans le christianisme, on peut penser qu'il vise aussi à faire de la Vierge la dépositaire de la pureté de la jeune fille. Les fillettes qui faisaient leur communion solennelle dans les années 1940-50 lui chantaient : « Prends ma couronne / Je te la donne / Au Ciel, n'est-ce pas / Tu me la rendras ». C'est aussi, me semble-t-il, le sens que l'on peut donner à l'offrande de la robe de mariée.

Ces robes, cependant, ont été utilisées pour habiller la Vierge, alors que les couronnes de communiantes étaient déposées dans son église. Qu'est-ce qui différencie ces deux opérations ?

Les Vierges habillées

Les testateurs italiens prenaient généralement soin, comme on l'a vu, de stipuler que leur offrande doit être utilisée pour habiller la Vierge²¹. Cela, sans nul doute, parce qu'ils savaient que le curé ou les moines chargés du sanctuaire pouvaient vendre les vêtements offerts ou les transformer en parements ou en habits liturgiques. En précisant la destination de leur offrande, les donateurs entendaient donc manifester qu'ils l'adressaient à la Vierge locale et pas à l'Église ou aux pauvres.

La Vierge locale, c'est-à-dire la statue offerte au culte public. L'importance accordée à son « objectalité » se manifeste à la valeur octroyée à la mise en contact de l'offrande textile avec elle, qu'il s'agisse de capter sa puissance ou de s'assurer de sa protection ici-bas et dans l'au-delà. Sans doute ce contact peut-il être obtenu en déposant le vêtement au pied de la statue ou, comme on le faisait aussi à Brauron, en le drapant autour d'elle. Qu'ajoute donc le fait de l'habiller ? Son importance est d'abord de créer une distinction entre un dessus visible et un dessous invisible que l'on est tenté d'identifier, en conséquence, à un corps. Or l'existence de ce corps induit une autre différence, celle qui existe entre les personnes habilitées à voir et toucher ce corps, et les autres. C'est bien ce qui s'est produit. En Italie comme en Espagne, les Vierges sont généralement habillées (entendons que leurs vêtements sont changés) par des femmes — pas plus de deux ou trois dans les localités où j'ai conduit des enquêtes²² — qui procèdent presque toujours à huis clos dans une chapelle située en hauteur derrière l'autel principal et appelée *camarin* ou *camaril*. Ces règles contribuent à présenter la fonction de chambrière comme un privilège : seules les habilleuses peuvent voir et toucher le « corps » de la Vierge. Celles avec qui je me suis entretenue ont évoqué cette expérience avec une grande émotion où entrain de la peur mais aussi, pour celles qui accomplissaient cette tâche depuis longtemps, l'affection que l'on éprouve pour un proche. Les habilleuses, en d'autres termes, parlent

21. CEA GUTIÉRREZ (1982 : 39) a également relevé cette précision dans les testaments espagnols.

22. Du moins dans les localités où j'ai effectué des enquêtes sur la Vierge patronne de la communauté. En Andalousie, les Vierges qui sortent dans les processions de la Semaine Sainte ont généralement, quant à elle, un *vestidor*, un habilleur.

de la statue comme d'une personne avec laquelle elles ont une relation intime, relation qu'institue ou, du moins, renforce le fait de l'habiller. Cela permet de comprendre que les caméristes figurent parmi les donatrices de vêtements destinés à habiller la statue. C'est le cas depuis le xvii^e siècle au moins : entre 1670 et 1710, deux des vêtements de la Vierge du Rosaire de l'église des Gesuati, à Venise, furent offerts par deux de ses *camariere* (chambrières). L'usage a persisté, tant en Italie qu'en Espagne. Un des plus beaux *mantos* de la *Mare de Dèu dels Desemparats*, patronne de Valence, lui fut offert par sa camériste en 1867, à l'occasion de la célébration du deuxième centenaire de la fondation de son église ; Riccarda Pagnozzato mentionne aussi, pour le xx^e siècle, plusieurs chambrières ayant donné une pièce de vêtement à la Vierge dont elles s'occupaient²³.

Cela s'explique en partie par le fait que les chambrières étaient très souvent issues de familles aisées²⁴ et avaient donc les moyens de faire un présent de ce type. Cela tient également à la valeur que les caméristes de la Vierge accordent à la richesse de son habillement. Dans les localités espagnoles où la coutume de vêtir la statue est encore bien vivante, on considère que les vêtements et les bijoux qu'on lui fait porter contribuent à lui donner sa beauté. Ce jugement relève d'une conception esthétique où la beauté est associée à la richesse : une statue est belle quand elle est richement parée, et c'est pourquoi il arrive que les femmes prêtent leurs propres bijoux à la Vierge pour qu'elle les porte durant la procession organisée pour sa fête²⁵. La valorisation des vêtements et des bijoux est liée aussi au fait que chacun sait que ce sont des dons et qu'ils viennent donc cristalliser les interactions entre la statue et les fidèles. Or, les chambrières sont, plus que toute autre personne de la localité, sensibles à la beauté que confèrent à la Vierge ses vêtements et ses bijoux puisque ce sont elles qui l'habillent et la parent (elles la coiffent aussi et, parfois, la parfument...). On conçoit donc qu'elles aient voulu enrichir la garde-robe de « leur » Vierge. Lui offrir un vêtement, c'était en outre perpétuer la mémoire de la relation privilégiée qu'elles entretiennent avec elle.

Ces dons ne sont pas, ou pas toujours, des pratiques votives. Mes interlocutrices m'ont souvent précisé, en effet, qu'ils sont motivés par la dévotion qu'elles portent à la Vierge locale, qu'elles désignent comme « leur » Vierge, une entité qu'il est bien difficile de distinguer de la statue dont on veut rehausser la gloire en la parant le mieux possible. Je voudrais revenir sur ce point en manière de conclusion.

Conclusion

Tous les entretiens que j'ai eus avec des chambrières de la Vierge ont fait ressortir que, pour elles, la statue est moins une chose qu'une personne. Vêtir une statue comme s'il s'agissait d'une femme contribue sans doute à susciter ce sentiment, que

23. NIERO 1993 : 48 ; APARICIO OLMOS 1978 : 75 ; PAGNOZZATO 2003 : 193, 201, 204.

24. Sur mes terrains, on m'a souvent dit que certaines femmes étaient devenues *camareras* parce qu'elles appartenaient à une famille qui avait offert des robes ou des *mantos* à la Vierge. Cela signifie que le fait d'avoir donné un vêtement ouvrait (autrefois, car cette pratique est jugée illégitime aujourd'hui par les fidèles) le droit d'habiller la statue.

25. Cet usage, que j'ai rencontré dans les confréries andalouses de la Semaine Sainte, est également attesté pour le Portugal par SANCHIS (1997 : 134).

certains types d'habillement portent à son point le plus haut : on ne peut qu'être troublé devant une Vierge habillée d'une robe de mariée, telle que l'on peut encore en voir dans les Pyrénées Orientales. Ces statues ressemblent étrangement à des personnes vivantes, et c'est sans doute la proximité de la Vierge avec les femmes qu'il s'agit de mettre en avant en les habillant de cette manière. Cela ne manque pas d'être paradoxal : les Grecs, pourtant classés comme « idolâtres » par l'Église catholique, ne cherchaient pas, quant à eux, à produire un effet de « réel » puisqu'ils recouvraient leurs statues de vêtements disparates.

L'Église post-tridentine s'est avisée du problème puisqu'elle a plus d'une fois interdit d'habiller les statues de la Vierge « comme les femmes les plus profanes ». Cela explique que l'on revête les statues, à partir de la Contre-Réforme, de lourds vêtements tissés d'or et d'argent. Est ainsi marqué ce qui les distingue du commun des mortelles. Car c'est bien la distance avec le commun des mortels que ce type de vêtements met en valeur et c'est cet effet de transcendance que veulent atteindre les fidèles, tout autant que les clercs, y compris si leurs motivations sont un peu différentes, les premiers voulant exalter la gloire de « leur » Vierge et les seconds, celle de « la » Vierge. Force est de constater, en tout cas, que les moyens utilisés pour marquer sa transcendance ne sont guère différents de ceux qu'utilisaient les Grecs de l'Antiquité. On met à la statue des vêtements tissés d'or et d'argent qui réfléchissent la lumière et on la pare de bijoux. De belles offrandes, que l'on peut peut-être comparer à celles que les Grecs qualifiaient d'*agalma*.

Marlène ALBERT LLORCA

Université de Toulouse 2, Jean Jaurès
LISST - Centre d'Anthropologie Sociale

BIBLIOGRAPHIE

ALBERT LLORCA, Marlène

2002 *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*. Paris, Gallimard (« Le temps des images »).

2011 « Habiller la statue, la sortir en procession. Deux expressions de la dévotion aux statues «miraculeuses» de la Vierge à l'époque moderne et contemporaine », in MATHON J.-B. (éd.) *Romanes et gothiques. Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, catalogue d'exposition, Milan, Silvana Editoriale Spa, p. 41-47.

ÁLVAREZ SANTALÓ Carlos, BUXÓ Maria-Jesus et RODRÍGUEZ BECERRA Salvador (ed.)

1989 *La religiosidad popular. III. Hermandades, romerías y santuarios*, Barcelona, Editorial Anthropos.

ANDRIEU Nicole, LAVEDAN Géraud de et SOURIAU, René

2011 *Le livre des miracles de la Vierge Noire de la Daurade de Toulouse, vœux et processions dans la ville entre 1637 et 1790, faire face aux dérangements climatiques*, Toulouse, Éditions Les Amis des Archives de la Haute-Garonne.

APARICIO OLMOS, Emilio

1978 *La imagen original de N. S. de los Desamparados*, Valencia.

ARIBAUD, Christine (éd.)

2006 *Destins d'étoffes : usages, ravaudages et réemplois des textiles sacrés (XIV^e-XX^e siècles)*, Actes des troisièmes journées de l'Association française pour l'étude du textile (janv. 1999), Toulouse, FRAMESPA.

CANO HERRERA, Mercedes

1989 « Exvotos y promesas en Castilla y León », in ÁLVAREZ SANTALÓ, BUXÓ y RODRÍGUEZ BECERRA (ed.), p. 391-445.

CÉA GUTIÉRREZ, Antonio

1982 *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*, catalogue d'exposition, Zamora, Caja España.

CHARUTY, Giordana

1997 *Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*. Paris, Seuil (« La couleur des idées »).

CHRISTIAN, William A.

1981 *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

CRÉMOUX, Françoise

2001 *Pèlerinages et miracles à Guadalupe au XVI^e siècle*. Madrid, Casa de Velázquez.

DAVANZO POLI, Doretta

1993 « Tessuti e colori dei guardaroba mariani dai documenti veneziani dei secoli XVI-XX », in PAGNOZZATO, p. 121-139.

ERKOREKA, Anton

1989 « Patologías por las que se recurre a santuarios en el país vasco » in ÁLVAREZ SANTALÓ, BUXÓ y RODRÍGUEZ BECERRA (ed.), p. 338-352.

GENOVESE, Valeria

2010 « Note sulla vestizione delle immagini durante il Medioevo », *Jacquard* 65, p. 21-24.

2011 *Statue vestite e snodate. Un percorso*, Pisa, Edizioni della Normale.

NIERO, Antonio

1993 « Le Madonne 'vestite' nella storia della pietà popolare », in PAGNOZZATO, p. 29-76.

PAGNOZZATO, Riccarda

2003 « Le donne delle vestizioni e i simulacri mariani » in SILVESTRINI E., GRI G. et PAGNOZZATO R. (ed.), *Donne, Madonne, Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestritici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova, Il Poligrafo.

PAGNOZZATO, Riccarda (ed.)

1993 *Madonne della laguna. Simulacri «da vestire» dei secoli XIV-XIX*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

SANCHIS, Pierre

1997 *Arraial, la fête d'un peuple. Les pèlerinages populaires au Portugal*, Paris, Éditions de l'EHESS.

SÉBILLOT, Paul

1968 [1906] *Le folklore de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 3 tomes.

TREXLER, Richard C.

1991 « Habiller et déshabiller les images : esquisse d'une analyse », in DUNAND F., SPIESER J.-M. et WIRTH J. (éd.), *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens-Klincksieck.

VAUCHEZ, André (éd.)

1995 *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*. Actes du colloque de Nanterre (21-23 juin 1993), Rome, École Française de Rome (« Collection de l'École Française de Rome » 213).

Croyance et dieux-statues

Manuela GIORDANO

The confinement of interpretative analysis in most of contemporary anthropology to the supposedly more “symbolic” aspect of culture is a mere prejudice, born out of the notion (...) that “symbolic” opposes to “real” as (...) figurative to literal, obscure to plain (...), mystical to mundane, and decorative to substantial

Clifford Geertz, *Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, Princeton University Press 1980, p. 135-136.

On abordera ici la question de la figuration comme « relation au divin dans sa matérialité et sa mise en présence », et de la dialectique « entre monde visible et invisible » que la statue est censée mettre en place, à partir des questions que suggère Geertz. La statue est-elle réelle ou symbolique ? Figurative ou littérale ? Mystique ou mondaine ? Et plus profondément, ces questions ne sont-elles pas elles-mêmes des « sources de malentendus »¹ ?

Je voudrais proposer quelques considérations sur la pertinence du modèle de la foi et du croire sous-jacent au discours chrétien — et occidental en général — sur la divinité et sa « figuration ». La catégorie du croire, comme Pouillon l’a remarqué, implique des thèses cosmologiques qui distinguent et opposent un monde humain, visible et mondain à un monde divin, supranaturel et mystique (POUILLON 1979)². Cette cosmologie séparative, constitutive de la cosmologie chrétienne occidentale³, postule non seulement une séparation, voire un abîme, ontologique entre hommes et dieux, mais aussi deux façons différentes d’appréhender ces deux plans d’existence : le monde humain et la nature sont perçus et connus à partir des sens, tandis que « l’au-delà » du monde, inaccessible à l’appréhension empirique, est objet de foi (GIORDANO 2005 : 343-347).

En vertu de cette cosmologie, la figuration et les statues des dieux sont régies selon ce même double registre : en tant qu’entité matérielle qui existe dans le monde humain, la statue ne peut être qu’une métaphore, un signe terrestre de la présence divine — en soi ultra-mondaine — et en soi nécessairement inerte, capable seulement de *représenter* une existence autre. Pris dans ce double plan, le symbolique s’oppose au réel, comme l’a noté Geertz, tandis que le « réel » divin échappe par définition à l’expérience, en étant « undecidable by empirical verification » (SOUTHWALD 1978 : 633 et *passim*). On peut se demander si notre discours sur la dialectique « entre le monde visible et l’invisible » n’est pas redevable, aussi rhétorique soit-il, de ce même modèle séparatif. On peut se demander si, du moment où l’idée d’invi-

1. Les citations sont tirées de la page 2 de l’argumentaire du colloque *Agalma* (13-14 février 2012) dont cet article est issu.

2. La question est bien entendu très complexe et je ne vise ici qu’à suggérer en quelques lignes des éléments de réflexion. Sur le croire, voir GIORDANO 2005. Je veux remercier Cléo Carastro d’avoir créé cette importante opportunité de réflexion.

3. Je reprends la définition de OUDEMANS et LARDINOIS 1987.

sible associée au divin est fortement marquée par une dimension chrétienne, elle ne véhicule pas, même à notre insu, dans notre mémoire culturelle un présupposé du croire comme « démonstration des choses invisibles » (Paul, *Lettres aux Hébreux*, 11. 1). L'invisible renvoie à un au-delà, à une dimension autre, régit par des coordonnées opposées à celle d'un visible enfermé dans une immanence étrangère au plan divin. L'invisible de Paul, est-il l'invisible des Athéniens du V^e siècle a. C., voire notre invisible ? Sur ce point en particulier, il me paraît décisif d'historiciser la problématique, de faire en sorte que l'anthropologie puisse assumer l'histoire⁴. L'invisible des dieux grecs, s'il faut parler d'invisible, coïncide, me semble-t-il, avec un éloignement plus ou moins extrême ; si les dieux sont invisibles, c'est parce qu'ils sont lointains physiquement et non métaphysiquement. En ce sens, il serait préférable d'utiliser la notion de « méconnaissance » ou « d'inscrutabilité » (*uncanniness*) des dieux (BREMNER 1994).

Il peut donc être opportun de reconsidérer différemment le modèle polythéiste qui s'inscrit plutôt dans une cosmologie interconnectée où les domaines humains, divins et naturels sont tout à fait imbriqués. Plongés comme ils le sont dans l'interconnexion du monde, les dieux grecs ne sont guère métaphysiques ; ils sont visibles et présents dans chaque aspect de l'action humaine, ils partagent le monde des hommes, le seul qui soit, même si leur visibilité est parfois paradoxale et illusoire⁵. Que Zeus existe n'est pas une assertion « empiriquement indéterminée », c'est une réalité dans la mesure où Zeus avec ses maintes identités (voir épithètes⁶) coïncide avec plusieurs aspects de la vie quotidienne, aussi bien que dans ses statues ou ses objets de culte, bien enracinés dans les espaces publics de la *polis*⁷.

Dieux-statues, éléments de l'univers de la *polis*.

Je vais maintenant focaliser mon attention sur les dieux-statues comme éléments de l'univers de la *polis*⁸. Sourvinou-Inwood a bien remarqué que la *polis* « was the institutional authority that structured the universe and the divine world in a religious system »⁹.

Dans le cadre de cette religion civique, que les dieux grecs fussent une « création humaine » était assez évident¹⁰. L'affirmation d'Hérodote (2. 53) en témoigne : « D'où les dieux viennent ou s'ils ont tous toujours existé, quelles formes ils ont, les Grecs ne le savaient pas jusque à il n'y a pas longtemps, jusqu'à hier, pour ainsi dire ». En effet, Hérodote suppose que l'époque d'Homère et d'Hésiode se situait 400 ans avant lui, et affirme que « ce sont eux qui ont enseigné aux Grecs l'origine des dieux et leur ont donné leurs nombreux noms, en ont partagé les honneurs et compé-

4. Sur cette approche voir DONATO 2013.

5. Voir, à ce sujet COLLARD 2013, 2016 ; BETTINI 2016 : 37-41.

6. Sur le langage complexe et flexible des épithètes voir BRULÉ 1998 ; PARKER 2003 ; BELAYCHE et BRULÉ 2005, CALAME 2011.

7. VERNANT 1974 : 117 et ss. ; 1995 : 5-12 ; OUDEMANS et LARDINOIS 1987 : 92-96 et *passim*.

8. Je ne touche pas au côté artistique *stricto sensu* de la statue, sur lequel voir, par exemple, RICHTER 1968, 1970 ; RIDGWAY 1970. Sur dieux et images voir récemment SCHEER 2000 ; GRAF 2001 ; PIRENNE-DELFORGE 2014 ; COLLARD 2016.

9. SOURVINOU-INWOOD 1990 : 302. Voir aussi SOURVINOU-INWOOD 1988.

10. Sur l'idée de religion civique, voir GIORDANO 2006.

tences, en indiquant leur forme extérieure » (οὗτοι¹ δὲ εἰσὶ οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλήσι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημῆναντες)¹¹. Ces affirmations mettent en évidence un fait central, à savoir que la religion civique, dans la *polis* archaïque et classique en particulier, consiste dans la manipulation, l'adaptation, la création — ou la *fabrication* — des dieux : culte, épithètes, statues¹². En ce sens, la relation avec les dieux est (pour citer Linder et Scheid), un *savoir-faire* plutôt qu'un *savoir-penser* (LINDER et SCHEID 1993 : 50).

Par l'ensemble des rituels accomplis dans l'espace politico-religieux, les Grecs entretenaient des relations continues avec les dieux-statues, et, comme on l'a dit, les rituels n'ont pas pour fonction d'exprimer une « croyance » ou des « opinions » sur les dieux, ils mettent en place une série de pratiques significatives pour l'identité de la communauté en tant que telle, une communauté dont les dieux font étroitement partie¹³. Ces pratiques rituelles ont souvent pour objet la statue des dieux, une statue qui peut être lavée, couronnée, nourrie, honorée avec des dons et des offrandes de nature variée¹⁴. À ce propos, V. Pirenne-Delforge a bien noté qu'« une statue de type épiphanique et une statue installée sont toutes deux des lieux privilégiés de la manifestation du divin pour la communauté qui est dépositaire des traditions liées à la première et pour celle qui est à l'initiative du processus de fondation de la seconde »¹⁵.

À Athènes, hommes et dieux partagent le même territoire civique, avec l'*agora* au cœur de la cité. Sur l'*agora* athénienne abondaient temples et dieux-statues inscrits dans le même espace que des édifices administratifs comme la *Boulé*, le Conseil. La *tholos*, édifice circulaire, où siégeaient les prytanes, le « gouvernement athénien », centre politique, était en même temps le centre « tout court » de la cité, avec le foyer commun dédié à Hestia¹⁶. Nous avons là un exemple clair de l'interconnexion du divin et du politique.

Les dieux civiques sont donc implantés dans le sol de la *polis*, ils sont les dieux *polissouchoi*, « les dieux qui habitent et protègent la polis » pour le dire avec Eschyle ; à l'instar des hommes, ils sont des *politai*, des dieux citoyens, physiquement présents dans le territoire où ils *prennent place* par leurs statues¹⁷. C'est dans ce sens tout à

11. Les traductions, ici et ailleurs, sont de l'autrice.

12. On prendra l'exemple de la création des tribus par Clisthène accompagnée par la « création » du culte des héros éponymes. Sur ce culte, voir KEARNS 1989 ; CONNOR 1987 : 41 et ss.

13. Voir SCHEER 2000. Sur le rituel, voir, notamment BELL 1992, qui a montré l'inefficacité d'un modèle qui comprend le rituel comme l'instrument de doctrines préexistantes ou de manipulations idéologiques : « ritual practices, are themselves the very production and negotiation of power relations, and a way of manipulating cultural schemes and not simply reproducing them » (BELL 1992 : 196). Pour la Grèce antique, voir CONNOR 1987, sur l'idée de rituel, CALAME 1991 : 196-203 ; 1997 : 111-116, pour une présentation plus générale, BRUIT ZIDMAN et SCHMITT PANTEL 2007, sur les limites de l'opposition rituel-croyance, BREMMER 1994, en particulier 24.

14. Sur le vaste ensemble de ces rituels voir BETTINETTI 2001.

15. PIRENNE-DELFORGE 2014 : 32. Sur les différents types de statues, voir DONOHUE 1997.

16. En même temps, la *Boule* avait son Zeus *Boulaïos*, une Athena *Boulaïa* et une Artemis *Boulaïa*, comme l'*agora* même avait un Zeus *Agoraios*.

17. Cf. Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 69 ; voir GIORDANO 2006. Sur l'importance de la localisation de la divinité et du rituel, voir SMITH 1992.

fait concret, à mon avis, que les statues présentifient les dieux dans les espaces publics. Leur présence est nécessaire pour que les citoyens puissent manifester par les nombreux actes du culte — tout d'abord le sacrifice — leur bonne disposition envers eux. Le dieu-statue permet une interaction efficace entre les dieux et les hommes, et leur présence répond à une fonction centrale dans la vie de la *polis*¹⁸.

Cet aspect essentiel et fonctionnel assumé par les statues des dieux, est souvent mal compris. Dans les textes grecs, le terme *theos*, « dieu », se réfère très souvent à la statue (ou mieux au dieu-statue) mais il est souvent interprété comme « dieu » tout court¹⁹. Ce malentendu est significatif de deux points de vue : du côté émique, grec, il prouve *a fortiori* que la statue *est* le dieu visible, présent et efficace. La statue n'est pas un « signe » du dieu, puisque les Grecs « did not clearly distinguish between the image and the thing represented » (FARAONE 1992 : 10). Mais du point de vue étique, ce malentendu est également révélateur de l'opposition, propre à notre culture, entre le figuratif et le littéral, le symbolique (l'image) et le réel (la chose représentée)²⁰.

Un cas fort intéressant est l'histoire de l'introduction du culte de Dionysos *Eleuthereus* à Athènes, telle qu'elle est narrée dans le scholie au vers 243 des *Acharniens* d'Aristophane : « Pégasus arriva en Attique d'Eleuthère, une ville de la Béotie, en emmenant avec lui la statue de Dionysos (*ton Dionysiou to agalma*) ; mais les Athéniens n'accueillirent point le dieu (*ton theon*) avec les honneurs qui s'imposaient (...) ».

Introduire le culte de Dionysos équivaut à en introduire l'*agalma*, le refus d'honorer cet *agalma* signifie rejeter le dieu en personne. Comme on le voit, dans ce passage les termes *agalma* et *theos* sont interchangeables. Lors des Grandes Dionysies, par ailleurs, la statue de Dionysos *Eleutherios* était emmenée de son temple, dans l'enceinte du sanctuaire, jusqu'au théâtre, et assise à une place au premier rang pour assister aux représentations théâtrales (PICKARD-CAMBRIDGE 1946 : 3-5). C'est en se référant à cette statue que Aristophane, *Cavaliers*, 535, exclame que Cratinos devrait « s'asseoir au premier rang, à côté de Dionysos » (θεᾶσθαι λιπαρὸν παρὰ τῷ Διονύσῳ).

La protection des dieux-statues

Les dieux statues sont là pour recevoir les actes d'hommage, en échange desquels ils protègent la cité des dangers et des ennemis. L'Athéna *Promachos*, revêtue de toute sa panoplie, garde la cité du haut des remparts de l'Acropole, tout comme le *Palladion* gardait la citadelle de Troie²¹.

Dans la tragédie *Les Sept contre Thèbes*, une panégyrie de dieux-statues est située dans un espace public ; Étéocle et le chœur s'adressent à ces statues tout au long de la

18. Comme Connor l'a bien remarqué, « one of the primary functions of a properly run polis was to conciliate and win the support of the gods (...). The festival life of the city ought to be closely connected to its political life ». CONNOR 1996 : 79.

19. Voir le travail séminal de GORDON 1979.

20. Ch. Faraone a bien souligné que cette identification entre le symbole et la chose symbolisée est « so alien to our own belief system and therefore most likely to be overlooked or misinterpreted » (*ibid*).

21. Sur les statues gardiennes voir les nombreux exemples cités dans FARAONE 1992.

tragédie tout simplement en tant que dieux (GIORDANO 2006). Étéocle les prie ainsi (vers 216-218) :

« Que notre rempart puisse tenir contre l'ennemi, voici notre prière. Qu'il en soit comme les dieux décident, le récit (*logos*) dit qu'une cité capturée est abandonnée par ses dieux ».

Ces dieux-statues sauvegardent la cité contre les ennemis mais on rappelle, par le renvoi au savoir commun d'un *logos* (que ce soit un mythe ou un dicton), que, si une cité est prise et n'est plus en mesure d'accomplir les hommages du culte, les dieux l'abandonnent.

Dans le premier *stasimon* (v. 304-306), le chœur fait état de ce *logos* : « Quelle plaine | Plus féconde que la nôtre pourriez-vous trouver | Si vous abandonnez cette terre au sol profond ? »

La scholie au vers 304 nous donne une référence précieuse en expliquant ainsi ces vers : « Quel territoire civique pourriez vous échanger avec celui-ci ? Quel autre sol pourriez-vous habiter si vous vous transférez loin de notre cité ? » La scholie cite à ce propos la tragédie perdue de Sophocle, *Xoanephoroi*, « Les porteurs de *xoana* », où le poète aurait mis en scène la désertion des dieux de Troie qui, lors de la prise de la ville, emportèrent d'Ilion leurs statues (*xoana*) en les prenant sur leurs épaules, et partirent²². Une même symbiose entre les dieux-statues et la *polis* apparaît dans le récit d'Hérodote (Hdt. 1, 164) consacré aux Phocéens. Ceux-ci sont attaqués — premiers entre les Ioniens — par l'armée de Cyrus, et plutôt que de se soumettre aux Perses ils décident de quitter leur ville en cachette :

« Les Phocéens, ayant tiré en mer les pentécontores, embarquèrent les enfants, les femmes et tous les biens qu'on pouvait transporter et encore les *agalmata* des temples et les autres offrandes, sauf ceux qui étaient en bronze, pierre ou peint ; ayant chargé tout le reste ils s'embarquèrent et levèrent l'ancre vers Chios ». Certes, il ne s'agirait pas nécessairement de statues en pierre ou en bronze, matériaux exclus par l'historien, mais on ne peut pas exclure des statues en bois.

De ces exemples, on peut conclure que les dieux-statues s'identifient avec la *polis*, dans une dimension évidemment civique, et qu'ils présentent les dieux dans la communauté humaine.

Les saints-statues

Le culte des images des saints dans l'Italie du sud nous offre une comparaison intéressante. L'ethnologue I. Butitta souligne à ce propos que « nell'universo folklorico, le immagini sacre non sono mai figure senza vita. Ogni immagine racchiude il soggetto rappresentato, lo significa e, evocandolo, lo *presentifica*²³ ». En Calabre, on a enregistré plusieurs cas de menaces, d'imprécations ou de mauvais traitements infligés aux statues des saints afin d'obtenir d'eux un résultat espéré, souvent la

22. *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 4, frag. 452 Radt ; VALAKAS 1993 : 62 suggère que le *logos* du vers 217 renvoie à ce mythe commun. Voir aussi BONA 1997 : 132.

23. BUTITTA 1999 : 100, mon italique. De son étude comparative il tire que « qualunque sia il grado di reificazione antropomorfica dell'immagine, dipendente per altro dalle diverse concettualizzazioni del mondo divino da parte delle diverse culture, la statua o la stele, il dipinto o il cippo, configurano di per sé un'epifania del santo », *ibid.* : 93.

pluie²⁴. Angarano témoigne, pour les années Cinquante du siècle dernier, de formes de mauvais traitements envers les statues du saint supposé responsable de la sécheresse : on l'insulte, on lui donne de la nourriture salée afin de susciter en lui une soif ardente pour qu'il fasse pleuvoir. Dans certains endroits, on punit la statue en l'immergeant dans l'eau marine²⁵. Un rituel semblable se retrouve à Bova, village *greco-nico* (à langue grecque), durant trois jours, on prie Saint Leo de faire pleuvoir ; si toutefois « la chaleur continue, on fait la procession, en emportant la statue sur un chemin fatigant, qui part du village et descend à pic jusqu'à la mer, durant quatre heures. À la procession participent les prêtres, les confréries et les paysans qui s'y joignent au long du parcours. La foule, tout d'abord en invoquant le saint, puis sur un ton de plus en plus menaçant, crie 'o n'abbagni o t'abbagnamu' (ou tu nous baigne ou nous te baignons). Une fois arrivés à la mer (...), la menace se réalise : la relique du Saint est suspendue sur les eaux d'où elle est sortie et baignée par les jets de l'eau » (ANGARANO 1973 : 182). Dans certains cas, on cherche à limiter l'excès de pluie : à Nicotera, dans les années soixante du siècle dernier, à l'occasion d'une inondation, la statue de Saint Joseph « était posée liée sur le rivage de la mer tyrrhénienne, accablée d'insultes et laissée ainsi jusqu'au moment où la pluie cessait »²⁶.

Tous ces rituels ressortissent de la croyance commune selon laquelle le saint habite la statue et peut sentir tout ce que l'on lui fait ressentir, et, tout comme pour les statues des dieux grecs, les simulacres sont perçus comme les dieux mêmes.

En conclusion, les statues présentent les dieux dans les espaces publics non pas comme un signe qui renvoie à une existence métaphysique, voire invisible, des dieux, mais dans un sens tout à fait concret qui permet aux dieux de prendre leur place dans la communauté civique et d'y vivre comme dieux-citoyens. On a suggéré que, dans la cosmologie grecque ancienne — qui n'oppose pas une réalité invisible, métaphysique (divine), en laquelle il faut croire, à une réalité visible, naturelle et physique (humaine) — la statue des dieux, en ses formes et matériaux divers, échappe à une logique oppositive symbolique/réel, décoratif/substantiel. Loin d'être un objet inerte, *res extensa* dépourvue de vie, la statue se situe plutôt dans ce *continuum* qu'est la présence des dieux parmi les hommes, présence à la fois épiphanique et fabriquée, parce que « les dieux ne sont pleinement divins que si les hommes leur rendent hommage » (PIRENNE-DELFORGE 2014 : 32)²⁷. La comparaison ethnographique avec le culte des statues des saints dans la Calabre moderne a montré, dans l'identification de la personne du saint avec sa statue, une frappante analogie avec la Grèce ancienne où le terme *theos* peut désigner le dieu aussi bien que sa statue. Cette identification invite à considérer davantage la statue comme une sorte de dispositif susceptible d'assurer une communication vive, directe et intense avec les dieux, citoyens parmi les citoyens. Présences symboliques et, donc, réelles.

Manuela GIORDANO
Université de Sienne

24. Sur l'importance de la pluie et de l'eau en général dans le microcosme de Calabre, voir TETI 2013.

25. Dans les pays de Riace, Squillace et Marina di Guardavalle ; voir ANGARANO 1973 : 180-182. Voir aussi SÉBILLOT 1983 : 198-209 pour des cas d'immersion des saints en France.

26. *Idem*, p. 179. Pour d'autres cas voir PADULA 1977 : 323 ; DORSA 1884 : 70.

27. Sur le sujet de la « vie » des statues, voir CHANIOTIS 2014.

BIBLIOGRAPHIE

ANGARANO, Francesco Antonio

1973 *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, Firenze, Olschki.

BELAYCHE, Nicole et Brulé, Pierre (éd.)

2005 *Nommer les dieux. Théonymes, hiéronymes et épiclèses*, Turnhout, Brepols (« Recherches sur les rhétoriques religieuses » 5).

BELL, Catherine

1992 *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York and Oxford, Oxford University Press.

BETTINETTI, Simona

2001 *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari, Levante.

BETTINI, Maurizio

2016 « Visibilità, invisibilità e identità degli dei » in PIRONTI G. e BONNET C. (ed.), *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma, Carocci, p. 29-57.

BONA, Giacomo

1997 « La polis, la religione, le donne nel teatro attico del V^o secolo I. I Sette a Tebe di Eschilo », *Lexis* 15, p. 123-142.

BREMMER, Jan N.

1994 *Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press.

1998 « Religion, "Ritual" and the Opposition "Sacred vs Profane". Notes towards a Terminological "Genealogy" », in GRAF F. (Hrsg.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert. Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996*, Stuttgart-Leipzig, Teubner.

BRUIT Zaidman, Louise et SCHMITT-PANTEL, Pauline

2007 *La religion grecque*, Paris, Armand Colin, 4^e éd.

BRULÉ, Pierre (éd.)

1998 « Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique », *Kernos* 11, p. 13-34 (repris dans *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 313-332).

BUTTITA, Ignazio E.

1999 « I corpi dei santi. Breve discorso intorno alle immagini della santità », in GRIMALDI, P. (ed.), *Il corpo e la festa. Universi simbolici e pratiche della sessualità popolare*, Roma, Meltemi, p. 91-114.

CALAME, Claude

1991 « "Mythe" et "rite" en Grèce : des catégories indigènes ? », *Kernos* 4, p. 179-204

1997 « L'hymne homérique à Déméter comme offrande : regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque », *Kernos* 10, p. 111-132.

- 2011 « I nomi degli dèi greci. I poteri della denominazione nella riconfigurazione di un pantheon », *Mythos* 5, p. 9-20.

CHANOTIS, Angelos

- 2014 « Ἡ ζωὴ τῶν ἀγαλμάτων [The Life of Statues] », *Proceedings of the Academy of Athens* 89, p. 246-297.

COLLARD, Hélène

- 2013 « Montrer l'invisible. Les dieux et leurs statues dans la céramique grecque », in BORGEAUD Ph. et FABIANO D. (éd.), *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, Genève, Droz (« Recherches et Rencontres » 31), p. 61-86.
 2016 *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, Liège, Presses Universitaires de Liège (« Kernos Supplément » 30).

CONNOR, W. Robert

- 1987 « Festival and Democracy », in SAKELLARIOU M. (éd.), *Démocratie athénienne et culture. Colloque international organisé par l'académie d'Athènes en coopération avec L'UNESCO (23, 24 et 25 novembre 1992)*, Athènes, Académie d'Athènes, p. 79-89.
 1996 « Tribes, Festivals, and Processions: Civic Ceremonial and Political Manipulation in Archaic Greece », *Journal of Hellenic Studies* 107, p. 40-50.

DI DONATO, Ricardo

- 2013 *Per una storia culturale dell'antico. Contributi a una antropologia storica*, Pisa, Edizioni ETS (« Anthropoi. Biblioteca di Scienza dell'Antichità »).

DONOHUE, Alice A.

- 1997 « The Greek Images of the Gods. Considerations on Terminology and Methodology », *Hephaistos* 15, p. 31-45.

DORSA, Vincenzo

- 1884 *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria citeriore*, Cosenza, Principe.

FARAONE, Christopher A.

- 1992 *Talismans and Trojan Horses: Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, Oxford, Oxford University Press.

GEERTZ, Clifford

- 1980 *Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, Princeton University Press.

GIORDANO, Manuela

- 2005 « As Socrates shows, the Athenians did not believe in Gods », *Numen* 52, p. 325-355.
 2006 « Ritual appropriateness in the *Seven against Thebes*. Civic Religion in a Time of War », *Mnemosyne* 59, p. 152-174.

GORDON, Richard L.

- 1979 « The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World », *Art History* 2, p. 5-34.

GRAF, Fritz

- 2001 « Der Eigensinn der Götterbilder in antiken religiösen Diskursen », in BOEHM G. (Hrsg.), *Homo Pictor*, Leipzig, K.G. Saur (« Colloquium Rauricum » 7), p. 227-243

KEARNS, Emily

- 1989 *The Heroes of Attica*, Oxford, Oxford University Press (« BICS Supplement » 57).

LINDER, Monika et SCHEID, John

- 1993 « Quand croire c'est faire, le problème de la croyance dans la Rome ancienne », *Archives de Sciences sociales des Religions* 81, p. 47-62.

NEEDHAM, Rodney

- 1972 *Belief, Language and Experience*, Oxford, Blackwell.

OUDEMANS, Theodorus Chistiaan and LARDINOIS, André

- 1987 *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden, New York, Brill.

PADULA, Vincenzo

- 1977 *Calabria prima e dopo l'Unità*, Roma-Bari, Laterza, 2 vol.

PARKER, Robert

- 2003 « The Problem of the Greek Cult Epithet », *Opuscula Atheniensia* 28, p. 173-183.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur

- 1946 *The Theatre of Dionysus at Athens*, Oxford, Oxford University Press.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane

- 2014 « Des dieux parmi les hommes : l'installation des "statues de culte" en Grèce ancienne », *Technè* 40 (« *Thérapiéa. Polychromie et restauration de la sculpture dans l'Antiquité* »), p. 31-34.

POUILLON, Jean

- 1979 « Remarques sur le verbe "croire" », in IZARD M. et SMITH P. (éd.), *La fonction symbolique*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Sciences humaines »), p. 43-51.

RICHTER, Gisela M.A.

- 1968 *Korai. Archaic Greek Maidens*, Londres, Phaidon.
1970 *Kouroi. Archaic Greek Youths*, Londres, Phaidon, 3rd ed.

RIDGWAY, Brunhilde S.

- 1970 *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton, Princeton University Press.

RUDHARDT, Jean

- 2001 « La perception grecque du territoire sacré », *MEFRA* 113, p. 175-188.

SCHEER, Tanja

- 2000 *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, Munich, C.H. Beck (« Zetemata » 105).

SÉBILLOT, Paul

1983 *Les eaux douces*, Paris, Editions Imago.

SMITH, Jonathan Z.

1992 *To Take Place. Toward Theory in Ritual*, Chicago, Chicago University Press.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane (1988)

1988 « Further Aspects of Polis Religion », *AION* (archeol.) 10, p. 259-274

1990 « What is Polis Religion? » in MURRAY O. et PRICE S. (eds.), *The Greek City. From Homer to Alexander*, Oxford, Oxford University Press, p. 295-322.

SOUTHWALD, Martin

1978 « Religious Belief », *Man* n.s. 14, p. 628-644.

TETI, Vito

2013 « Luoghi, culti, memorie dell'acqua » in TETI V. (ed.), *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Rome, Donzelli, p. 3-34.

VALAKAS, Konstantinos

1993 « The first Stasimon and the Chorus in Aeschylus' Seven against Thebes », *Studi Italiani di Filologia Classica* 86, p. 55-86.

VERNANT, Jean-Pierre

1974 *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero.

La notion de l'*agalma* dans le miroir du Mexique

Carmen BERNAND

L'*agalma* peut-il être mexicain ? *A priori* tout sépare le Mexique pré-hispanique de la Grèce classique : les conceptions mésoaméricaines du cosmos et des hommes, l'importance du sacrifice humain, l'organisation politique, l'esthétique et bien d'autres aspects qui seraient fastidieux à énumérer et qui paraissent à première vue incompatibles avec l'idéal grec. Cependant Georges Dumézil, Claude Lévi-Strauss et Jean-Pierre Vernant, pour ne citer que ces trois noms, nous ont habitué à abattre les cloisons qui séparaient l'Antiquité classique des autres civilisations surgies dans des régions bien éloignées de la Méditerranée. La comparaison est toujours fructueuse et permet de revenir sur l'objet d'étude (l'*agalma*) avec un autre regard. Ce texte a une portée plus modeste qui ne relève pas d'un structuralisme rigoureux ; il vise uniquement à présenter quelques matériaux qui s'ajoutent au dossier bien étoffé des *agalmata*, dans l'espoir que, malgré leur étrangeté, ils jetteront un autre éclairage sur les réalités recouvertes par la notion centrale d'*agalma*, thème fédérateur des discussions qui ont donné lieu à cette publication collective.

En ce qui concerne les Aztèques, il faut rappeler que la conquête par les Espagnols de l'empire aztèque en 1519 a eu parmi d'autres conséquences celle de la destruction des statues et les *codices*, au nom de la vérité du message chrétien. Heureusement cette furie iconoclaste a été partiellement compensée par la reconstruction de l'histoire de cette civilisation, tentée par les ordres religieux de la première moitié du xvi^e siècle, inspirés par l'humanisme de la Renaissance. La plupart des *codices* que nous connaissons ont donc été écrits (ou réécrits) à cette époque, à la demande des missionnaires qui recueillaient les informations que leur transmettaient les Anciens, ceux qui avaient encore connu la société antique. Les chroniques rédigées par les religieux Motolinia, Bernardino de Sahagún et Diego Durán possèdent une grande valeur documentaire, à condition de laisser de côté leurs jugements moraux, qui débusquent dans les croyances et les rites des Mexicains des manifestations diaboliques. Pour éradiquer les idolâtries des Indiens, les évangélistes leur apprirent à représenter le monde selon les techniques occidentales en vigueur, de telle sorte que beaucoup de fresques et de *codices* du xvi^e siècle, bien qu'étant authentiques, révèlent l'influence de l'art espagnol (figuration humaine, perspective dans certains cas, motifs décoratifs, grotesques)¹.

En fait les spécialistes des civilisations américaines distinguent deux types opposés d'images, celles qui « présentent », produites par les peuples pré-hispaniques et celles qui représentent, suivant les conceptions chrétiennes concernant l'iconographie, qui appartiennent à l'époque coloniale. Dans les images qui « présentent », le sens est dans l'image même et non pas dans une réalité à laquelle elle renvoie (MILLER 1973). La statue d'un dieu est le dieu. En revanche, la représentation de la divi-

1. Sur la question des idolâtries, cf. BERNAND et GRUZINSKI 1988.

nité n'est que la traduction imagée d'une essence divine qui ne saurait en aucun cas être confondue avec elle. Les franciscains du xvi^e siècle rapprochaient les idoles mexicaines de celles du paganisme antique (des *gentiles*) : dans les deux cas, d'après eux, il était question de dieux, de figures ornementales, d'insignes et de parures ; dans les deux cas les dieux façonnés par les artistes étaient un leurre du diable et par conséquent, étaient « faux ». Vers le milieu du xvi^e siècle, le terme espagnol d'*imagen* s'imposa, ce qui n'implique pas que la notion chrétienne de représentation fut automatiquement adoptée par les Indiens. On peut même en douter sérieusement si l'on tient compte des formes populaires que prend le culte de la Vierge de Guadalupe encore de nos jours.

En nahuatl, la distinction entre la peinture, la sculpture est moins nette que dans la langue grecque, même si le terme d'*agalma* se prête à plusieurs interprétations. En fait les arts visuels font partie de l'écriture, dans le sens large du terme. *Tlacuilo*, par exemple, est le nom du peintre qui « écrit » les *codices*, comme l'indique le premier lexique espagnol-nahuatl rédigé par le franciscain Alonso de Molina. Le sculpteur, qui taille le bois ou la pierre, est aussi un *tlacuilo*, peut-être parce que toute sculpture a ses glyphes et ses signes, ou, plus vraisemblablement parce que c'est le tracé d'une figure sur un support qui en est l'idée principale². Toujours selon Molina, le mot espagnol d'image (*ymagen de alguna cosa*) est *teixiptla*, terme qui entre aussi dans sa traduction de statue (*estatua de bulto o ymagen*)³. Je reviendrai sur cette notion fondamentale qui se prête, ici, à une interprétation trompeuse puisque chez le franciscain elle « représente » quelque chose mais pour les Mexicains elle « présente » (une force, une énergie, une action).

Les canons esthétiques du monde mésoaméricain se fondaient sur les cycles des différents calendriers utilisés et sur des symétries réparties autour d'un point central. Le symbolisme des chiffres imprégnait l'architecture, la décoration et la forme des glyphes. Les représentations anthropomorphes n'échappaient pas aux mesures canoniques de la figuration humaine, comme l'observation le montre bien, bien que ces règles idéales soient encore peu étudiées dans l'art mexicain. La grande différence entre les deux esthétiques, la grecque et la mexicaine, tient à l'importance que prend dans cette dernière l'évocation (ou l'indication), non pas du corps ou du visage concrets d'un être, mais de ses dédoublements, d'où cette impression de confusion que l'on peut éprouver devant des peintures ou des ronds-de-bosse, censés montrer la véritable nature d'un être (c'est-à-dire son pouvoir de se métamorphoser) et non son apparence.

La polysémie d'*agalma* nous servira ici de fil directeur invisible pour examiner, dans le monde aztèque, les ornements, parures, ouvrages travaillés avec art et offerts à une divinité, images, statues et peintures. Certes ces diverses acceptions, en langue nahuatl, ne sont jamais contenues en un seul mot, ce qui pose un problème sémantique qu'on ne saurait sous-estimer. Le diphrasisme de la langue nahuatl, c'est-à-dire, le redoublement sémantique produit par l'utilisation de deux termes synonymes, métonymiques ou métaphoriques, complique la comparaison des notions. Ainsi, en langue « mexicaine », *in atlin tepetl*, littéralement « l'eau, la montagne », signifie la ville, le village ou la seigneurie ; *in nimocoque in nimoquetzal*, « ton collier, ta

2. LOCKHART 1992 : 419 ; MOLINA 1555 : fol. 113v, « esculpidor ».

3. *Id.* 1555 : fols. 147r et 118v.

plume précieuse », désigne le fils (DEHOUE, DURAND-FOREST et ROULET 1999 : 115-116.).

Les conceptions mexicaines de la divinité ne correspondent pas tout-à-fait à celles de l'Antiquité grecque. La notion de *teotl*, que les missionnaires ont traduit par « dieu », décrit une force impersonnelle et puissante, essentiellement créatrice. Rappelons à grands traits l'essentiel du mythe d'origine mexicain, qui se dégage de ses multiples variantes (COE 1972). À l'origine il y avait un océan où résidaient le dieu duel du Feu (homme-femme) et le Serpent Emplumé. De cette opposition surgit la terre ferme. Le dieu-déesse du Feu engendra quatre Tezcatlipoca, et assigna chacun d'eux à une couleur et à un orient. Un de ces quatre Tezcatlipoca était le Serpent Emplumé ; un autre, associé à la couleur bleue, prit le nom du dieu tutélaire des Aztèques, Huitzilipochtli (« le colibri de gauche »), qui est aussi Soleil à son zénith. Ces quatre Tezcatlipoca originels créèrent successivement quatre « soleils » ou mondes, détruits successivement par un cataclysme. Lorsque le ciel s'effondra sur la terre, à la fin du quatrième soleil, les quatre dieux le relevèrent en dressant quatre arbres. Après qu'ils eurent créé le monde d'aujourd'hui, le cinquième soleil, les dieux constatèrent qu'il restait toujours immobile et plongé dans l'obscurité. Ils décidèrent alors de se sacrifier en se jetant dans un brasier, afin que les luminaires célestes pussent éclairer leur œuvre et lui donner vie.

Les dieux de la création sont donc morts, contrairement aux dieux grecs qui vivent dans l'Olympe. En fait c'est leur énergie créatrice qui s'est épuisée. La mort des dieux préfigure celle du soleil et par conséquent la destruction du monde. C'est pourquoi l'éclipse de soleil se dit « *teotl* mangé ». Cet épuisement d'énergie explique la nécessité impérative de la restaurer, ne fût-ce qu'en partie, par les sacrifices, les offrandes et les rites.

Représentations

Comment représente-t-on les figures divines ? Sont-elles individualisées ou conventionnelles ? Il y a des formes « standard » comme les sculptures en pierre du dieu du feu, Huehuetotl, un « dieu vieux » d'origine très ancienne, toujours assis en tailleur, la paume de la main droite vers le ciel et le poing de la main gauche serré, comme s'il tenait un drapeau ou un bâton. D'autres dieux sont reconnaissables à certains de leurs attributs invariables, comme le bonnet conique de Quetzalcoatl ou la couleur bleue de Huitzilipochtli, et surtout, grâce au glyphe qui correspond à leur nom. Encore que ce dernier point n'est pas une indication simple puisque chaque entité possède plusieurs noms et plusieurs fonctions. Tezcatlipoca, par exemple, est nommé d'une centaine de façons. Beaucoup de détails iconographiques considérés comme typiques de chaque dieu, se sont avérés interchangeables. Il s'agit donc, plus que d'une image, d'un ensemble de traits composites (« cluster of traits ») où l'on peut remarquer l'importance d'éléments zoomorphes (jaguar, oiseau, serpent) répartis dans toutes les représentations divines. Si dans le mythe de la création Tezcatlipoca « le miroir fumant » se transforme en jaguar, les traits de ce félin sont présents dans les figurations des autres dieux.

Styles

Alfredo López Austin insiste sur le caractère changeant des dieux, dont les composantes peuvent se séparer et engendrer à leur tour de nouvelles divinités. Car selon les conceptions mésoaméricaines, l'énergie divine possède la faculté de se diviser, de se fragmenter, de s'unir ; les représentations des dieux fonctionnent à la fois comme des réceptacles ou capteurs de cette énergie et comme des instruments. La division et la fusion divines produisent des répliques : la pyramide principale du *Templo Mayor*⁴ de Mexico était la réplique de Coatépéc, la Montagne du Serpent, berceau du Soleil dans les temps primordiaux. Dans toute la Mésoamérique les temples étaient des répliques du cosmos (LOPEZ AUSTIN 1997 : 193-194). C'est-à-dire, qu'ils détenaient des parcelles du divin, du cosmique et du sacré.

La frontière entre les dieux et certains hommes est floue. Comme les humains, les dieux sont mortels. Ils se sont déjà sacrifiés, et la fin du monde par épuisement de l'énergie solaire les détruira ainsi que les humains. Il n'y a donc pas d'immortalité divine ni d'éternité. À l'exception de Tlaloc — une divinité très ancienne — les grands dieux des Aztèques ont été des hommes. Sahagún rapporte que les seigneurs ensevelis à Teotihuacan, cité qui était en ruines depuis longtemps à l'époque des Aztèques, furent considérés comme des dieux. D'une façon générale, les dieux sont des humains sacralisés. Même Tezcatlipoca, invisible et multiforme, trouve sa réplique en Nezahualpilli, prince de Tezcoco, ainsi que redoutable magicien (SAHAGÚN 1979, I, 5, p. 32). Dans les codex, il peut être peint sous la forme et le glyphe de Tepellotl, qui signifie « le cœur de la montagne », c'est-à-dire la force tellurique qui fait vivre le village et qui est source d'énergie et de fertilité (COE 1972 : 8). Avant d'être puissance divine, Huitzilipochtli, « le colibri de gauche » fut de son vivant un grand magicien capable de se transformer en oiseau ou en jaguar, parce qu'il était doté d'un *nahualli* puissant.

Cette notion de *nahualli* est associée à une forme de chamanisme. Elle est le don ou la capacité de se dédoubler et de se transformer, notamment en adoptant la forme d'un animal — un rapace, un félin ou un reptile. Cette faculté est innée, et placée sous le signe de *ce-hecatl* (1-vent). Mais il ne suffit pas de naître ce jour-là pour devenir un grand magicien. Il faut que l' élu subisse des épreuves pénibles au risque de sa vie et qu'il parvienne à maîtriser son dédoublement. Les métamorphoses sont induites par des mortifications, par des jeûnes, et par l'ingestion d'hallucinogènes (peyote, champignons). Quetzalcoatl, le « Serpent à Plumes » fut aussi un homme doté d'un *nahualli* puissant : une de ses métamorphoses est justement Ehecatl, le dieu du vent. Sous cet aspect il prend la forme du singe-araignée, comme on peut le voir dans une sculpture du Musée du Quai Branly. Quetzalcoatl est aussi le Grand Sage de Tula, la cité Toltèque, un grand prêtre qui était hostile aux sacrifices humains et qui développa les arts et l'écriture ; à ce titre il est le Maître du papier et de l'encre et incarne la sagesse (fig. 1).

On pourrait citer d'autres exemples d'hommes-dieux mais aussi de femmes divinisées dont Coatlicue, « celle qui est jupe de Serpents », plus connue par la statue ter-

4. J'utilise le nom anachronique en espagnol parce qu'il est connu de tous ceux qui visitent la capitale du Mexique et c'est souvent sous cette appellation qu'il figure dans les ouvrages qui lui ont été consacrés.

rifiante qui fut découverte à Mexico à la fin du XVIII^e siècle. Les serpents dont la déesse décapitée est revêtue renvoient à ses pouvoirs sur la fécondité et la fertilité, mais ils évoquent également la mort. Les mains, qui forment avec les cœurs son collier, peuvent renvoyer, selon Alfredo López Austin, au concept « les mains-les pieds » qui exprime l'action (LOPEZ AUSTIN 1997 : 229-231).

Le motif des serpents est un des plus anciens dans l'iconographie mésoaméricaine. Il apparaît au moins dans le courant du premier millénaire avant notre ère. Le serpent (boa constrictor ou à sonnette, ainsi que le mythique serpent emplumé dont le glyphe, *Ce-Acatl*, indique sa présence dans des représentations plus abstraites), avec les aigles et les jaguars, constitue le socle de la pensée métaphysique des différents peuples qui se sont succédés dans la région. Ces trois espèces animales sont l'illustration de l'axe du monde qui relie l'eau, la terre et le ciel. La gueule ouverte du serpent évoque à la caverne, matrice de l'humanité, mais aussi l'eau et le renouveau (puisque les serpents font peau neuve régulièrement). Des serpents taillés dans de l'obsidienne verte sont des offrandes courantes à Tlaloc. Dans le *Templo Mayor*, ces pièces étaient placées dans une urne en pierre qui était la réplique de Tlaloc, le couvercle figurant son visage et le cube de pierre son corps. Le support, la réplique et la force contenue sont confondus (GONZÁLEZ 2002 : 55-56). Les sculptures de reptiles sont naturalistes et dans ce sens comparables aux représentations animalières de l'Antiquité. Les chercheurs se sont interrogés sur le réalisme des objets taillés dans la pierre et représentant des animaux de petite taille, comme des crapauds ou des insectes, mais aussi des végétaux. Ce souci du détail, lorsqu'il s'agissait de tailler des formes animales ou végétales, était une exigence : il fallait reproduire à l'identique, « imiter le vivant » (SAHAGÚN 1979, IX, 7, p. 522). Ce style contraste avec le foisonnement symbolique et graphique des figures divines.

Les rapports des dieux-hommes avec le chamanisme et le pouvoir de dédoublement expliquent la complexité des représentations. Les dieux sont représentés dans les peintures des *codices* sous des formes multiples. Dans la statuaire ou la sculpture, le « corps » est réduit à sa plus simple expression : un morceau compact de bois que l'on soustrait aux yeux des gens du commun et que l'on pare pour les grandes occasions. Ce qui compte, ce qui leur donne vie et pouvoir, ce sont les étoffes et les ornements dont on les revêt le jour de leur fête, signalée dans le calendrier cérémoniel. La statue de Huitzilipochtli, dieu de la guerre et protecteur des Aztèques, « seigneur de ce qui est créé », inspirait crainte et respect. La plupart du temps, cette taille anthropomorphe en bois demeurait à l'intérieur du temple, posée sur la litière bleue qui servait aussi à la porter. Ce support ne devenait sacré que lorsqu'il était « activé », c'est-à-dire, coiffé de son diadème de plumes, pourvu de son bec d'or, drapé dans les plus beaux tissus, couvert de bijoux et caché derrière un masque. Les seigneurs apportaient parures et tuniques qui se superposaient et lui donnaient de la carrure et de la prestance. Son effigie se trouvait aux côtés de celle de Tlaloc (DURÁN 1980 : 80), taillée dans la pierre, et d'allure « effrayante » — ce sont les missionnaires qui parlent —, bref une sorte de « monstre » à la manière d'un serpent aux crocs démesurés, et au visage rougi comme s'il était en feu. Rouge était aussi son vêtement.

On donnait également le nom de Tlaloc à une montagne élevée, *Tlalocan*, réplique du paradis des morts par noyade présidé par ce dieu (*ibid.* : 135-136). Sur le sommet un temple avait été élevé et dans la pièce centrale l'« idole » de Tlaloc était assise, comme dans le temple de Huizilipochtli. Des « petites idoles » qui reprodui-

saient toutes les autres montagnes et collines, étaient disposées autour de lui (*ibid.* : 136). En fait la distinction était floue entre Tlaloc et son domaine. Les montagnes étaient elles-mêmes des dieux et aussi leur demeure (LOPEZ AUSTIN : 199). Lors de la fête qui lui était consacrée, on sacrifiait un enfant qui avait été conduit jusque-là en cachette, pour que personne ne pût le voir. On racontait qu'après le sacrifice de l'enfant, le grand seigneur Moctezuma arrivait, suivi de ses princes, apportant les parures du dieu et l'habillait lui-même⁵. Moctezuma, comme tous les souverains avant lui, était considéré comme un puissant *nahualli* ; après la chute de Mexico, il avoua à Cortés qu'il n'avait pas les pouvoirs qu'on lui attribuait.

Une place à part est dévolue aux ballots, où sont enveloppées des « reliques » divines. Dans les *codices* qui décrivent la pérégrination des Aztèques depuis la mythique Aztlan jusqu'au lac de Tezcoco, les hommes sont guidés par un porteur de dieu chargé d'un paquet avec des reliques du dieu Huizilipochtli. Le terme nahuatl qui correspond à paquet sacré est *tlaquimilolli*, qui signifie « chose enveloppée » dans un tissu. Seuls les prêtres pouvaient le manipuler. Il était censé contenir des cendres, des os, des morceaux de vêtement, des pierres vertes, des bâtons, ou des lambeaux de peaux de jaguar et de serpents. Cet assemblage précieux, soustrait au regard, était à la fois instrument de communication avec la divinité, symbole de pouvoir lié à la guerre et réceptacle de forces divines (OLIVIER 1995). Signalons l'importance que les grandes civilisations américaines accordent à ce qui est « enveloppé » par un tissu, comme au Pérou, où le corps ancestral momifié est enfermé dans les étoffes les plus belles, superposées de manière à donner un grand volume au « paquet ».

Les statues des dieux ne sont pas, non plus, faites pour la contemplation générale. Ce n'est pas le corps en soi qui est mis en scène, comme dans les *agalmata* ; les statues mexicaines sont inertes dans le sens qu'elles sont enfermées. Elles ne montrent jamais les parties génitales, et le pagne et le cache-sexe sont de rigueur. De même pour les déesses, qui portent toujours une jupe taillée dans la pierre. Pour qu'elles acquièrent leur plénitude, il faut qu'elles soient habillées et parées. Mais le bronze n'était-il pas la parure des *agalmata* ? Les statues de pierre des dieux pouvaient être munies d'un réceptacle pour contenir leur « cœur », lui aussi en pierre, plus précieuse, comme la jadéite (LOPEZ AUSTIN 1997 : 192). Ce qui les caractérise *in fine* c'est, d'une part, leur animation, liée à la création artistique et esthétique du monde, qui est le propre des dieux et, d'autre part, leur caractère éphémère (la mort, la durée limitée de la cérémonie)

L'*ixiptla* est l'incarnation physique du *teotl* sa matérialisation. Les individus qui les incarnent, leurs effigies et leurs peintures, sont des seigneurs, des prêtres, des sacrifiés. Les traits qui les caractérisent sont empruntés aux humains, aux animaux et aux végétaux. Les paysans ne voyaient jamais les *codices* ni les sculptures des dieux seulement, sauf occasionnellement. Mais ils connaissaient leur apparence par le truchement des *ixiptla*, images vivantes du dieu et *regalia*, parce que les défilés rituels et les sacrifices étaient publics. Il existait une grande liberté dans la présentation des *ixiptla* ; ce qui était essentiel c'était de faire apparaître en eux la relation de complémentarité entre le guerrier et la fertilité, entre le masculin et le féminin, entre le ciel et la terre.

5. DURÁN 1980 : 137-139. Moctezuma fut le dernier souverain aztèque avant la Conquête.

Les *ixiptla* se trouvent partout, quand il faut faire revivre et montrer dans les cérémonies les pouvoirs sacrés : dans une image de pierre habillée pour l'occasion, dans les figures modelées dans une pâte végétale de farine d'amarante, dans le corps vivant d'un prêtre, dans ses *regalia* divines et dans la figure vivante de la victime destinée à l'offrande sacrificielle. Les *ixiptla* étaient des humains, des végétaux, des minéraux et des signes du calendrier. En tout cas un *ixiptla* est une chose fabriquée, ornée de ses attributs et qui possède un pouvoir sacré. L'*ixiptla* a une existence temporaire qui souligne l'immanence des forces qui entourent le monde d'ici-bas⁶. Chaque quartier choisit son *ixiptla*. « Il représente son idole vivante », dit Diego de Durán, en traduisant littéralement l'expression nahuatl (DURÁN 1980 : 148-149). D'autres *ixiptla* peuvent être des répliques du Soleil ou de Quetzalcoatl, c'est-à-dire porter leurs emblèmes.

Les *ixiptla* inertes s'animent avec les vêtements et les ornements. Le dieu Painal était à l'origine un héros. À sa mort une fête lui fut dédiée. Lors de la célébration annuelle, un des prêtres « prenait l'image de Painal » richement parée « comme s'il s'agissait d'un dieu » et tous partaient en procession avec lui (SAHAGÚN 1979, I, 1, p. 31). Seuls les *ixiptla* humains sont dans le mouvement. Le sacrifié est un dieu, ou plutôt son incarnation. On tuait la réplique de l'idole — *mataban la semejanza de este idolo* (DURÁN 1980 : 99). Lors de la fête du dieu Tezcatlipoca, on lui sacrifiait un jeune homme de belle allure, sans aucune « tache corporelle » (grain de beauté, ver-rue), qui avait été choyé pendant toute l'année qui précédait la mise à mort, et qui était l'image vivante du dieu (SAHAGÚN 1979, II, 24, 107). Une peau dépouillée de taches et de boutons était considérée comme une marque particulière de beauté et on trouve une même esthétique au Pérou. La peau est l'enveloppe de l'humain, qui n'a ni crocs ni griffes ni plumes, qui sont les ornements des animaux (CLENDINNEN 1991 : 228). Xipe Topec, dieu écorché, est incarné par un homme nu, enveloppé dans cette dépouille de peau humaine. Le vêtement double cette parure naturelle. L'*ixiptla* a la faculté de « rendre présent par simulation » (*ibid.* : 253).

L'*ixiptla* pouvait être aussi une sorte de pain dont la forme évoquait celle du dieu. Pour obtenir une substance compacte, on pétrissait la farine d'amarante avec le sang d'un enfant, puis on modelait la figure de Huitzilipochtli en grandeur nature, sur un support de roseaux. Les guerriers qui mangeaient l'*ixiptla* en pâte du dieu de la guerre devenaient ses serviteurs. Ces effigies destinées à la consommation avaient aussi « un cœur » que l'on introduisait dans la pâte tendre, à la manière des fèves des galettes des Rois aujourd'hui. L'amarante fut bannie de l'alimentation des indigènes à l'époque coloniale à cause de son association avec un rituel sacrificiel. Il est intéressant de noter qu'aujourd'hui, un gâteau fait avec les graines de cette plante mélangées avec du miel, et vendu dans les rues de Mexico, porte le nom de « alegría » (joie) (MILLER et TAUBE 1997 : 40).

La fabrique du beau

Incontestablement l'*agalma* implique l'exécution de beaux objets en rapport avec le sacré. Selon les sources du XVI^e siècle en langue nahuatl, pour le Mexique, la *tolte-cayotl* englobe l'ensemble des arts. Ceux qui fabriquent les objets sacrés : plumes, or,

6. CLENDINNEN 1991 : 249-252 ; GRUZINSKI 1990 : 87.

pierre, sont animés par la qualité toltèque, dont le maître fut Quetzalcoatl, grand prêtre de Tula. C'est lui qui avait fait bâtir les merveilleux palais orientés vers les quatre orient. On lui doit également la découverte des métaux, des pierres précieuses et des plumes de quetzal pour confectionner des vêtements et des tentures. Pour les Nahuas pré-hispaniques, groupe auquel appartiennent les Aztèques, les créations des artistes (peintures, sculptures, orfèvrerie, compositions de plumes, chansons) sont l'expression de la *toltecayotl*, mot qui contient *yotl*, qui signifie cœur, ici dans le sens d'essence (LOPEZ AUSTIN 1997 : 191-192). Cette qualité qui relève du talent artistique était, pour les Aztèques, un héritage des Toltèques. Ce peuple de langue nahuatl avait régné à Tula au XI^e siècle. Selon la tradition, sous le règne de Topiltzin-Quetzalcoatl notamment — un roi divinisé venu du Nord — les Toltèques avaient civilisé les tribus et leur avait appris l'art de la beauté. Topiltzin aurait même refusé le sacrifice humain ; il fut chassé de Tula et poursuivi par ses ennemis jusqu'à la côte yucatèque. Là, d'après une des versions, Topiltzin serait entré dans la mer pour rejoindre le pays de l'encre noire-rouge — en fait le pays des *codices*, des peintures et du savoir.

Des poèmes recueillis au XVI^e siècle par Bernardino de Sahagún insistent sur la condition du véritable artiste, celui qui « puise dans son cœur son inspiration » (LEÓN PORTILLA 1985 : 219-222). Pour les Aztèques, les vestiges laissés à Tula par les Toltèques sont la première marque de la *toltecayotl*. La permanence est leur première qualité, « les colonnes rondes faites de serpents dont la tête repose sur le sol et la queue et les grelots en haut. Les pyramides ou le “ mont ” des Toltèques ». Les maisons et les monuments. « Une maison toltèque très bien faite, œuvre belle sous tous ses aspects ». D'autres artistes contribuent à produire cette beauté d'exception : les peintres, les sculpteurs, les tailleurs de pierre, les plumassiers, les orfèvres, les tisserands. La *toltecayotl* est donc extensible aux objets artistiques. Des dieux président chaque « corps de métier ». Celui des orfèvres est l'Ecorché et son *ixiptla* est un prêtre qui a revêtu la peau d'une victime écorchée « et ainsi vêtu il était l'image du dieu Totec » (SAHAGÚN 1979, X, 15, p. 515-516). Les lapidaires avaient trois dieux et une déesse pour protecteurs, avec leurs chants et leurs « images » (*ixiptla*), qui devaient mourir le jour de leur fête (*ibid.*, IX, 17, p. 516-517).

Les plumassiers ou *amantecas* vivaient dans un quartier particulier qui jouxtait celui des marchands *pochtecas* (*ibid.*, IX, 18, p. 517-518). Ceux-ci étaient spécialisés dans le commerce des matières précieuses. Leurs réseaux couvraient une grande partie de l'Amérique centrale et les échanges avaient lieu dans des lieux précis, des enclaves qui réunissaient des peuples divers. Dans les années qui précédèrent l'arrivée des conquistadores, cette corporation avait acquis des richesses considérables. À leur retour de ces expéditions, ils organisaient des banquets et des sacrifices d'esclaves à la hauteur de leur opulence. Les plumassiers étaient presque aussi riches que leurs fournisseurs et recevaient les plumes les plus belles qu'ils travaillaient pour en faire des vêtements et des blasons. Sous le règne de Moctezuma, cet art subtil se développa. Les objets de plumes avaient une qualité remarquable, celle que leur conférait leur éclat (*ibid.*, IX, 4, p. 527-532). Sur la surface des capes, des diadèmes ou des boucliers, qui fonctionnaient comme un prisme, la lumière du soleil se multipliait, à l'instar de l'énergie vitale. Cette beauté était-elle celle qui avait été ressentie par Albert Dürer à Bruxelles, lors de la première exhibition publique des objets aztèques ? Il est possible que le peintre ait été plus impressionné par les jeux d'ombre

et de lumière que par la richesse des objets en or ou en argent. Nous savons que les décorations de plumes lui produisirent une forte impression. Toujours est-il que dans l'esthétique aztèque, la réfraction de la lumière et le choc chromatique qui en résulte, est le sommet du beau. C'est ce mouvement général qui est recherché et obtenu au moyen de certaines matières.

D'une façon générale, la vie même est conçue comme une production esthétique divine et éphémère. D'où la place des fleurs et des plumes, qui incarnent la beauté même, vouée fatalement à la dégradation. Plusieurs poèmes en nahuatl l'expriment clairement, dont celui-ci, extrait des *Romances de la Nueva-España* :

« Oh, avec des fleurs tu écris
Auteur de la Vie !
Oh ! avec des chants tu colories
Ceux qui vont vivre sur la terre !
Ainsi seront brisées
La vaillance de l'Aigle,
La bravoure du Jaguar,
Nous ne vivons que sur ton livre d'images,
Ici sur la terre !
Ainsi tu vas effacer à l'encre noire
La fraternité, la Compagnie d'Amitié,
Ah ! Et l'assemblée des princes !
Tu colories
Ceux qui vont vivre sur la terre !
Ainsi... (refrain)
[...]
Comme une page peinte,
nous nous effacerons peu à peu.
Comme la fleur
Nous sécherons, peu à peu
Ici sur la terre.
Comme un vêtement en plume
De quetzal, de zacuan doré,
Ou d'oiseau-turquoise,
Nous nous effacerons peu à peu.
Nous partirons chez Lui ».
BAUDOT et LEÓN-PORTILLA 1991 : 108-113.

Les « fleurs » sont ici une autre façon de nommer le « chant », selon un procédé typique de la langue nahuatl, le diphrasisme, qui met en apposition deux concepts. Le poème ci-dessus montre bien les correspondances entre la musique (voix, chants), les couleurs, la guerre — Aigles et Jaguars désignaient deux fraternités de guerriers, conçus métaphoriquement comme des « fleurs » — la peinture, le chromatisme, l'écriture, l'éclat des plumes, et l'image comme réplique divine vouée à la disparition. L'artiste n'était pas un créateur ; sa tâche était de mettre en valeur la beauté naturelle des êtres en imitant l'activité créative divine (CLENDIN-NEN 1991 : 214-215).

Le mouvement (*ollin*)

Les chants répètent que le monde d'ici-bas est une illusion. Inversement, la peinture, le chant, le travail de l'or ou de la pierre ou des plumes sont, pour les humains, un moyen d'approcher la réalité du modèle initial de la création. Cette approche est toujours difficile car la vision humaine est limitée. Le chant et le rythme, des productions plus abstraites, parviennent à évoquer les temps primordiaux ; ils sont l'origine même de la cité :

On instaura le chant
on fixa les tambours
ainsi, dit-on,
les cités débutèrent ;
en elles existait la musique.
LEON-PORTILLA, 2006 : 39.

Les chanteurs participent aussi de la *toltecayotl*. Il faut que leurs voix soient capables de passer des tonalités graves aux aiguës, qu'ils aient une mémoire sans faille des hymnes et le talent de composer des poésies et des mélodies. Le bon chanteur enseigne son art et attend de le maîtriser avant de chanter en public (SAHAGÚN 1979, X, 8, p. 554). Mais le chant n'est pas une activité séparée des sonorités, du mouvement et du spectacle. Toute description des rituels comporte des processions, des chants et une chorégraphie précise. L'effigie en pâte du dieu Huitzilpochtli est promenée dans les rues de la cité, au son des chants, des tambours et des trompes, et l'on danse devant lui, une fois qu'on l'a assis sur son siège, en haut du temple (*ibid.*, II, 24, p. 111-112). Des *ixiptla* vivants incarnent le mouvement, la chanson et la musique, c'est-à-dire la vie même, qui n'est jamais inerte. D'ailleurs l'*ixiptla* de Tezcatlipoca cassait ses flûtes au fur et à mesure qu'il gravissait les marches qui le menaient au sommet de la pyramide sacrificielle.

Ollin signifie en nahuatl le mouvement. Il est aussi un signe du calendrier et à ce titre il fixe le destin des hommes qui naissent ce jour-là. À l'origine, il désigne le caoutchouc (latex de l'hévéa des forêts tropicales du Mexique), une substance sacrée puisqu'elle rend possible le célèbre jeu de balle, qui précède le sacrifice humain. Le jeu se déroule dans un espace spécialement conçu, que l'on trouve dans toutes les cités anciennes. Il ne s'agit pas d'une compétition sportive mais d'une réplique de la course du soleil, illustrée par les rebondissements de la balle. Tout mouvement finit par s'épuiser et *ollin* est signe de vie et de mort à la fois (DUVERGER 1979 : 31-35).

La musique et la danse rituelles prennent aussi la forme de ce mouvement fait de rebonds homothétiques. Les études sur les *cantares mexicanos* — des chants en nahuatl écrits au XVI^e siècle sur des modèles anciens — montrent l'importance des refrains, des répétitions de structures musicales, des paroles et des rythmes marqués par un ou deux types de tambours. Un dialogue antiphonaire s'établit entre le chanteur et la divinité qui chante à travers lui. C'est ce mouvement dans les deux sens qui traduit les allers et retours d'*ollin*.

On apprend le chant rituel dans le *cuicalli*, « la maison des chants ». Toute fausse note, tout dérèglement est sanctionné par la mort (BERNAND 2013 : 74-75). Car le geste est performatif : il produit l'action. La musique n'est pas une catégorie à part

mais fait partie d'un ensemble qui inclut la voix, le rythme du tambour et des grelots, des objets, des paroles, des chants et des mouvements. La chorégraphie peut être vue comme peinture et représentation. Le célèbre tambour mixtèque (*teponatzli*), en bois de forme cylindrique, daté probablement du ^{xv}^e siècle, est recouvert de signes⁷. « Nahuatl » est à la fois le nom de la langue, et par extension, « ce qui est audible, facile à comprendre, sonore, avec une voix haut perchée » ; il peut s'appliquer encore à la chorégraphie exécutée par des danseurs qui se donnent la main et passent les bras sur les épaules des autres danseurs. Comme la vie, les figures sont éphémères.

La danse précède en général le sacrifice et s'accompagne généralement de travestissements, comme dans les rites consacrés à Tlaloc (DURÁN 1980 : 140-141). Les danseurs s'habillaient comme des aigles, ou des jaguars, c'est-à-dire en guerriers, portaient des masques, se déguisaient en huastèques, en sauvages, en chasseurs, en singes (*ibid.*, cap. 99, p. 230-231).

L'offrande

Dans toute la Mésoamérique, l'objet le plus précieux est le jade, pour ses couleurs vert-bleuté. Cette pierre, apportée par les marchands *pochteca* depuis le Costa Rica, est le *chalchihuitl*. Elle est incarnée par « La Jupe de Jade », la déesse Chalchiuhtlicue, Dame des lacs et des ruisseaux, ainsi que de la semaine de treize jours inaugurée par l-roseau. Elle est également associée aux naissances. Le jade — c'est-à-dire la matérialisation des pouvoirs de vie de la déesse — était introduit dans les sculptures pour leur donner un cœur (MILLER et TAUBE 1997 : 102). Il est intéressant de noter que le glyphe qui désigne cette pierre, dans sa totalité ou en partie, apparaît comme une composante obligée de glyphes plus complexes, ceux du Soleil Tonatiuh, du mouvement (*ollin*) ou du sang (*eztli*). *Chalchihuitl* a pour autres sens « ce qui est précieux », « pureté », « perfection », « vie » et « eau de la vie », c'est-à-dire le sang humain, qui revitalise le Soleil et le force à reprendre sa course (THOUVENOT 1982 : 184 ; 236-237). Outre le Soleil, les dieux Tlaloc et Tonacatecutli sont des porteurs de *chalchihuitl*, car seuls les dieux qui concourent directement au maintien de la vie en ont le droit. Chacune de ces divinités, remarque Marc Thouvenot, gouverne un des trois paradis aztèques : Tonatiuh préside celui des guerriers et des femmes mortes en couches, Tlaloc reçoit dans le Tlalocan ceux qui meurent noyés. Enfin, Tonatecutli, dieu de la création qui réside dans l'Omeyocan, envoie sur terre les âmes des enfants à naître, leur *tonalli*. La qualité de cette entité animique, qui représente une parcelle d'énergie solaire, dépend du jour de naissance. En mourant, les hommes sont des *chalchihuitl* offerts à ces divinités (*ibid.* : 312).

L'anéantissement total de l'univers, lors de l'extinction du cinquième soleil, est une certitude. Les humains ne peuvent que retarder l'issue finale par leurs sacrifices. La beauté des sacrifiés est mentionnée par les chroniqueurs et les chants. Le jeune homme qui représente Tezcatlipoca, choisi parmi les captifs pour sa prestance, doit être « mince comme un roseau... pas trop corpulent ni trop petit, sans défaut, doux

7. TOMLINSON 2009 : 34. Mais la différence avec le monde occidental n'est pas aussi forte qu'il ne le prétend, et le *teponatzli* « écrit trouve son pendant dans les péans gravés sur pierre à Delphes ». Cf. le texte d'A. BELIS sur l'« Esthétique musicale du péan », dans BRÛLÉ et VENDRIES 2001 : 97-114.

comme une tomate, lisse comme un galet. Cheveux droits et longs, un nez bien droit au milieu du visage (DUVERGER 1979 : 159-160). Le sacrifice humain est un spectacle joué devant une foule, agrémenté de chansons et de danses (fig. 2).

L'offrande du cœur, assimilé métaphoriquement à la figue de barbarie, est incontestablement la plus précieuse. Les cœurs des hommes sont l'aliment des dieux. Depuis l'époque toltèque, l'extraction du cœur fut préférée à d'autres formes de sacrifice comme la décapitation. Dans les manuscrits aztèques et mixtèques, le sang est représenté comme un ruisseau rouge qui déverse des perles de jade. Cette modalité provoquait une hémorragie importante ce qui représentait un flux maximum de sang (et d'énergie vitale). Le cœur arraché doit encore palpiter, car l'offrande ne peut pas être morte mais encore vivante, pour transmettre son énergie. C'est le paiement de la dette de la vie, selon l'heureuse expression de Christian Duverger.

Les scènes de sacrifice insistent sur cette gestuelle de l'offrande. Le sacrifice est suivi de la consommation de la chair du sacrifié. Cette pratique anthropophagique a été expliquée de différentes façons. Rituel, fréquent, utilitaire (consommation de protéines), communautaire, le festin est attesté par toutes les sources écrites. La peinture du *codex* Magliasecchi (fol. 73) montre bien la dimension collective de cette consommation. Ceux qui avaient fait des prisonniers venaient ramasser les corps des sacrifiés jetés au bas des marches. Ils les emportaient et les partageaient avant de les manger. L'efficacité énergétique du sacrifice passe par la consommation. Mais celui qui avait fait un prisonnier, s'abstenait de goûter à sa chair. Il disait : « comment pourrais-je manger ma propre chair ? ». Le prisonnier était considéré comme son fils bien-aimé (*ibid.* : 202-204). Les *pochteca* organisaient un banquet pour la fête Panquetzalitzi, où ils offraient à leurs convives la chair humaine d'esclaves qu'ils avaient engraisé au préalable.

Nous retrouvons donc, dans une autre configuration, les éléments d'*agalma*. Mais l'exemple mexicain pousse jusqu'à ses ultimes conséquences la nature de l'offrande faite aux dieux, qui est certes nourriture mais surtout la restitution littérale de la dette de la vie que les humains ont à l'égard des créateurs. Il n'existe de meilleure offrande que le cœur, de même qu'aucune statue, aucune représentation matérielle, ne peuvent égaler la beauté des *ixiptla* humains, à cause de leur animation, des coloris de leurs parures et des sonorités et gestes qui accompagnent leur parcours vers la mort. Ces fleurs vivantes que sont les guerriers sacrifiés exhalent leur parfum enivrant ; ils sont éblouissement, grâce et éclat. La tristesse n'est pas dans la mort, qui propulse les victimes dans le cortège solaire de l'astre, mais dans la vie d'ici-bas,

nous nous étions sur la terre !
 Nous ne sommes venus que pour nous faner !
 Devant le Créateur,
 personne n'existe vraiment,
 tout simplement Il nous enlève, Il nous dérobe sa gloire, sa renommée.
 BAUDOT, LEON-PORTILLA 1991 : 67.

Philosophie désespérée ? Sans doute, puisqu'elle est hantée par l'anéantissement, qui ne peut être que brièvement ajourné par la course folle vers la mort. C'est pourquoi le spectacle des corps déchirés roulant du haut des marches par centaines, lors des commémorations majeures, apparaît paradoxalement comme un sursis et délivre

un message de joie qui apaise les angoisses des plus nombreux, les gens de peu massés autour du temple, les seuls que leur humble condition dispensera de devenir un jour des dieux vivants livrés au silex du sacrificateur.

Carmen BERNAND
Université Paris-Nanterre

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDOT, Georges et LEON-PORTILLA, Miguel
1991 *Poésie nahuatl d'amour et d'amitié*, Paris, Orphée, La Différence.
- BERNAND, Carmen
2013 *Genèse des musiques d'Amérique latine. Passion, subversion et déraison*, Paris, Fayard.
- BERNAND, Carmen et GRUZINSKI, Serge
1988 *De l'idolâtrie*, Paris, Seuil.
- BRULÉ, Pierre et VENDRIES, Christophe
2001 *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses Universitaires de Rennes.
- CLENDINNEN, Inga
1991 *Aztecs*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COE, Michael D.
1972 « Olmec Jaguars and Olmec Kings », in BENSON E.P. (ed.), *The Cult of the Feline. A Conference in Pre-columbian Iconography, oct.-nov. 1970*, Dumbarton Oaks, Washington DC, p. 1-18.
- DEHOUE, Danièle, DURAND-FOREST, Jacqueline et ROULET, Eric
1999 *Parlons nahuatl, la langue des Aztèques*, Paris, L'Harmattan.
- DURÁN, Diego
1980 [1581] *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Mexico, Cosmos.
- DUVERGER, Christian
1979 *La fleur létale. Économie du sacrifice aztèque*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ, Carlos J.
2002 « Imágenes de serpientes en las ofrendas del Templo Mayor », *Serpiente, Artes de Mexico*, n° 32, p. 55-56.
- GRUZINSKI, Serge
1990 *La guerre des images*, Paris, Fayard.
- LEON-PORTILLA, Miguel
1985 *La pensée aztèque*, Paris, Seuil.
2006 *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

LOCKHART, James

1992 *The Nahuas after the Conquest*, Stanford.

LOPEZ-AUSTIN, Alfredo

1997 *Les paradis de brume. Mythes et pensée religieuse des anciens Mexicains*, Paris, IHEAL, Maisonneuve & Larose.

MILLER, Arthur

1973 *The mural Painting of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks.

MILLER, Mary E. et TAUBE, Karl

1997 *An illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, London, Thames & Hudson.

MOLINA, Alonso de

1555 *Aquí comiença un vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, Mexico.

OLIVIER, Guilhem

1995 « Les paquets sacrés ou la mémoire cachée des Indiens du Mexique central, XV^e-XVI^e siècles », *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 81, p. 105-141.

SAHAGÚN, Bernardino de

1979 [1569] *Historia General de las cosas de Nueva España*, ed. Angel María GARIBAY, Mexico, Editorial Porrúa.

THOUVENOT, Marc

1982 *Chalchihuitl*, Paris, Institut d'Ethnologie.

TOMLINSON, Gary

1009 *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*, Cambridge, Cambridge University Press.

III.

Quand l'*Agalma* reste la statue...

Le visage de la bête

Heidegger, les statues vivantes et la mise à mort rituelle

Gabrièle WERSINGER TAYLOR

Introduction

Dans *L'Origine de l'Œuvre d'Art*, Heidegger évoque l'art grec dans un célèbre passage qui ne nous retiendra pas pour la signification qu'il trouve dans sa pensée, ni pour sa pertinence exégétique, mais seulement parce qu'il est révélateur d'une certaine façon de se rapporter à l'esthétique des Grecs anciens :

Un temple grec n'est à l'image de rien (*bildet nichts ab*). Il se tient là, simplement, dans l'entaille de la vallée rocheuse. L'édifice (*Bauwerk*) enveloppe de son cercle (*umschliesst*) la statue du dieu (*die Gestalt des Gottes*) (...). Par le temple, le dieu est présent (*west der Gott*) (...). L'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et la cigale (...) trouvent ainsi leur figure d'évidence (*gehen erst in ihre abgehobene Gestalt ein*), apparaissant comme ils sont (*und kommen so als das zum Vorschein, was sie sind*). (Heidegger 1980 : 27-28, traduction française Gallimard, 1962)

Le temple, qui constitue la forme achevée de l'art grec, délimiterait un espace libérateur de tout asservissement, espace sacré où réside la statue qui renferme le dieu. Remarquons que ce dieu n'est pas une image morte, qu'il est « présent » dans sa statue. Mais ce n'est pas tout. Une énumération qui comprend un bestiaire, clôt la citation pour affirmer que le temple fait plus que donner la présence au dieu, il donne aussi à chaque chose vivante ce que Heidegger appelle, en une formule quasi-intraduisible, « *ihre abgehobene Gestalt* », « sa figure d'évidence », le mot figure renvoyant à l'allemand *Gestalt* qui désignait déjà dans le texte, la statue du dieu.

L'interprétation de l'art grec que donne cette description de Heidegger n'est ni personnelle ni fantaisiste. Elle fait écho à toute une tradition qui remonte aux Grecs eux-mêmes et s'étend jusqu'à la Renaissance et même au delà. C'est la persistance de cette tradition singulière qu'il s'agit d'interroger.

Nous reviendrons tout d'abord sur les notions d'*agalma* et d'*eîdos* qui désignent, dans le contexte des statues, ce que contemplent les artistes qui trouvent le fond de leur vision dans ce visage paradoxal, à la fois archétypique et aniconique, qu'est le divin. Nous montrerons ensuite, pourquoi il convient de dire que dans les statues, c'est rien moins que la présence des dieux qui se manifeste, et pourquoi pour les Grecs les statues sont vivantes. Pour finir nous mettrons la théorie des statues vivantes à l'épreuve des rituels pour dégager les prolégomènes d'une esthétique prothétique sacrificielle qui constitue un paradigme heuristique implicite chez Heidegger.

1. De la statue au visage

Parmi les mots qui désignent la statue en grec ancien, le substantif ἄγαλμα¹ doit retenir notre attention en raison de son étymologie. Rappelons que le mot ἄγαλμα est dérivé du verbe ἀγάλλομαι qui signifie exulter, exalter. Une hypothèse d'interprétation consiste à rapprocher *agalma* de la famille de *aga-*, un préfixe de renforcement qui désigne l'abondance et la joie, et de la famille de ἀγλαός qui signifie la lumière brillante, la gloire et la beauté étant considérées comme une manifestation de cette lumière rayonnante² ; Aglaé est d'ailleurs le nom de l'une des Charites (les Grâces). L'ἄγαλμα est une parure, un joyau qui réjouit par le rayonnement de sa grâce, de sa χάρις³, autrement dit, dans ce contexte précis, de la *plus haute manifestation de la vie*⁴.

Cette présence de la lumière réjouissante et emplie de grâce, fait qu'un deuxième mot pour désigner une statue semble pouvoir être convoqué⁵, le substantif εἶδωλον dans lequel domine encore la lumière. Un εἶδωλον n'a pas immédiatement le sens péjoratif que Platon lui donne notamment dans le *Sophiste*, une illusion, un faux-semblant. Au départ, εἶδωλον se comprend étymologiquement en relation avec εἶδος et ἰδέα que nous traduisons généralement par forme et dont l'étymologie bien connue renvoie au thème *weid-*, de la racine *wei-*, qui désigne la vision⁶. Or, il est intéressant de constater que, dès Homère, ce que nous traduisons par forme est la face ou le visage d'un dieu, comme cela apparaît bien dans le chant XXIV de l'*Iliade* (vers 630 à 634), où est rapporté l'entretien de Priam, le roi de Troie, avec Achille, son ennemi, meurtrier de son fils Hector. Tout l'entretien est construit en boucle de façon à rendre équivalent ce qui est dit de l'un et de l'autre des deux héros :

Lorsqu'ils sortirent du désir de boire et de manger, le fils de Dardanos, Priam, admirait Achille : qu'il était grand et beau ! à le voir on aurait dit un dieu. De son côté, Achille admirait Priam, fils de Dardanos ; contemplant son noble aspect, écoutant sa parole. Puis, quand ils se furent longuement complus à se regarder, le vieux Priam, d'aspect divin, le premier, prit la parole (...). (Homère, *Iliade*, XXIV, 630-634, traduction Mazon modifiée)

1. Il ne s'agit évidemment pas de prétendre que le mot ἄγαλμα désigne exclusivement une statue : dès Homère, le mot désigne toute sorte d'objet ouvrage de grande valeur et destiné en particulier à être offert : DAY 2010, LANÈRES 2012. Pour une récapitulation des termes désignant la statue, BREMMER 2013 : 8.

2. CHANTRAINE 1968. Le suffixe *-ma* est chargé de force magique (CHANTRAINE 1933 : 182, DAY 2010 : 92, LANÈRES 2012 : 163).

3. FRONTISI-DUCROUX (1975 : 72) a décrit les relations de l'ἄγαλμα et de la χάρις, en montrant que l'ἄγαλμα est « parure et exaltation, objet précieux et atmosphère de fête, offrande à un dieu, occasion de réjouissance pour ce dieu », et qu'il produit la χάρις. Même constat pour DAY 2010 : 89-91, LANÈRES 2012 : 170.

4. Lorsque nous disons que l'ἄγαλμα est porteur de χάρις, nous voulons souligner qu'il est censé porter l'exaltation *gratuite* et *interactive* de la *vie*, au sens de SAINTILLAN 1996 : 317-318. Sur χάρις chez Homère et Platon, WERSINGER 2001 : 227-243 (sur le rapport de la χάρις avec l'*aristie* de la vie en particulier, p. 235 et 238-239).

5. Selon BREMMER 2013 : 7, ce terme est rare et tardif mais il cite Diodore de Sicile, *Bibliotheca historica*, I, 96, 9 et 16, 92, 5).

6. SAÏD 1987 : 310. Notre propos n'est pas ici de faire la revue historique des emplois et des acceptions du terme, ce travail ayant été fait de nombreuses fois, voir notamment TAYLOR 1911 : 178-269; SANDOZ 1971 ; KERÉNYI 1962 : 161-171.

Les épithètes caractérisant les deux héros fonctionnent en écho : Priam a « un noble aspect » (δψίν τ' ἀγαθὴν) et il est « de forme, d'aspect divin (θεοειδές) » (vers 632, 634). De même, au vers 630, Achille est dit « ressembler aux dieux (θεοῖσι γὰρ ἅντα ἑώκει) ».

Ce passage semble établir une première équation entre les notions de forme (εἶδος), d'aspect visuel (δψίς) et de comparaison (εἰκέναι). La forme ici décrite relève de la comparaison. Or la comparaison est suscitée par une contemplation faite d'admiration : ainsi, au chant XXII, le narrateur montre l'admiration suscitée par la présence d'Hector (« ils contemplèrent sa prestance », θηήσαντο φύην, vers 370), avant de caractériser le héros par la formule « admirable par son aspect » (εἶδος ἀγῆτόν). La comparaison est explicitée, au chant XXIV, par la formule « ὅσος ἦν οἶός τε (combien et quel il était) », où l'adjectif « quel » renvoie à l'εἶδος (vers 630).

Or, cette forme, cette « talité », peut être perdue, et dans ce cas, c'est le verbe ἀεικίζειν, dé-figurer, dé-former, qui est utilisé. La perte de la forme est entendue étymologiquement au sens d'une impossibilité de comparer (Εοικέναι). C'est ce dont témoigne l'épisode de la rencontre d'Ulysse avec Nausicaa au chant VI de l'*Odyssée*. Gâté par les ravages de son naufrage, Ulysse arrive chez les Phéaciens. Une fois lavé et recouvert de grâce par Athéna, il est alors contemplé par Nausicaa (θηέτο, vers 237). Cette contemplation s'exprime aussitôt en une comparaison : « maintenant il ressemble (εἶκε) aux dieux » (vers 243). Or, le vers qui précède est significatif : « car avant assurément, il me semblait ne ressembler à rien (ἀεικέλιος) ». Lorsqu'Ulysse a perdu sa forme, qu'il est littéralement dé-figuré, il ne ressemble à rien dans la mesure où aucune comparaison ne peut plus s'effectuer. Au chant IV de l'*Odyssée*, Hélène présente une description de la ruse d'Ulysse à Troie, qui est saisissante. Pour pénétrer dans Troie, Ulysse doit paraître incognito, et il atteint cet anonymat grâce à une ruse subtile : il se déguise pour ressembler à ce qui n'a pas de ressemblance (vers 244-245) :

Lui-même s'étant de coups défigurants (ἀεικελίῃσι) meurtri
ayant jeté sur ses épaules de vieilles loques, pareil à un esclave (οἰκῆϊ εἰκώς).
(Homère, *Odyssée*, IV, 244-245, traduction tirée de PERCEAU 2002 : 45-47)

Comme le souligne Jean-Pierre Vernant (VERNANT 1997 : 22), le jeu de mots entre les adjectifs ἀεικέλιος et εἰκώς exprime le fait qu'Ulysse ressemble à un homme sans figure, qui donc ne ressemble à rien.

La dé-figuration est corrélatrice de l'impossibilité de comparer. C'est ainsi que la pratique de l'ἀεικία, l'outrage du cadavre ennemi, consiste comme l'explique Jean-Pierre Vernant (VERNANT 1997 : 24), à lui faire atteindre le degré zéro de la figure c'est-à-dire du ressemblant : on ne peut plus le comparer à rien. Pour cela il faut meurtrir la chair, χρώς⁷, mot qui désigne l'incarnat, le teint, la couleur de la peau, et la surface, l'épiderme. Rappelons à cet égard que chez Homère, comme l'a montré Bruno Snell, le corps n'est pas encore organiquement unifié, et c'est la peau qui le désigne généralement (SNELL 1946, chap. 1). Chez Empédocle, on retrouve la même idée que l'εἶδος est le contour de ce qui, livré à soi-même, est désigné par le terme χροιά synonyme de χρώς, qui signifie, d'après Jean Bollack, les effluves, la sub-

7. Homère, *Iliade* XXIV, vers 19.

stance de la surface sans contour⁸. La forme est donc ce qui donne une face à la chair, dans la double acception de visage et de surface, comme dans l'expression empédocléenne εἶδεα σαρκός, les faces de la chair (DIELS, H. et KRANZ 1952⁶, F 98.). La même idée semble exprimée chez les Pythagoriciens.

Certains Pythagoriciens semblent, en effet, avoir admis que la couleur entendue comme ce qui constitue la chair, l'épiderme, est indissociable de la surface. C'est ce que rapporte Aristote : les Pythagoriciens appellent couleur (χρoιά) la surface du corps⁹. Il serait aussi possible d'interpréter ainsi la χώρα décrite par Platon dans le *Timée*. On sait qu'elle suscite des comparaisons, avec une mère, un réceptacle, un excipient, une matière modelable, un lieu ou une place, et bien entendu aussi les éléments cosmiques eux-mêmes (le texte dit explicitement « elle est *comme* le feu ou l'air »). La χώρα est littéralement ce qu'on *envisage* et correspond absolument à ce que nous avons appelé la chair chez Homère. Cependant, chacun constate que le rapport de similitude que nous avons reconnu dans l'εἶδος est soumis dans le *Timée* à une hypertrophie. Si la χώρα est bien ce qu'on envisage, c'est au point hyperbolique, comme le suggère, du reste, le texte : « elle apparaît infiniment diverse à voir » (παντοδαπὴν μὲν ἰδεῖν φαίνεσθαι¹⁰). La χώρα convoque toutes les formes. On pourrait l'assimiler à un phasme à l'échelle cosmique, ou à Protée. Elle est l'infiniment comparable. C'est ainsi que le projet de vouloir *envisager* la χώρα en soi, c'est-à-dire abstraction faite de ses visages, est en principe un projet absurde, ce que reconnaît Timée : elle est en soi invisible, on ne peut pas la voir (ἀνόρατον¹¹). Privée de face, elle est tout bonnement impensable sans εἶδος, ce que Timée exprime dans une formule à la limite de l'*adynaton*, en disant que son εἶδος est le « sans forme » (ἄμορφον). Il n'y a pas de morphologie de ce qui ne possède pas de face. Il ne saurait y avoir de statue de χώρα¹².

L'absence de forme est donc synonyme de l'absence de comparaison ou plus précisément encore de l'impossibilité de comparer à quelque chose, comparaison sans objet, insignifiante.

Cette brève analyse met en évidence que la forme est le fondement de la reconnaissance d'une chose qui autrement demeure insignifiante et donc invisible. Défigurer, c'est retirer le fondement d'une comparaison sans laquelle on ne remarque rien, c'est ôter le visage. Or, ce qui est sans doute pour nous paradoxal, c'est que ce visage est pensé moins comme une identité personnelle et autoréférentielle que comme la référence à une forme, et le visage dont il est ici question n'est pas de l'ordre du portrait¹³. C'est ce que Jean-Pierre Vernant a tenté d'exprimer : « pour redevenir lui-même, Ulysse doit apparaître plus que lui-même : semblable aux dieux » (VERNANT 1997 : 21 ; 1990 : 237). En réalité, il s'agit moins d'être « plus que soi-même » que reconnaissable par le fait d'inspirer une comparaison. Sans quoi, Ulysse, redevenu insignifiant n'est pas même aperçu. Douglas Cairns a rap-

8. BOLLACK 1992 : 373 ; WERSINGER 2008 : 28, 44.

9. Aristote, *De Sensu*, 439 a30.

10. Platon, *Timée* 52e 1-2 ; 50d 5.

11. *Ibid.* 50d 8, 51a 8.

12. Pour ces remarques, WERSINGER TAYLOR 2018.

13. PIRENNE-DELFORGE (2004 : 816) « Les termes *eikôn* et *andrias* sont inadaptés pour décrire la statue d'un dieu parce que leur signification intègre l'idée de portrait ».

pelé, en effet, que la défiguration est corrélative de la perte de l'honneur¹⁴, comme dans l'expression, « perdre la face ». Tout se passe comme s'il était impossible de ressembler à quelque chose d'inférieur, ou à quelqu'un de statut social inférieur ; d'ailleurs mendiant ou esclave n'ont pas de face, pas de forme. Autrement dit, ressembler à un dieu est la norme de la ressemblance. La forme est intimement divine, non pas par la vertu de quelque pensée surnaturelle, mais parce que la divinité est la forme de la forme. Défigurer, ôter le visage c'est donc enlever la condition de possibilité de la reconnaissance, la similitude sur laquelle se fonde l'aspect de la chose, ce qu'on envisage. Avoir une figure, c'est ressembler à quelque chose. La forme est la similitude qui accroche le regard, c'est le visuel dans le visible (WERSINGER 2001 : 47), en donnant à ce substantif formé sur le supin du verbe latin *videre*, sa valeur verbale, autrement dit la forme est ce qui est à *voir* ou qu'il *faut voir* dans ce qui est visible.

Une telle conception est encore présente chez Platon à qui il arrive d'user du terme εἶδος simplement au sens de l'aspect physique, comme le faisait Homère. Ainsi, dans le *Phédon*, εἶδος est associé en hendiadys au mot σῶμα désignant le corps humain (« une forme d'homme et un corps », 92b 5-6). Dans le *Lysis*, Ctésippe déclare que la figure (εἶδος) de Lysis suffit à le distinguer entre tous (204e 6). Mais on s'aperçoit que l'εἶδος est aussi en lien avec la statue : dans le *Charmide*, le jeune Charmide possède un aspect (εἶδος) qui le fait regarder comme on contemple une statue (ἄγαλμα, 154c 8). Mais le plus intéressant, et peut-être le plus étonnant aussi, est qu'il arrive que Platon pense la statuaire dans le sillage homérique. Comme si Platon oubliait quelques éléments de sa célèbre théorie de la μίμησις (la théorie de l'imitation et de l'illusion), il lui arrive de penser que l'aspect humain résulte de son exaltation dans le divin, comme en témoigne un curieux passage de la *République*. Socrate compare le travail des législateurs à celui des artistes qui travaillent d'après le modèle divin (τῷ θεῷ παραδείγματι χρώμενοι, 500e 3-4). Il ajoute :

accomplissant leur ouvrage, ils tourneraient leurs regards fréquemment des deux côtés (...) mélangeant et mêlant la ressemblance humaine (τὸ ἀνδρεῖκελον) (...) en conjecturant à partir de ce qu'Homère précisément (ἀπ' ἐκείνου τεκμαιρόμενοι) a appelé divin et semblable aux dieux (θεοειδές τε καὶ θεοείκελον), lorsqu'il se produit chez les hommes (ἐν τοῖς ἀνθρώποις ἐγγιγνόμενον) (Platon, *République*, 501b 6-7, ma traduction).

Le modèle est ce qu'Homère appelle l'aspect divin (θεοειδές), la ressemblance divine (θεοείκελον) d'après laquelle l'artiste fera la ressemblance humaine (ἀνδρεῖκελον). Si l'on est sensible au style homérique de ce passage, on sera attentif à ne pas l'occulter dans l'interprétation imitative de cet étagement des ressemblances. Socrate ne dit pas seulement que l'homme est le portrait, le reflet, l'esquisse, ou la copie d'un dieu. Dans ce contexte, ce n'est pas uniquement le thème de l'εἶδος — modèle d'une copie plus ou moins maladroite — qui est pertinent. Ce que dit aussi Socrate à travers les métaphores homériques, c'est que pour ressembler à un homme, avoir l'air d'un homme, il faut qu'existe la forme exaltée (divine) de cette ressem-

14. CAIRNS 1993 : 60-61, avec les exemples.

blance. Le dieu est principe de la ressemblance¹⁵. C'est là l'origine du paradigme, du modèle que contemplent les artistes qui trouvent le fond de leur vision dans le divin, autrement dit la face de la chair que la statue est chargée de rendre.

Une statue au sens grec serait-elle donc réussie (au sens de l'adverbe *eu*, qui apparaît dans le fragment 2 attribué à Polyclète, et qui signifie quelque chose comme « le travail bien fait » [HUFFMAN 2002 : 304-309]), lorsqu'elle est capable de rendre l'εἶδος compris au sens divin ? Et ne perd-elle pas parfois, lorsqu'elle est manquée, son beau nom d'ἄγαλμα, pour prendre celui d'ἄνδρις, une statue anthropomorphe mais insensible, qui n'exprime rien, vide de cette vie que présente un authentique visage¹⁶ ? Nous allons voir que les choses sont plus complexes.

2. Les statues vivantes

Il y a quelque chose d'à la fois essentiel et paradoxal dans l'interprétation qui veut qu'une statue anthropomorphe aussi techniquement réussie soit-elle n'est pas une authentique statue parce qu'elle est privée de visage et de vie. Pour comprendre ce qui est ici en jeu, il faut avoir conscience de la façon dont on se représente concrètement une statue quand on est un Grec ancien.

Contre toute attente, ce n'est pas la précision anatomique ni même physiognomique qui est considérée comme le critère de la valeur d'une statue. Parfois, la statue du dieu est, comme pour Hermès, un simple pilier quadrangulaire (comme sur une amphore attique du V^e siècle qui le représente de profil)¹⁷. Sur une coupe attique du musée de Berlin, datant du haut IV^e siècle (*Antikensammlung* F 2290), un simple poteau qui porte un masque représente Dionysos. Mais plus significative encore est l'existence de ce qu'on appelle les *xoana* qui désignent, comme l'a montré Françoise Frontisi-Ducroux, ces statues « sans mains » et « sans pieds » taillées dans le bois, qui peuvent se réduire à un simple billot aniconique et qui sont censées pourtant être emplies du dieu (ἐνθεον), selon une expression de Pausanias¹⁸.

15. Une observation d'autant plus saisissante qu'entre le VIII^e siècle et le début du V^e siècle avant notre ère, les Grecs ne semblent pas avoir conceptualisé la distinction entre le dieu et sa statue, un dieu pouvant, par exemple, quitter sa statue à loisir en enjambant son socle (BREM-MER 2013 : 8-10). Il apparaît ainsi que la relation de ressemblance de l'humain avec le dieu a pour fond l'ambiguïté du dieu avec sa statue, ce que nous appelons « anthropomorphisme » reposant sur une amphibologie et un point aveugle.

16. Pour cette fine hypothèse à propos d'un passage d'Hérodote (*Enquêtes*, VI, 118), HOFFMANN 2014 : 73-74, même si chez Hérodote, d'un point de vue statistique, la distinction avec *agalma* n'apparaît pas (KEESLING 2017 : 842-847). Polyclète est appelé ἀγαματοποιός (Platon, *Protagoras* 311c 7), mais Platon ne semble pas faire de différence entre ce terme et celui de ἀνδριαντοποιός (*Ménon*, 91d). Il n'est plus possible non plus de suivre SAÏD (1987 : 310), pour laquelle l'ἄνδρις serait une statue d'homme à échelle réduite.

17. VERNANT (1990 : 226) évoque « le vocabulaire grec des effigies » et mentionne les δόκανα (deux pieux verticaux réunis par des poutres transversales figurant les Dioscures), le Παλλάδιον réservé à Athéna et le Βαίτυλος, simple pierre sacrée, les Κίονες ou Στόλοι piliers coniques ou rectangulaires. Voir l'iconographie présentée dans DESCHODT 2011 : 5 et LAPATIN 2010 : 134 ; LANERES (2012 : 141-143) montre que l'ἄγαλμα de Dionysos n'est pas un portrait du dieu, mais un Φάλλος de bois.

18. FRONTISI-DUCROUX 1975 : 98-99 et 2009 ; (Ἐνθεον) Pausanias, II, 4, 5, Spiro. Pour d'autres exemples, MYLONOPOULOS 2010 : 10.

De tels témoignages montrent une chose : les dieux sont considérés comme étant présents parmi les hommes qui ne les voient pas nécessairement, mais leur présence s'effectue par les statues qui peuvent consister en simples colonnes, et ne sont donc ni nécessairement anthropomorphes, ni même iconiques.

Jean-Pierre Vernant tentait de désigner la spécificité de la statue grecque qui n'est pas une figure ou une représentation ou encore une image, mais une présentification, par le terme d'origine latine, signe¹⁹. Jean-Louis Durand et Françoise Frontisi-Ducroux (DURAND et FRONTISI-DUCROUX 1982 : 81-108) ont montré qu'il n'y a pas d'opposition entre une apparence extérieure et une intériorité. La statue n'est pas une représentation du dieu, ni son portrait, mais met le dieu en présence, dans un face-à-face avec celui qui le regarde, autrement dit, les statues sont faites pour être interactives. Autre façon de dire que les statues sont vivantes.

Mais il convient ici d'être vigilant. Lorsqu'on parle de statue vivante, on a tendance à passer subrepticement à la notion d'illusion de vie. On fait fond de ces textes où Platon, par exemple dans le *Ménon*, mentionne les statues de Dédale capables de marcher et de fuir (97d), à tel point qu'il fallait les lier²⁰, ou on évoque encore, chez Homère, la puissance démiurgique du dieu forgeron Héphaïstos, capable d'inventer des automates qui sont vivants comme ces servantes d'or qui ont une voix, une pensée (*Iliade* XVIII, 448 sq.)²¹. Le paradoxe de l'illusion de vie dans la statuaire grecque peut trouver une illustration frappante chez le sculpteur Myron (V^e siècle av. J.-C.). Il était l'auteur d'une statue en bronze représentant une vache dont l'illusion de vie était si saisissante que ses spectateurs se demandaient s'il avait coulé une vache vivante dans le bronze ou s'il était parvenu à faire vivre la statue de bronze²². Si cette anecdote nous retient ce n'est pas seulement en tant qu'elle témoigne de la tradition de l'art illusionniste des artistes, mais surtout parce qu'elle attire l'attention sur le rapport de l'illusion de vie à la vie des statues. Car la vache de bronze parvient à faire douter de la différence entre l'illusion de la vie et la vie elle-même, les rapprochant jusqu'à les confondre. Mais l'illusion de vie n'est pas la vie.

Pour le comprendre, examinons deux passages significatifs.

Le premier est extrait des *Lois* de Platon (931a 1, Diès). Dans un passage qui a pour but d'en déconsidérer la pratique²³, il est dit que les hommes dressent des statues à l'image des dieux (εἰκόνας ἀγάλματα ἰδρυσάμενοι). Or, ces statues sont sans âme (ἀψύχους, 931a 2), mais le fait de les exalter (ἀγάλλουσι, 931a 2)²⁴ fait vivre les dieux animés (ἐμψύχους θεούς, 931a 3) ce qui se manifeste par leur bienveillance et

19. L'étymologie latine indique la statue d'un dieu, MYLONOPOULOS 2010 : 5.

20. Pour un échantillonnage au V^e siècle avant notre ère (d'Eschyle à Euripide et Platon), BREMMER 2013 : 10-11.

21. Des objections décisives ont été formulées contre l'assimilation de la création chez Homère à une illusion de vie, PERCEAU 2014, contre FRONTISI-DUCROUX 1975 : 101 sq., qui a tendance à assimiler les automates et les *xoana* ; ILES JOHNSTON (2008 : 448) évoque avec raison des robots, contre FARAONE 1992.

22. Evenos (*Anthologie Palatine* 9, 717, Waltz). L'habitude était de couler l'or autour des cornes et la queue de la vache (Homère, *Odyssée* III, 440 sq.)

23. Une précision dans laquelle il n'y a pas lieu d'entrer ici.

24. On notera la figure étymologique entre le nom ἀγάλμα et le verbe ἀγάλλω.

leur plaisir gracieux (εὖνοιαν καὶ χάριν)²⁵. Il s'ensuit que pour ceux qui le croient²⁶, les dieux animent leurs statues. Il peut être utile de préciser ici que si le mot ἐμψύχους désigne le fait d'être plein d'âme, ce n'est pas forcément de l'âme immatérielle qu'il s'agit, car dans le contexte des statues, la ψυχή désigne la vie au sens du souffle vital et de ce qui est animé.

Le second passage est tiré de Plotin (*Ennéades* VI, 7, 22-31). Plotin considère, comme l'auteur des *Lois*, qu'une statue est inerte. Pour lui, en effet, une statue s'estime à son rapport à la vie, dans une hiérarchie métaphysique de la beauté, où un visage vivant est plus beau qu'un visage mort, et où un homme laid mais vivant est plus beau que la statue d'un homme beau. Mais il faut aussitôt ajouter que Plotin considérerait que son propre visage vivant n'était qu'un εἶδωλον dont le portrait aurait été lui-même un autre εἶδωλον (Porphyre, *Vie de Plotin* 1, 7-8). Pour Plotin, un visage vivant n'est qu'une image de la vie authentiquement animée, entendons la ψυχή.

Ces deux textes sont évidemment très critiques à l'égard de la notion de vie attribuée à des statues. Mais ils n'en témoignent pas moins *a contrario* de ce que pour certains, les statues étaient interactives et considérées comme vivantes. Ainsi, dans un autre passage, Plotin lui-même évoque les « anciens sages » (πάλαι σοφοί, avec une coloration vraisemblablement orphico-pythagoricienne²⁷), qui « ont voulu que les dieux leur soient présents » (αὐτοῖς παρῆναι), au moyen des statues (ἀγάλματα, *Ennéades* IV, 3, 11, 1-2, Bréhier). Et, à propos de la Justice dont il veut souligner l'intensité ontologique et active, il use d'une formule sans doute d'origine euripidéenne, dans laquelle la Justice possède une « face » (πρόσωπον)²⁸, et il la compare à « une statue intelligente » (ἄγαλμά τι νοερόν, VI, 6, 6, 39-41), comme pour faire allusion au culte des statues²⁹. Bien plus tôt, Héraclite aussi mentionne ironiquement ceux qui font des prières aux statues (τοῖς ἀγάλμασι) comme on parlerait aux maisons (F 5 Diels)³⁰. Pareille possibilité fait immédiatement penser aux rites d'animation des statues dans les expériences de théurgie, où il n'est nullement question de créer ni des faux-semblants (un phénomène il est vrai fréquent)³¹, ni des illusions de vie, mais où il s'agit de rendre les statues vivantes au sens où l'on fait venir les dieux en elles.

25. Notons la persistance du motif de la χάρις jusque dans les *Magica*, par exemple, PMG IV, 3164-3170.

26. Le texte fait intervenir la supposition (ἡγοῦμεθα, 931a 2).

27. Je n'entrerai pas ici dans la question de l'antériorité historique ou fictionnelle de cette mention.

28. « Le visage d'or de la justice » (δικαιοσύνας τὸ χρύσεον πρόσωπον), Euripide, Fr. 486 Nauck.

29. Ce culte est évoqué par Athénée avec la même formule, à propos de la Justice, *Deipnosophistes*, XII, 65, 31-32 Kaibel.

30. Cette référence est rejetée par ILES JOHNSTON (2008 : 448) sous le prétexte qu'elle prouverait seulement que certains *croient* que les dieux sont dans les statues sans prouver l'existence de rituels d'animation des statues à l'époque d'Héraclite. Mon propos présent n'étant pas de prouver l'ancienneté de la théurgie, il n'y a pas lieu de développer cette objection.

31. L'écrivain cynique du II^e siècle après J.-C., Lucien de Samosate (*Alexandre ou le faux devin*, 26, 1-27, 1), se moque de toute la mise en scène illusionniste opérée par les prêtres de Delphes lors du rituel de la mort du Python (dans une lumière tamisée, on exhibait pour le

La théurgie (θεουργία, littéralement l'ouvrage ou l'acte divin) est comprise ici en tant que pratique des rituels de présentification et d'invocation des dieux dans les statues. Quand bien même son origine historique est discutée, elle semble être aussi ancienne que les statues et les temples et son origine se perd dans la légende. Eusèbe³² raconte qu'Orphée a rapporté d'Égypte l'art des initiations (τελετάς) et celui de l'érection des statues (ζωάνων ἱδρυσις). En fait, dans l'opération appelée ἱδρυσις, il s'agit non pas d'ériger la statue (ce qui se dirait ἀνατίθημι, « j'élève », ou τίθημι, « je pose », ou encore ἵστημι, « je dresse »³³), mais de la rendre vivante en tant qu'elle fait venir le dieu en elle, autrement dit, il s'agit d'animer la statue au sens où on lui donne une ψυχή. Dans certains papyrus magiques, cette idée est d'ailleurs présente dans le verbe ζωοπρέω, qui, appliqué aux statues, signifie « j'emplis de force », « je rends vivant grâce au feu »³⁴.

Insistons, en complément des remarques précédentes concernant l'illusionnisme des statuaires, sur le fait que les statues théurgiques n'obtiennent pas leur effet par la technique ou l'art. Porphyre³⁵ dit que les statues archaïques (ἀρχαῖα) sont plus divines que les nouvelles (καινοῖς) car celles-ci sont travaillées avec plus d'art (περιέργως εἰργασμένα) mais celles-là bien que faites simplement en bois ou en osier sont divines, autrement dit animées. De même, lorsque Plotin dit que les plus belles statues sont les plus vivantes, il les oppose aux statues qui doivent leur beauté à la proportion :

« Et quand le même visage tantôt paraît beau, tantôt ne l'apparaît plus, sa proportion (συμμετρία) étant restée la même, comment ne pas admettre que le beau soit autre chose que le proportionné ? ». (Plotin, *Ennéades* I, 6, 1, 37-39, traduction Bréhier)

La statue travaillée avec art, la statue moderne, pourrait donc être, avant même la statue au regard désirable de l'Aphrodite à l'eurythmie sensuelle, sculptée dans le marbre du Pentélique par Praxitèle³⁶, celle du Doryphore de Polyclète évoquée par Galien³⁷, où chaque membre du corps est en proportion avec les autres et le tout (συμμετρία). Une telle statue est certes prestigieuse en raison de son élaboration géométrique raffinée, mais cela ne l'empêche pas d'être précisément privée de ce qui en fait un authentique ἄγαλμα, c'est-à-dire la vie.

public complètement dupe une forme qui passait pour être la tête du serpent tué par Apollon), et il mentionne dans le même esprit satirique, et pour en dénoncer la supercherie, une idole parlante du devin Alexandre qui se prétendait le descendant mystique d'Asklepios et l'amant de la Lune. De même, la réplique d'un buste original d'Epicure du III^e s. av. J.-C., datée du I^{er} s. ap. J.-C., révèle une cavité dans la bouche qui permet d'y introduire un tuyau pour produire une illusion de tête parlante. Fait de trachées de grues emboîtées, il était inséré dans la gueule du dieu tandis que l'autre bout du tuyau était caché dans la pièce voisine où un souffleur proférait les oracles dans l'embouchure (§ 26). Il s'agissait de proférer clairement l'enseignement d'Epicure (PIETTRE 2002 : 131-144) ; sur ce type de pratiques, POULSEN 1945.

32. Eusèbe, *Préparation Évangélique* X, 4, 4 Mras.

33. Pour ce lexique, voir LANÉRÈS 2012 : 147.

34. *Papyri Magicae* 12, 319 Henrichs Preisendanz. Voir HALUSZKA 2008 : 483.

35. Porphyre, *De l'abstinence*, 2. 18 Nauck.

36. Pseudo-Lucien, *Amores*, 13-16. Voir le commentaire de MYLONOPOULOS 2010 : 2-3.

37. Galien, *De placitis Hippocratis et Platonis*, 308, 13-27, De Lacey.

Car la statue « archaïque » est considérée comme le réceptacle du dieu (ὑποδοχή)³⁸. Le matériau dont est constitué ce réceptacle est défini en fonction de la statue du dieu qu'il s'agit d'animer, mais il faut bien comprendre que ce matériau est un symbole (σύμβολον) au sens grec, à savoir non pas la représentation, l'image, ni même, à vrai dire, le signe du dieu, mais un morceau composite de matière cosmique vivante en sympathie avec lui³⁹. Proclus explique en effet que, dans ce que les Néoplatoniciens appellent les chaînes (σειραί) qui dépendent de Zeus, se trouvent des éléments de toute sorte (minéral, végétal, animal, verbal) en relation de correspondance sympathique (par exemple, pour le Soleil, ces éléments sont le lion et le laurier), mais aussi certains minéraux, ou encore des noms⁴⁰, etc. Ces ingrédients constituent des symboles (σύμβολα) qu'il faut assembler pour obtenir le réceptacle. Dans son *Commentaire du Timée de Platon*, Proclus explique encore que ces symboles sont des parties menues de matière (il emploie l'adjectif μερικῆς dérivé du verbe μερίζω, « je divise en parties menues »). Ces parties participent de la nature du dieu et sont mises en mouvement par lui (παρ' αὐτοῦ κινεῖσθαι⁴¹). Ainsi, les anciennes statues, celles qui peuvent être mues par le dieu, sont un réceptacle composite sensible en affinité avec un dieu particulier (ILES JOHNSTON 2008 : 458-462). Ce témoignage est confirmé par Jamblique qui, dans ses *Mystères d'Égypte*, déclare que « l'art théurgique lie ensemble des pierres, plantes, animaux, substances aromatiques et autre choses saintes, parfaites et de ressemblance divine (θεοειδῆ), qui composent un réceptacle pur et intègre »⁴². Jamblique évoque encore le rituel théurgique où l'on invoquait Séléne, la déesse de la lune, et où l'on fabriquait un réceptacle à partir de pierre de lune, d'argent et de pavot.

Le dieu est alors pensé comme étant lui-même l'auteur de sa statue, selon l'expression de Philippe d'Oponte dans l'*Epinomis* qui sert d'appendice aux *Lois* de Platon : « des images de dieux, comme des statues fabriquées par des dieux eux-mêmes »⁴³.

38. Proclus, *In Platonis Cratylum Commentaria*, 51, 35 Pasquali.

39. Tel est, selon moi, le sens réel du verbe ὁμοίω chez Proclus, non pas représentationnel mais matériel lorsqu'il écrit : « ἐμφάσεις δὲ ἔσχε ζωτικὰς ἀπὸ τοῦ παντός, δι' ἃς καὶ ψυχούσθαι λέγεται, ὁμοίωται δὲ ὅλον πρὸς τὸν θεὸν οὗ ἔστιν ἄγαλμα » (« elle a reçu du tout des manifestations vives, par lesquelles elle est dite aussi animée, et tout entière, elle a été faite comme le dieu dont elle est la statue »), *In Platonis Parmenidem*, 4, 847, 18-20, Steel, ma traduction. Autrement dit la ressemblance n'est pas visuelle mais participative. La statue est faite des ingrédients qui composent la « recette » du dieu.

40. Démocrite pensait que les noms étaient des statues vocales (ἁγάλματα φωνήεντα), Olympiodore, *Commentaire du Philèbe de Platon*, P. 242 Stallbaum, Démocrite, F 142 Diels. Hieroclès d'Alexandrie explique que le nom de Zeus est un symbole et une image en sons de l'essence démiurgique (Διὸς ὄνομα σύμβολόν ἐστι καὶ εἰκὼν ἐν φωνῇ δημιουργικῆς οὐσίας), *Commentaire sur les vers dorés de Pythagore*, 25. Sur la valeur matérielle sonore inhérente à la profération hymnique et la performativité des noms divins, CALAME 2014 : 79-80. Sur la dimension phono-rituelle de la pensée antique, voir WERSINGER TAYLOR 2019. Ajoutons cependant qu'un papyrus peut aussi animer : on fabriquait une figurine d'Hermès en pâte et on y insérait, peut-être dans la trachée, une prière écrite, supposée en affinité avec le dieu, pour l'animer (ἐμπνευματώσεως) PGM I, V 370 sq. Preisendanz, p. 194.

41. Proclus, *Commentaire du Timée de Platon* III, 155, 18, Diehl.

42. Jamblique, *Mystères d'Égypte* 5. 23, 29-34, traduction Des Places.

43. *Epinomis* 984a 1, traduction Des Places.

La dimension composite vivante des statues théurgiques est décrite par un poème orphique que cite Macrobe, dans ses *Saturnales* :

achever (τέλειν) tout cela, groupant autour l'équipement, corps du dieu, image (μίμημα) du glorieux soleil : en premier lieu jeter sur lui un *peplos* de pourpre, semblable aux rayons de la flamme, pareil au feu ; de plus par dessous attacher la large peau bariolée et mouchetée d'un faon sauvage sur l'épaule droite, image des astres artistement façonnés et du ciel sacré. Puis par-dessus jeter le baudrier d'or d'une bride, à porter étincelant autour de la poitrine, emblème insigne, aussitôt que des confins de la terre le Dieu du Jour se levant frappe de ses rayons d'or les flots de l'océan et que son éclat est indicible, et que mêlé de rosée il illumine le tourbillon s'enroulant en cercle au-devant du dieu ; baudrier sur une poitrine immense apparaît le cercle de l'Océan, grande merveille à contempler. (Macrobe, *Saturnales* I, 18, traduction P. Boyancé 1955, p. 201-202)

Ce texte mime dans sa structure les étapes et les gestes théurgiques qui consistent à mêler des éléments divers comme pour habiller la statue dans la tradition orphique des *Hierostolika* (littéralement « l'art d'habiller les statues »), qu'on mettait en correspondance avec des formules destinées à animer les statues, les κλήσεις. Or, il n'est pas anodin qu'il s'agisse de la réécriture d'une « scène typique » homérique d'armement comme on en trouve dans l'*Iliade*, au moment où le héros plein d'ardeur et de vie, va partir au combat (par exemple au chant III, vers 330-338 ; et surtout la scène du chant XIX où Achille revêt les armes que lui a fabriquées le dieu Héphaïstos, vers 369-383). L'allusion à Homère est évidente si l'on observe la formule de clôture du poème, « merveille à voir » (θαῦμα ἰδέσθαι), qui résonne en écho du passage consacré à la fabrication des automates par Héphaïstos⁴⁴, mais surtout évidemment, du passage évoquant les armes d'Achille revêtues par Patrocle avant de mourir⁴⁵. On retrouve dans le texte de Macrobe, comme chez Homère, la description en parataxe des étapes de l'armement, mais ici il s'agit de mimer la structure composite de la statue qu'on habille d'éléments divers, bariolés comme la peau du faon. De plus, la juxtaposition des matériaux, or, pourpre, peau animale aux reflets chatoyants, bigarrure des astres, mime la composition du réceptacle telle qu'elle est évoquée par Proclus qui parle de parties menues diverses qu'il faut mélanger pour susciter la présence du dieu dans la statue. Cette juxtaposition pourrait évoquer aussi les statues chryséléphantines comme l'*Athéna* du Parthénon sculptée par Phidias, faite en or et surtout en ivoire, autrement dit une matière organique d'origine animale dont la blancheur et la douceur de chair⁴⁶ suggèrent la substance divine.

3. Le paradoxe de la vie plus vivante que la vie

Cette dernière précision a toute son importance si on la considère non dans une perspective théorique de l'art mais dans la perspective du rituel théurgique : le

44. *Iliade* XVII, 377.

45. *Iliade* XVIII, 83.

46. LAPATIN 2010 : 140. Voir aussi WERSINGER 2001 : 16-17 (avec les références).

réceptacle que le dieu devait faire vivre était composé aussi d'ingrédients d'origine végétale et animale. Il s'ensuit que l'insistance sur cette matière vivante et vive est capitale, et il ne faut surtout pas en édulcorer la portée en la réduisant à sa valeur de transcendance. Car si, dans ces exemples, la métaphysique néoplatonicienne est évidemment présente⁴⁷, elle se prolonge dans la physique et ne l'abolit nullement⁴⁸. Ce prolongement constitue précisément la condition propre à la théurgie dont l'efficace réside dans le fait d'opérer de conserve avec le dieu. Or, si cette opération ne se borne pas à être herméneutique, elle implique un geste qui, s'il est symbolique et performatif, est aussi physique, ce qu'on appelle aujourd'hui encore « sacrifice »⁴⁹. Dans un oracle d'invention Porphyrienne⁵⁰ et non authentiquement chaldaïque⁵¹, mais malgré cela instructif pour la compréhension des rituels d'animation des statues, la déesse Hécate⁵² donne des instructions sur la façon d'édifier sa statue en précisant de quoi elle doit être faite, un matériau qui mélange le végétal et l'animal :

Mais achève une statue, purifiée comme je t'en instruirai :
avec de la rue des champs mets en œuvre le corps et orne-le
avec des animaux ténus, des geckos de maison :
ayant broyé un mélange de myrrhe, de gomme et d'encens
avec ces animaux, et étant sorti à l'air libre sous la lune
croissante, achève en prononçant toi-même cette prière⁵³.
Eusèbe, *Preparatio evangelica*, 5, 12, 1, 1-8 Mras (ma traduction).

47. Lorsqu'il est question du premier principe, l'Un indicible, hénade de toutes les hénades, Proclus préconise le silence. Le Néoplatonicien refuse dans ce cas de considérer les formes habituelles de l'hymne comme étant efficaces au niveau le plus haut de l'ascension (*Eclogae de philosophia Chaldaica*, F. 2, 13-17, E. des Places). Pour Proclus, les plus hauts degrés de l'ascension enveloppent une théurgie plus haute, usant d'hymnes noétiques, au sens de silences sacrés, qu'il exprime parfois en recourant à la formule « fleur de l'intelligence ». Cette perspective est identifiable dans le traitement de l'hymne chez Damascius, WERSINGER TAYLOR 2014.

48. Jamblique et Proclus ont avancé ce concept de matière « connaturelle aux dieux », qui implique le paradigme au sens épistémologique et heuristique du « tout est plein de dieux » à l'opposé de notre paradigme moderne, comme le montre CASAS 2014 : 670 et 678, en particulier notes 25 et 26, qui revient sur la théorie des « signatures » efficaces ou performatives, p. 672 avec les notes. Sur le statut de la matière chez Proclus et Plotin, OPSOMER 2001.

49. Sur le problème posé par cette dénomination d'origine latine et le paradigme heuristique qu'elle implique, WERSINGER TAYLOR et PERCEAU 2014.

50. Porphyre, *De philosophia ex oraculis*, p. 130, 6-11 Wolff. LEWY 2011³ : 51.

51. Des Places E. l'intègre dans les *Oracles chaldaïques*, fr. 224.

52. C'est Eusèbe qui, avant de citer le texte, mentionne Hécate, *Preparatio evangelica*, 5, 12, 1, 1-8 Mras.

53. ἀλλὰ τέλει ξόανον, κεκαθαρμένον ὥς σε διδάξω·
πηγάνου ἐξ ἀγρίοιο δέμας ποίει ἢ δ' ἐπικόσμη
ζῳοῖσιν λεπτοῖσι, κατοικιδίοις σκαλαβώταις·
σμίρνης καὶ στύρακος λιβάνιό τε μίγματα τρίψας
σὺν κείνοις ζῳοῖσι καὶ αἰθριάσας ὑπὸ μῆνιν
αὐξουσαν, τέλει αὐτὸς ἐπευχόμενος τήνδ' εὐχήν.

Les petits animaux qui ornent le corps de la statue font clairement partie de la réalisation intégrale de la statue purifiée (κακαθαμένον)⁵⁴, dont les étapes sont encadrées par l'impératif τέλει. Le verbe διδάξω, au futur, commande les impératifs qui suivent : ποίει (« mets en œuvre ») et ἐπικόσμη (« orne »)⁵⁵, accompagnés des participes qui en détaillent les étapes jusqu'à la prière, étape finale qui achève le processus.

Du reste on observe la même chose dans d'autres types de rituels. Un papyrus magique (XII, 14-95) témoigne de l'existence d'une statue d'Eros en cire et en matière végétale devant laquelle on étranglait sept oiseaux afin de faire pénétrer leur souffle vital, leur ψυχή, dans la statue. Un autre papyrus magique (XII, 201-69) évoque une pierre gravée où figure un serpent, à côté du soleil et qui est consacrée par la mise à mort de divers animaux (une oie, trois coqs, et trois pigeons)⁵⁶. Jamblique⁵⁷ rapporte que pour invoquer Arès, on sacrifiait un bélier, animal en affinité avec le dieu.

Certains témoignages assurent que les dieux étaient représentés debout et tendant la main comme pour indiquer qu'ils assistent à un sacrifice⁵⁸. C'est ce que confirme l'iconographie. Sur une amphore attique de la fin du VI^e siècle, où figure un pilier hermaïque près d'un autel, preuve de la présence du dieu, deux hommes apportent

54. GALOPPIN 2019 : 257 déclare : « Il n'est donc pas possible de penser que les lézards entraient dans la composition de la statue ou étaient représentés sur elle » (voir aussi p. 260 : « Si on se fie à la structure du texte, les lézards n'entrent pas dans la composition du *xoanon*, dans sa *poiêsis* proprement dite »). L'auteur distingue la composition de la statue (exclusivement faite de « rue sauvage ») de son invocation honorifique (les lézards entrant dans un mélange donnant lieu à une fumigation et devant être accompagné par une prière en plein air), mais le texte souligne que c'est la statue purifiée qui doit être accomplie. Sans même objecter que le texte ne mentionne nullement une fumigation, il convient de comprendre que cet accomplissement s'effectuant par étapes rituelles n'implique pas la séparation de la confection de la statue d'un côté et l'offrande sacrificielle lors de la deuxième étape mais leur solidarité soulignée dans le texte. En effet, comme nous l'avons déjà vu *supra*, le modèle de création est clairement homérique : rappelons, que chez Homère, comme l'a montré PERCEAU 2008, le verbe *poiêin* ne signifie pas « réaliser » mais « mettre en œuvre », et que, dans cette mesure, il peut scander les étapes de la réalisation, comme on le voit dans la fabrication du bouclier d'Achille (*Iliade*, XVIII, vers 478-609) où le verbe est répété en anaphore pour détailler les étapes du processus : ainsi, pour être menée à son terme, son τέλος, la fabrication nécessite d'accomplir toutes les étapes, ce que le poète exprime clairement en insistant sur l'ajout du dernier élément qui en marque la finition comme dans le cas du bouclier d'Achille ou pour la fabrication des trépieds à roues par Héphaïstos : « οἱ δ' ἤτοι τόσσον μὲν ἔχον τέλος, οὐατα δ' οὐ πω δαιδάλεα προσέκειτο· τὰ δ' ἤρτυε, κόπτε δὲ δεσμούς ». (Ils étaient presque *achevés*, mais les anses, elles, n'étaient pas encore / ouvragées et appliquées ; c'est elles qu'il ajustait et il en martelait les attaches), *Iliade*, XVIII, 378-379, traduction PERCEAU 2018 : 45. Tout comme Homère emploie le terme προσ-έκειτο dont le préfixe indique l'ajout sur un support, dans le verbe employé à propos de la statue, ἐπ-κόσμη, le préfixe indique le fait de poser sur un support et renvoie ici à la décoration des statues (voir la note suivante).

55. Ce terme peut vouloir dire honorer mais dans le contexte des statues il désigne la finition par décoration, indiquée par le préfixe (Pausanias, *Graeciae descriptio*, II, 13, 6, 6, Spiro).

56. *Papyri magici*, HALUSZKA 2008 : 481 ; ILES JOHNSTON 2002 : 349-350.

57. Jamblique, *Mystères d'Égypte*, V, 11, Des Places.

58. Aristophane, *L'Assemblée des Femmes*, 780-783 ; *Les Oiseaux*, 518 ; et peut-être Cicéron, *De Finibus*, I, 39.

une chèvre pour être égorgée. Un cratère en cloche du Louvre met en scène un sacrifice où Apollon se tient en retrait comme en attente de participer au sacrifice. Certains ont affirmé que l'Athéna de Phidias n'avait pas de culte car elle n'est pas associée à une liste de sacrifices comme les autres statues. Mais on a trouvé dans le Parthénon une table d'offrandes (LAPATIN 2010 : 132) qui prouve le contraire. Il convient donc de conférer toute sa plénitude factuelle à la pratique théurgique de la mise à mort rituelle d'un animal, qu'il s'agisse de broyer des morceaux d'animaux pour constituer les parties menues qu'on mélangeait pour constituer le réceptacle ou qu'il s'agisse de découper les membres (μέρος) de l'animal égorgé. Car l'efficace du symbole, sa performativité, n'opère qu'à la condition d'opérer indissociablement la mise à mort de ce qui doit être réindexé dans sa vie divine⁵⁹.

Du reste, dans sa lettre au prophète Anebo, Porphyre, qui refuse la mise à mort rituelle théurgique, déplore que beaucoup des rituels employés pour faire venir les dieux soient rendus effectifs au travers d'animaux morts, et il soulève le paradoxe de ces statues qui sont d'autant plus vivantes qu'elles impliquent la mise à mort de ce qui est vivant. Plus près de nous, un lecteur assidu mais critique de Heidegger énonce le même paradoxe⁶⁰. L'art d'animation des statues implique cette forme de vie qui passe par la mort de ce qui vit.

On a pu montrer que dans le sacrifice grec la découpe du corps de l'animal doit mettre en évidence, selon les mots de Jean-Louis Durand, « l'ancienne cohérence de la vie » (DURAND 1979 : 151). Il en est de même dans le sacrifice grec⁶¹ que dans le sacrifice védique. Charles Malamoud a montré que « les auteurs de traités védiques du sacrifice semblent surtout préoccupés par la question de savoir comment procéder pour que ce que l'on obtient à la suite de la mise en pièces de la victime, à savoir des parties mortes, se reconstitue de manière à former un tout vivant » (MALAMOUD 1987 : 249-250). Georges Bataille expliquait que dans le sacrifice, la mort n'interrompt pas la vie mais la révèle⁶².

Quelle que soit la valeur idéologique de ces interprétations⁶³, il semble que le sacrifice se plaise à détourner la vie de son sens immédiat. Pour le dire dans les

59. Le terme ἐκθύσις, déification d'un animal, désigne en fait sa mise à mort (PGM IV, 2455-2458) : c'est un cas typique de l'inversion euphémique par métonymie. Pour d'autres exemples, GALOPPIN 2019 : 316.

60. La vie ne possède les caractères de la plus haute valeur (l'inestimable) qu'à être *plus* que la vie, plus que la vie du corps, de la nature, de l'animal, etc., la prothèse de la vie est supérieure à la vie (DERRIDA 1996 : 75-80).

61. Notre intention n'est pas de revenir ici sur la nature controversée des interprétations du sacrifice grec ancien. Pour un état de la question, WERSINGER et PERCEAU 2014.

62. « La mort étant la destruction d'un être discontinu ne touche en rien la continuité de l'être : elle la révèle au contraire, mais le mort n'en a pas lui-même la révélation ; c'est seulement dans la mort contemplée par un autre, ou par d'autres, qu'est susceptible d'apparaître la révélation qu'ouvre la mort, celle de la continuité de l'être. Dans la mise à mort d'un être vivant, opérée dans le sacrifice, l'assistance est pénétrée du sentiment d'une continuité que révèle la mort, se substituant à la présence de l'être discontinu qui s'anéantit dans la mort : ce sentiment vague est celui du "sacré", du "divin" » (1987), p. 691.

63. La pragmatique rituelle de la mise à mort ou de l'abattage ne peut être qu'artificiellement distinguée de son interprétation théologique ou idéologique émique implicite (consécration ou sacrifice, offrande, hommage aux dieux, contrainte sur les dieux ou sur les hommes dans un serment par exemple, nutrition des dieux, destruction du corps en vue de libérer l'âme,

termes de George Hersey, auteur d'un livre consacré aux rémanences du sacrifice dans le lexique vitruvien des temples grecs (HERSEY 1988 : 12), la forme divine et vivante des statues grecques est un « trope », une figure de la mise à mort rituelle au sens où, loin d'avoir une finalité simplement esthétique, elle relève des actes de division caractéristiques du rituel « sacrificiel » propre aux monuments.

On l'aura compris : cette occultation de l'intime communication de la vie des statues avec le rituel de la mise à mort est encore décelable chez Heidegger lorsqu'il évoque dans le temple « à l'image de rien », la statue comme « la figure d'évidence » de chaque chose vivante. Car cette figure est en réalité le visage de la bête rituellement égorgée.

Gabrièle WERSINGER TAYLOR

Université de Reims/Centre Jean Pépin (CNRS)

SOURCES ANCIENNES

ANTHOLOGIE PALATINE

Anthologie palatine, éd. et trad. P. WALTZ, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

ARISTOPHANE

Aristophanis *Fabulae*, ed. N.G. WILSON, Oxford, 2007.

ATHÉNÉE

Athenaei *Naucratae deipnosophistarum libri*, ed. G. KAIBEL, 3 vol., Leipzig, Teubner, 1887, reimpr. 1966.

DAMASCIUS

Damascius. Lectures on the Philebus wrongly attributed to Olympiodorus, ed. L.G. WESTERINK, Amsterdam, North-Holland Publishing Co., 1959 (repr. Amsterdam, Hakkert, 1982).

EUSÈBE DE CÉSARÉE

Eusebius *Werke*, Band 8, *Die praeparatio evangelica. Die griechischen christlichen Schriftsteller*, Hrsg. K. MRAS, Berlin, Akademie Verlag, 1956.

FRAGMENTS DES PRÉSOCRATIQUES

Die Fragmente der Vorsokratiker, ed. H. DIELS, W. KRANZ, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 68, 55, 1952⁶.

FRAGMENTS DES TRAGIQUES

Tragicorum Graecorum fragmenta, ed. A. NAUCK, Leipzig, Teubner, 1889 (Hildesheim Olms reprint 1964).

acquisition de forces, sanctification d'un aliment, purification, expiation, transfert par substitution de maladie ou de faute, etc.), le problème principal étant la relative diversité de ces interprétations-explications-justifications nonobstant la fréquence de leur recoupement ou leur répartition selon les prescriptions des rituels. Ici, on aura compris qu'il s'agit de montrer la rémanence jusque chez Heidegger (et peut-être même au delà) d'un schème idéologique de mise à mort rituelle implicite dominant, et qu'on peut appeler un point aveugle (WERSINGER et PERCEAU 2014).

GALIEN

De placitis Hippocratis et Platonis, ed. Ph. DE LACEY, Berlin, Academiae Scientiarum, 1979.

HÉRACLITE

Die Fragmente der Vorsokratiker, ed. H. DIELS, W. KRANZ, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1952⁶, 22, 12, p.139-190.

HÉRODOTE

Herodoti *Historiae*, ed. N.G. WILSON, Oxford University Press, 2015.

HIEROCLÈS D'ALEXANDRIE

Commentaire sur les vers dorés de Pythagore, traduction nouvelle avec prolégomènes et notes de M. MEUNIER, Paris, Artisan du Livre, 1931.

HOMÈRE

Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par P. MAZON, avec la collaboration de P. CHANTRAINE, P. COLLART et R. LANGUMIER, Paris, Les Belles Lettres, 1937-1938.

Homère, *Odyssée*, préface, texte, notes et traduction V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

JAMBLIQUE

Les mystères d'Égypte, texte établi et traduit par É. DES PLACES, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

MAGICA

Papyri Graecae magicae, Die griechischen Zauberpapyri, ed. A. HENRICHs and K. PREISENDANZ, Stuttgart, Teubner, 1973-1974.

ORACLES CHALDAÏQUES

Oracles chaldaïques, texte établi et traduit par E. DES PLACES, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

PAUSANIAS

Pausaniae *Graeciae descriptio*, ed. F. SPIRO, Leipzig, Teubner, 1903.

PLATON

Platon, *Œuvres complètes*, t. XII (2), *Les Lois, livres XI-XII*, texte établi et traduit par A. DIÈS, *Epinomis*, texte établi et traduit par E. DES PLACES, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

PLOTIN

Ennéades, texte établi et traduit par E. BRÉHIER, Paris, Les Belles Lettres, 6 tomes, 1924-1936.

PORPHYRE

Porphyrii philosophi Platonici *opuscula selecta*, ed. A. NAUCK, Leipzig, Teubner, 1886.

Porphyrii *de philosophia ex oraculis haurienda*, ed. G. WOLFF, 1856 Berlin, Springer, 1962 reprint.

PROCLUS

Procli Diadochi in *Platonis Timaeum commentaria*, ed. E. DIEHL, Leipzig, Teubner, 3 vol., 1903-1906.

Procli Diadochi in *Platonis Cratylum commentaria*, ed. G. PASQUALI, Leipzig, Teubner, 1908.

Procli *in Platonis Parmenidem Commentaria*, ed. C. STEEL, Oxford Classical Texts, 3 vol., 2007-2009.

BIBLIOGRAPHIE

ANDO, Clifford et FARAONE, Christopher A. (éd.)

2012 *Serments et paroles efficaces*, *Métis* n.s. 10.

BATAILLE, Georges

1987 *L'Érotisme. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 7-270.

BLAISE, Fabienne, JUDET DE LA COMBE, Pierre et ROUSSEAU, Philippe (éd.)

1996 *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

BOLLACK, Jean

1992 *Empedocle*, III, Paris, Gallimard (1^{ère} éd., Paris, Les Éditions de Minuit 1969).

BOYANCÉ, Pierre

1955 « Théurgie et Téléstique Néo-Platoniciennes », *Revue de l'histoire des religions* 147 (2), p. 189-209.

BREMMER, Jan N.

1013 « The Agency of Greek and Roman Statues. From Homer to Constantine », *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 6, p. 7-21.

BREMMER, Jan N. et ERSKINE, Andrew (eds.)

2010 *The Gods of Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

CAIRNS, Douglas L.

1993 *Aidôs. The Psychology And Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press.

CALAME, Claude

2014 « Les « noms » des dieux grecs : les pouvoirs de la dénomination et de la profération hymnique dans la reconfiguration d'un panthéon », in PERCEAU et SZERWINIACK (éd.), p. 79-95.

CASAS, Ghislain

2014 « Les statues vivent aussi. Théorie néoplatonicienne de l'objet rituel », *Revue de l'histoire des religions* 4 (t. 231), p. 663-679.

CASTELLI, Enrico (éd.)

1962 *Demitizzazione e Immagine*, Padova, Archivio di Filosofia.

CAYE, Pierre et MALHOMME, Florence (éd.)

2018 *Quand l'art se dit et se pense. Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Garnier.

CHANTRAINE, Pierre

1933 *Formation des noms*, Paris, Klincksieck.

1968 *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck.

DAY, Joseph W.

2010 *Archaic Greek Epigram and Dedication, Representation and Reperformance*, Cambridge, Cambridge University Press.

DERRIDA, Jacques

1996 *Foi et savoir*, Paris, Seuil.

DESCHODT, Gaëlle

2011 « Modes de figuration des dieux en Grèce Ancienne. Le cas du sacrifice », *Images Revues* 8, p. 1-22.

DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre

1979 *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard.

DURAND, Jean-Louis et FRONTISI-DUCROUX, Françoise

1982 « Idoles, figures, images : autour de Dionysos », *Revue Archéologique* 1, p. 81-108.

DURAND, Jean-Louis

1979 « Bêtes grecques. Propositions pour une topologique des corps à manger » in DETIENNE et VERNANT, p. 133-157.

FARAONE, Christopher A.

1992 *Talismans and Trojan Horses: Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York, Oxford University Press.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

1975 *Dédale : La Mythologie de l'artisan en Grèce Ancienne*, Paris, Maspero.

1986 « Les limites de l'anthropomorphisme d'Hermès et Dionysos », in MALAMOUD et VERNANT, p. 193-211.

2009 « Les figures funéraires de Cyrène : stratégies de figuration de l'invisible », in ESTIENNE S., JAILLARD D., LUBTCHANSKY N. et POUZADOUX Cl., *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine. Actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003*, Naples, Jean Bérard, p. 53-67.

GALOPPIN, Thomas

2019 *Animaux et pouvoir rituel dans les pratiques « magiques » du monde romain*. Histoire. École pratique des hautes études - EPHE PARIS, 2015, HAL, archives-ouvertes.fr.

HALUSZKA, Adria

2008 « Sacred Signified: The Semiotics of Statues in the Greek Magical Papyri », *Arethusa* 41 (3), p. 479-494.

HEIDEGGER, Martin

1980⁶ « Der Ursprung des Kunstwerkes », *Holzwege*, Frankfurt am Mein, V. Klostermann.

HERSEY, George L.

1988 *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*, Cambridge, MIT Press.

HOFFMANN, Geneviève

2014 « La représentation divine chez Hérodoté », in PERCEAU et SZERWINIACK (éd.), p. 65-77.

HUFFMAN, Carl

2002 « Polyclète et les Présocratiques », in LAKS et LOUGUET (éd.), p. 303-327.

ILES JOHNSTON, Sarah

2002 « Sacrifice in the Greek Magical Papyri » in MIRECKI et MEYER (eds.), p. 344-358.

2008 « Animating Statues: A case Study in Ritual », *Arethusa* 41 (3), p. 445-477.

KESLING, Catherine M.

2017 « Greek Statue Terms Revisited: What does ἀνδριάνς mean? », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 57, p. 837-861.

KERÉNYI, Károly

1962 « *Agalma, eikon, eidolon* » in CASTELLI (éd.), p. 161-171.

KLEIBER, Georges, HILGERT, Emilia, PALMA, Silvia, DAVAL, René et FRATH, Pierre (éd.)

2018 *Les catégories abstraites et la référence*, Reims, Épure.

LAKS, André et LOUGUET, Claire (éd.)

2002 *Qu'est-ce que la Philosophie Présocratique ?* Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

LANÈRES, Nicole

2012 « La notion d'*agalma* dans les inscriptions grecques des origines à la fin du classicisme », in CLIFFORD and FARAONE (eds.), p. 137-173.

LAPATIN, Kenneth D.

2001 *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, New York, Oxford University Press.

2010 « New Statues for Old Gods », in BREMMER and ERSKINE (eds.), p. 126-154.

LE RU, Véronique (éd.)

2014 *Pierre Hadot : apprendre à lire et à vivre*, Reims, Épure.

LEWY, Hans

2011³ *Chaldean oracles and Theurgy : Mysticism, Magic and Platonism in the Later Roman Empire*, (ed. J. TARDIEU), Paris, Études Augustiniennes, 1978.

MALAMOUD, Charles et VERNANT, Jean-Pierre

1986 *Corps des dieux*, Paris, Gallimard.

MALAMOUD, Charles

1987 « Les Chemins du couteau. Remarques sur les découpages dans le sacrifice védique », in *Poikilia. Mélanges offerts à J.-P. Vernant*, Paris, EHESS, p. 249-262.

MAZOYER, Michel, PÉREZ-REY, Jorge, MALBRAN-LABAT, Florence, et LEBRUN, René (éd.)

2004 *La Fête. De la transgression à l'intégration*, Paris, Kukaba Actes, L'Harmattan.

MIRECKI, Paul et MEYER, Marvin (eds.)

2002 *Magic and Ritual in the Ancient World*, Leiden, Brill.

MYLONOPOULOS, Joannis

2010 « Divine Images *versus* Cult Images. And Endless Story about Theories, Methods and Terminologies », in MYLONOPOULOS (ed.), p. 1-19.

MYLONOPOULOS, Joannis (ed.)

2010 *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden, Brill.

OPSOMER, Jan

2001 « Proclus vs Plotinus on Matter («De mal. subs.» 30-7) », *Phronesis* 2 (vol. 46), p. 154-188.

PERCEAU, Sylvie

2002 *La Parole Vive, communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters.

2018 « Avant la Théorie : *Mimèsis*, *Poièsis*, *Ekphrasis* dans la Poésie Homérique », in CAYE, BOULÈGUE, FURLAN, HERSANT et MALHOMME (éd.), p. 15-48.

PERCEAU, Sylvie et SZERWINIACK, Olivier (éd.)

2018 *Polutropia : d'Homère à nos jours*, Paris, Garnier.

PIETTRE, Renée

2002 « Un buste parlant d'Épicure, un passage de Lucien (Alexandre le faux prophète, 26) : la philosophie au péril des religions », *Kernos* 15, p. 131-144.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane

2004 « Image des dieux et rituel dans le discours de Pausanias. De l'*axiologie* à la théologie », *Mélanges de l'École Française de Rome* 116, p. 811-825.

POULSEN, Frederik

1945 « Talking, Weeping and Bleeding Sculptures. A Chapter of the History of Religious Fraud », *Acta Archaeologica* 16, p. 178-195.

SAÏD, Suzanne

1987 « Deux noms de l'image en grec ancien : Idole et icône », *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 131^e année, n° 2, Avril-Juin, p. 309-330.

SAINTILLAN, Daniel

1996 « Du festin à l'échange : les grâces de Pandore : dossier sur le statut de Pandora chez Hésiode », in BLAISE, JUDET DE LA COMBE et ROUSSEAU (éd.), p. 315-348.

SANDOZ, Claude

1971 *Les noms grecs de la forme*, Neuchâtel, Faculté des Lettres.

SNELL, Bruno

1946 *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, (traduction française, 1994, Paris, L'Éclat).

TAYLOR, Alfred E.

- 1911 « The Words *eîdos*, *idea* in Preplatonic Literature », in *Varia Socratica*, Oxford, Parker and Co.

VERNANT, Jean-Pierre

- 1990 « Figuration et Image », *Mètis* 5 (1-2), p. 225-238.
 1997 « Ulysse en personne », in FRONTISI-DUCROUX F. et VERNANT J.-P. (éd.), *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob p. 11-50.

WERSINGER, Anne-Gabrièle

- 2001 *Platon et la Dysharmonie. Recherches sur la forme musicale*, Paris, Vrin.
 2004 « La fête criminelle, Empédocle, Perséphone et les Charites », in MAZOYER, PÉREZ-REY, MALBRAN-LABAT et LEBRUN (éd.), p. 109-132.
 2012 « Empédocle, la violence sacrificielle et la grâce », in WERSINGER (éd.), p. 379-402.

WERSINGER, Anne-Gabrièle (éd.)

- 2012 *Empédocle, les dieux, le sacrifice et la grâce*, (« Numéro spécial de la Revue de Métaphysique et de Morale » 3).

WERSINGER, Anne-Gabrièle et PERCEAU, Sylvie

- 2014 « Retour sur le prétendu sacrifice grec : un point aveugle de l'Anthropologie ? » in PERCEAU et SZERWINIACK (éd.), p. 123-149.

WERSINGER TAYLOR, Anne-Gabrièle

- 2014 « Pierre Hadot, Damascius et Wittgenstein : la merveille du double renversement », in LE RU (éd.), p. 109-141.
 2018 « *Khôra* et Anakhôrèse dans le *Timée* de Platon : la mise à nu derridéenne de l'appareil référentiel », in KLEIBER, HILGERT, PALMA, DAVAL et FRATH (éd.), p. 425-446.

WERSINGER TAYLOR, Anne-Gabrièle (éd.)

- 2019 *Rite et Voix dans la Philosophie antique*. Avec les contributions de BENNETT F., CRIPPA S., PERCEAU S., WERSINGER TAYLOR G., PÉRILLIÉ J.-L. et KOCH PIETTRE R., *Numéro spécial de la Revue de Métaphysique et de Morale* 103 (3).

Des statues divines sur le théâtre

Louise BRUIT ZAIDMAN

Dans son *Hippolyte*, Euripide place de chaque côté de la porte du palais de Trézène devant lequel va se dérouler l'action, deux *agalmata* surmontant chacun un autel et qui se font face : une statue d'Artémis, et une d'Aphrodite. Dès l'entrée d'Hippolyte, son geste de déposer une couronne sur l'autel d'Artémis, tout en dédaignant explicitement l'autre statue, indique que son destin est scellé et redouble l'annonce redoutable du Prologue dans lequel Aphrodite a annoncé qu'elle tirerait vengeance du mépris du jeune chasseur pour elle :

« Il m'a offensée et je l'en châtierai,
cet Hippolyte, avant que ce jour soit fini.
(...) Il ne sait pas la porte d'Hadès grande ouverte,
et ce jour, le dernier qu'il verra »¹. (Euripide, *Hippolyte*, v. 22-23 et 56-57
(trad. Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, 1962.)

À l'apparition d'Aphrodite dans le Prologue, fait écho dans l'*Exodos*, après le vœu malheureux de Thésée, celle d'Artémis, venue dire adieu à son fidèle servant. L'épiphanie, fictionnelle, des divinités, redouble et explicite la présence réelle de leurs statues. Sur l'autel d'Artémis, placé devant sa statue, Hippolyte dépose l'offrande d'une couronne, en s'adressant à la déesse². Si le jeune homme se détourne de la statue d'Aphrodite, le vieux serviteur qui l'interpelle se charge d'adresser en sa faveur une supplique et l'offrande de ses prières à l'image de la déesse, après avoir vainement invité le jeune homme à s'adresser (προσεννέπειν) à la déesse (τήνδ') qui se tient auprès des portes du palais (ἡ πύλαισιν σαῖς ἐφέστηκεν πέλας)³.

L'affrontement des deux divinités est concrètement rendu par leur présence silencieuse à travers les images qui les représentent. Les *agalmata* ont une fonction dans la structure dramatique de la tragédie qui se déroule tout entière sous le signe visible du divin.

Dans *Iphigénie en Tauride*, l'action se déroule devant le temple d'Artémis et son autel. Ainsi est rendue manifeste la puissance de la divinité dont dépend toute l'action et qui pèse sur le déroulement de la tragédie. Pourtant la déesse n'apparaîtra jamais aux yeux des acteurs humains du drame qui se joue, ni dans le Prologue, ni dans le dénouement annoncé par Athéna.

Toute la charge religieuse et toute l'action sont ramenées au destin d'une statue, de la statue d'Artémis qui, « tombée du ciel jadis », trône dans son temple⁴. Le destin d'Oreste en dépend, puisque c'est pour la rapporter à Athènes, après l'avoir enlevée « par chance ou par ruse », qu'il a entrepris le périlleux voyage de Tauride, sur l'ordre d'Apollon. Après avoir tenté la chance en vain, Oreste et Pylade, livrés à la prêtresse

1. V. 22-23 et 56-57. Trad. Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, 1962.

2. V. 71-85.

3. V. 113-120.

4. V. 976.

pour être immolés selon la coutume du lieu, ne pourront plus compter que sur la ruse⁵.

La statue va dès lors devenir le moyen de leur fuite, grâce au stratagème imaginé par Iphigénie devenue la prêtresse d'Artémis, après avoir été menacée d'être elle-même sacrifiée à la déesse par son père Agamemnon, pour obtenir des vents favorables pour la flotte prête à partir contre Troie.

Plusieurs questions se posent dès lors : le rapport de la déesse à sa statue, la portée du stratagème imaginé par Iphigénie, le rôle d'Artémis dans cette tragédie qui s'achève en tragi-comédie.

C'est Iphigénie qui conçoit et met en place le stratagème (ἐξεύρημα) en plusieurs étapes, à l'aide de son frère⁶. Elle commence par constater l'impossibilité de tromper à la fois le roi et la déesse (ce qui signifie qu'elle serait prête à le tenter). Oreste suggère qu'ils pourraient enlever la statue sans mécontenter la déesse, puisque cet enlèvement obéit à un ordre d'Apollon, son frère. Dès lors, il n'y a plus qu'à tromper le roi, puisqu'Iphigénie se refuse à le tuer. Iphigénie expose à son frère son projet : obtenir du roi qu'il la laisse purifier la statue souillée par le contact d'Oreste, le matricide⁷.

La prière d'Iphigénie à Artémis, au moment de quitter la Tauride, souligne bien le rapport intime de la déesse à sa statue. La déesse fait un avec sa statue : « Daigne, daigne sortir de ce pays barbare. Pars pour Athènes ». Ceci s'adresse à la fois à la statue et à la déesse : « Toi qui dans les vallons d'Aulis m'as sauvée de la main meurtrière de mon père (πατροκτόνου χέρος) ! sauve-moi une fois encore, sauve ceux-ci »⁸. L'Artémis de Tauride, celle qui réclame le sang des étrangers en sacrifice, est bien la même que l'Artémis d'Aulis qui réclamait le sacrifice d'Iphigénie, et la même qui, à Halai, s'appellera Tauropole, et qui est honorée à Brauron. Elle est présente dans la statue tombée du ciel et quittera la Tauride en même temps qu'elle, laissant chez les Taures un temple vide.

Dès lors, comment interpréter les mouvements attribués par Iphigénie à la statue de la déesse ?

À Thoas qui lui demande pourquoi elle porte dans ses bras la statue (ἄγαλμα) enlevée à sa base immuable (ἀκινήτων βάθρων), Iphigénie répond qu'elle a été souillée par la proximité de victimes impures (les deux jeunes gens qui lui sont destinés), et qu'elle s'est retournée sur son socle d'elle-même (αὐτόματον) (βρέτας τὸ τῆς θεοῦ πάλιν ἔδρας ἀπεστράφη)⁹ et a fermé les yeux.

Thoas, après s'être assuré, en homme raisonnable, que ce n'est pas l'effet d'un tremblement de terre, ne peut que constater la volonté de la déesse et approuver sa prêtresse qui emporte la statue à l'air pur. L'étape suivante sera la purification des victimes d'un côté, pour les rendre propres au sacrifice, de la statue de l'autre, « touchée par la contagion du matricide », comme le commente Thoas de lui-même. Il ne restera plus qu'à préciser les conditions de l'opération : éloigner les curieux, assurer le trajet jusqu'au vaisseau, sur lequel les fugitifs projettent de s'embarquer avec la

5. Cf. LATIFSES 2014, sur la ruse dans les tragédies d'Euripide, notamment 310-317.

6. V. 1029.

7. V. 1030-1051.

8. V. 1082-1088.

9. V. 1165-67.

statue. Tout ceci se fait avec l'assentiment empressé de Thoas qui va au-devant des souhaits d'Iphigénie en lui fournissant toutes les explications dont elle aurait besoin. L'ironie de la situation est soulignée par le zèle manifesté par la prêtresse contre les Grecs, envers Thoas et son peuple, envers Artémis enfin.

L'empressement de Thoas et sa crédulité en font un personnage naïf, facilement berné par la ruse grecque. Seul un roi barbare peut être ainsi manipulé par une femme, doit penser le public, encouragé par la réflexion d'Oreste : « Les femmes sont habiles à fabriquer (εὐρίσκειν) des ruses »¹⁰, plus encore une femme grecque, renchérit Thoas¹¹ : « À son habileté (σοφίην) on reconnaît la grecque » et l'avertissement : « Un Grec n'a pas de foi » (πιστὸν Ἑλλάς οἶδεν οὐδέεν) dans la bouche d'Iphigénie¹², avertissement ironique qui échappe à Thoas.

Mais rien ne réussirait sans la complicité silencieuse de la déesse. D'où la réflexion d'Oreste : « Si cet enlèvement mécontente Artémis, comment donc Loxias a-t-il pu m'ordonner de porter la statue au pays de Pallas ? »¹³. L'aide apportée par la déesse à son propre enlèvement réside dans son silence même. Le sommet de la ruse, c'est dire la vérité, comme le manifeste la dernière prière d'Iphigénie avant sa sortie :

« Fille de Zeus et de Léo, Reine et Vierge, si j'efface le crime de ces hommes et que je sacrifie au lieu où je dois, tu pourras habiter un sanctuaire pur et nous-mêmes connaissons le bonheur. Je n'en dis pas davantage, et pourtant j'en dis assez pour les dieux qui en savent plus long et pour toi, déesse ! ».
(Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 1230-1234.)

Ainsi, à chaque étape de l'action, Iphigénie par ses prières tente de s'assurer l'appui de la déesse et de renouveler sa protection silencieuse en rappelant son but. Dans cette dernière prière, tout est à double sens. Le mot crime, pour Thoas, c'est la souillure que les Grecs ont apportée dans le temple, pour Iphigénie, le matricide lui-même, qu'elle se propose de purifier par un sacrifice et le sang des agneaux nouveaux. Le sanctuaire pur qu'habitera Artémis, c'est celui de l'Attique qui n'est pas souillé par du sang humain. Quant au « nous », il ne désigne évidemment pas les mêmes pour Thoas et pour les Grecs dont le bonheur consistera à échapper à la Tauride¹⁴.

L'aventure de la statue, pas plus qu'elle ne commence avec l'action d'*Iphigénie en Tauride*, ne s'achève avec elle¹⁵. Elle connaît au contraire une histoire pleine de péripéties. Lorsqu'il arrive à Brauron, plusieurs siècles plus tard, Pausanias rappelle la tradition (*logos*) : c'est là qu'Iphigénie aurait débarqué, fuyant la Tauride avec la statue (*agalma*) d'Artémis. C'est là qu'elle l'aurait laissée avant de gagner Athènes puis Argos. Et Pausanias confirme qu'il y a bien à Brauron un *xoanon* antique, une image d'Artémis. Mais il ne fait aucune mention d'un culte d'Iphigénie. Quant à l'ar-

10. V. 1032.

11. V. 1180.

12. V. 1205.

13. V. 1010.

14. L. BRUIT ZAIMMAN 2017 : 161-184, article que recouperont quelques-unes de ces considérations ; LATIFSES 2014 : 413-419.

15. MARSHALL 2009 a cependant récemment soutenu qu'Euripide était sans doute le premier à avoir envoyé Oreste en Tauride pour y enlever une statue d'Artémis.

chaion xoanon qu'il y trouve, son opinion est qu'il ne s'agit pas de l'image rapportée de chez les Barbares, dont il se réserve de parler plus tard¹⁶. Selon lui, une statue si précieuse n'aurait pas été laissée à la merci du pillage perse au moment de l'invasion de l'Attique. Transportée par Xerxès à Suse, elle aurait été donnée aux Syriens de Laodicée par Séleucos. Enfin, trop de cités revendiquent la présence de la statue chez elles (tels les gens de Cappadoce et les Lydiens)¹⁷.

Parvenu en Laconie, Pausanias évoque, près de Sparte, le lieu-dit Limnaion, consacré à Artémis Orthia. Le *xoanon* qu'il y découvre est revendiqué par les Lacédémoniens comme celui qu'Oreste, alors roi du pays, et Iphigénie, ont rapporté de Tauride. Pour Pausanias, qui se rallie à cette version de l'histoire, c'est bien l'authentique statue rapportée par Iphigénie et Oreste, bien que Pausanias ne se réfère jamais à Euripide.

Toute une série d'arguments militent, à ses yeux, en faveur de l'authenticité de la statue présente à Lacédémone. D'abord le pouvoir magique de cette statue : les descendants d'Agis à la quatrième génération devinrent fous en la découvrant. Les habitants des quatre premiers villages composant Sparte s'entre-tuèrent à l'occasion d'un sacrifice à Artémis et souillèrent son autel de leur sang, les survivants furent exterminés par un fléau. À la suite de quoi un oracle leur enjoignit d'ensanglanter l'autel de sang humain, ce qu'on fit en désignant la victime par le sort. Dernière étape : Lycurgue transforma le sacrifice en flagellation, ainsi, le sang des éphèbes continue à satisfaire le goût de la déesse taurique pour le sang humain, sans qu'il y ait sacrifice. Le passage au présent indique, chez Pausanias, le passage à la description du rite, donné comme un héritage d'un temps ancien, et toujours pratiqué à l'époque de Pausanias : « La prêtresse se tient devant les éphèbes, le *xoanon* entre les mains. Il est petit et léger. Mais si ceux qui frappent les éphèbes, influencés par la beauté ou le rang de l'un d'eux, frappe moins fort, la prêtresse sent le *xoanon* s'alourdir et a du mal à le tenir. Elle accuse alors ceux qui tiennent le fouet. Ainsi la statue qui vient de chez les Taures et de leurs sacrifices aime toujours le sang humain¹⁸ ».

L'histoire du *xoanon* connaît d'autres développements encore. Selon Plutarque, c'est bien aussi à Brauron que la statue d'Artémis a été laissée par Iphigénie, qui a pris ensuite le chemin d'Athènes puis d'Argos. Mais les Pélasges, lorsqu'ils enlevèrent les femmes d'Athènes, emportèrent avec elles le *xoanon* et ils l'emportèrent ensuite dans toutes leurs pérégrinations¹⁹. À Lemnos, où les Athéniennes deviennent leurs concubines, en Laconie où ils s'associent d'abord aux Lacédémoniens puis sont jetés en prison avant d'obtenir le droit de s'embarquer pour aller fonder une colonie. Un oracle leur avait annoncé : « Quand ils perdraient leur déesse et leur ancre, ils cesseraient leur errance et fonderaient une cité en ce lieu ». C'est en Crète que, saisis d'un trouble panique, ils s'embarquent en laissant à terre le *xoanon* d'Artémis. Ils comprennent alors que l'oracle est accompli et qu'ils sont arrivés sur la terre où ils doivent fonder une colonie, sous le signe d'Artémis.

16. I, 33, 1.

17. Pausanias III, 16, 9.

18. III, 16, 6-11 ; à propos de l'enquête de Pausanias sur le *xoanon* d'Artémis *Laphria*, cf. BRUIT ZAIDMAN 2008 : 81-90, PIRENNE-DELFORGE 2008a : 279-280.

19. Cf. VERNANT 1990 : 279-280. Hérodote, IV, 145-146 ; VI, 137-138 ; Plutarque, *Vertu des femmes*, 247 ; *Questions grecques* 22=296b.

La statue d'Artémis que manipule l'héroïne d'Euripide fait donc partie de ces représentations des dieux dont la mobilité est une caractéristique partagée et nullement exceptionnelle²⁰. Il y a les statues que l'on déplace rituellement pour les laver, les parer, les transporter d'un lieu à l'autre, ainsi la statue d'Athéna Polias à Athènes²¹. À Athènes encore, la statue de Dionysos traverse Athènes sur un char, à l'occasion de la fête des Anthestéries. Et puis il y a les statues qu'il faut lier pour les garder dans la cité, comme Enyalios à Sparte, autre façon de révéler leur mobilité²². L'enlèvement de la statue d'Artémis peut être rapproché aussi d'autres rituels, comme le rapt de la statue (*bretas*) d'Héra à Samos, retrouvée chaque année dans un buisson de gattilier, près du rivage²³. L'aventure de la statue « tombée du ciel » est enfin comparable à celle d'autres statues dont on ignore l'origine, mais qu'on trouve un jour en un lieu donné et qui sont à l'origine de rites et de pratiques déterminants pour l'avenir des peuples concernés. La statue de Dionysos Aisymnète, enfermée dans son coffre, et apportée à Patras par son dernier possesseur, le roi Eurypyle, a le pouvoir de mettre fin au sacrifice humain destiné à Artémis Triclaria. Chaque année, elle donne lieu à un rituel complexe au cours duquel le coffre est transporté par le prêtre et associé à la célébration de la déesse par un groupe de jeunes gens de la cité, auprès de la rivière Meilichios²⁴. Une autre statue voyageuse tombée du ciel, que connaissaient bien les Athéniens était le Palladion, la statue d'Athéna tombée de l'Olympe à Troie, qui devait rendre la cité invulnérable, et qui fut dérobé par Ulysse et Diomède²⁵. Lucien a vu en Syrie le temple d'Hierapolis consacré à Héra²⁶. Entre autres merveilles, il contient des statues (*xoana*) qui suent et se déplacent et rendent des oracles. Quant à l'Apollon syrien, il se meut de lui-même et rend ses oracles par l'intermédiaire des mouvements qu'il imprime aux prêtres qui le portent²⁷.

Les Charites d'Orchomène en Béotie étaient représentées par des rochers tombés du ciel sous le règne d'Étéocle, aux premiers temps de la cité²⁸. Comme l'Eros de Thespies, ces pierres relèvent des ἀργοὶ λίθοι, ces pierres brutes que Pausanias place aux temps les plus anciens, avant même les ξόανα ἀρχαῖα. « De tous les dieux », écrit-il, « c'est Éros que les Thespiens honorent le plus depuis l'origine et chez eux l'*agalma* le plus ancien est une pierre brute (σφισιν ἄγαλμα παλαιότατόν ἐστι ἄργος λίθος)²⁹ ».

20. ICARD-GIANOLIO 2004 (*Thesca* II, 5) : 465 et 494-499, sur les déplacements d'images cultuelles (*ibid* : 477).

21. Sur la « toilette » rituelle de l'ancienne image d'Athéna Polias à Athènes, cf. entre autres, GEORGIOUDI 2003 : 167-214, notamment 195-198.

22. Comme les statues évoquées par Platon dans le *Ménon*... et par Kathrin Morgan dans ce volume.

23. Cf. les rituels évoqués par V. Pirenne-Delforge ; pour les statues ligotées PIRENNE-DELFORGE 1994 : 203-204 ; pour la statue d'Héra enlevée à Samos puis retrouvée et célébrée par une fête après sa purification PIRENNE-DELFORGE et PIRONTI 2016 : 142-146.

24. Pausanias, VII, 19-20. VERNANT 1990 : 189-194.

25. Pausanias I, 28, 9. Il donne son nom à Athènes au tribunal des meurtriers involontaires.

26. C'est l'attribution que choisit Lucien parmi plusieurs hypothèses proposées par ses interlocuteurs.

27. Lucien, *La Déesse syrienne*, 10 et 36-38.

28. Pausanias, IX, 24, 3 ; 38,1. PIRENNE-DELFORGE 2008a : 284.

29. Pausanias, IX, 27, 1.

Chez Euripide la statue était appelée tantôt *agalma* (15 fois dans *I.T.*) tantôt *bretas* (3 fois) et une fois *xoanon*. Chez Pausanias elle est aussi *agalma*, mais surtout *xoanon*. On sait que pour Pausanias, ce mot désigne une statue en bois, caractérise une forme archaïque de représentation divine, et que cette ancienneté lui confère une valeur religieuse plus mystérieuse et plus grande, comme tout ce qui est *archaion*³⁰.

À côté des termes *agalmata* et *xoana*, on trouve aussi, le mot *bretas*, inconnu d'Homère, mais présent chez Euripide, deux fois dans les *Phéniciennes*, trois fois dans *Iphigénie en Tauride*. Dans les *Phéniciennes*, il est employé deux fois par le messager, pour annoncer, à la fin de la tragédie, le comportement du vainqueur : ériger la statue de Zeus *Tropaïos* (v. 1250), une fois comme encouragement à Polynice de la part de ses amis, une fois, dans l'exode, pour évoquer, en écho, la victoire des Thébains, après la mort des deux frères : « Une fois la victoire acquise, nos gens dressèrent l'effigie de Zeus *Tropaïos* (Διὸς τροπαῖον ἵστασαν βρέτας)³¹ ». Zeus *Tropaïos* est le dieu de la déroute, celui qui fait tourner le dos aux fuyards ; en ce sens, le *bretas* est le trophée, composé des armes ennemies dressées sur un pilier de bois. L'emploi daterait du début du V^e siècle et serait contemporain des guerres médiques (PRITCHETT 1974). Dans *Iphigénie en Tauride*, dans la bouche d'Athéna s'adressant à Oreste, pour lui intimer l'ordre de dresser dans le temple la statue de la déesse (ἵδρυσαι βρέτας), le mot *bretas* est accompagné d'un verbe à valeur rituelle (v. 1453). Cette expression est un écho à celle utilisée en 976-78 « Je devais m'emparer de la statue tombée du ciel et la consacrer en terre athénienne³² », dans laquelle le mot *agalma*, est associé à ἐγκαθίδρυσαι, soit à un composé du même verbe associé à *bretas* en 1453. Si, dans l'expression « ἵστασαν βρέτας », utilisée dans les *Phéniciennes*, le verbe a le sens technique de « dresser », le verbe « ἵδρυσαι » introduit une dimension rituelle qui renvoie à la fondation d'un culte, la consécration d'une statue ou d'un autel. Ici, il s'agit de consacrer, dans le temple construit par Oreste, la statue de l'Artémis Taurique, par l'instauration d'une fête sanglante, même si la victime n'y est pas mise à mort³³. De même, au vers 1481, dans la bouche de Thoas, *bretas* est accompagné d'un composé du même verbe : καθίδρυσαι, tandis qu'au vers précédent, *agalma* désignait le simple déplacement de la statue : « Qu'ils s'en aillent dans leur pays avec la statue (*agalmati*) et qu'ils y consacrent l'effigie (*bretas*) sous de bons auspices³⁴ ». Au vers 1165, dans la bouche cette fois d'Iphigénie, la statue a bougé sur sa base (*hedra*) et s'est détournée, le mot *hedra* forme nominale, comme *hedos* de la forme verbale *hedzomai* (racine **sed*) est à mettre en rapport avec le verbe *hidruô* fonder, établir, *hidruesthai* au moyen, notamment à propos de sanctuaires, autels, statues³⁵. Ainsi, pour Euripide, les mots *agalma*, *xoanon*, *bretas*, sont,

30. Sur le terme *xoanon*, l'histoire du mot et ses significations chez Pausanias, cf. DONOHUE 1988 ; plus récemment, FRONTISI-DUCROUX 2000² : 217-232. Plus largement, sur la figuration des dieux, VERNANT (1996) p. 359-377 et 378-395. PIRENNE -DELFORGE 2008a : 271-283.

31. V. 1473.

32. Traduction modifiée.

33. C'est encore le verbe employé pour le *kadiskos*, la jarre rituellement consacrée à Zeus Ktesios dans la maison d'un particulier. Cf. JAILLARD 2004 : 871-893 ; PIRENNE-DELFORGE 2008b.

34. Traduction modifiée.

35. CHANTRAINE 1999², s.v., *hidruô* et *hedzomai*.

semble-t-il, sentis comme équivalents. Ce sont les verbes qui les accompagnent qui peuvent préciser leur sens selon le contexte.

Pour les contemporains d'Euripide, le déplacement de la statue d'Artémis n'a rien d'inouï, pas plus que les rites de purification auxquels elle va donner lieu. L'accent est mis sur l'usage que veut en faire Iphigénie et la façon dont elle trompe le roi, avec la complicité tacite de la déesse. L'exclamation de surprise de Thoas en voyant la statue dans les bras d'Iphigénie vient de ce que ce déplacement n'est pas rituellement justifié par la tradition des Taures. Le mot *automaton*, utilisé par Thoas et repris par la prêtresse pour désigner un mouvement spontané de la statue, est celui même qui est utilisé pour qualifier le mouvement des statues de Dédale ou les œuvres d'Héphaistos qui, d'elles-mêmes, se déplacent. Ces récits montrent, chacun à sa manière, la statue investie de la puissance de la divinité. Ce qui passait dans la tragédie d'Euripide pour une ruse et une manipulation de la prêtresse pour tromper un roi barbare trop crédule, est donné par Pausanias, parlant de la statue d'Artémis *Orthia*, comme un phénomène qui fait partie d'un rite contemporain. Ce qui ne veut pas dire que la déesse se confond avec sa statue, mais qu'elle peut, ou non, se manifester à travers elle. Quant à ces statues voyageuses et victimes de rapt, elles témoignent que leur caractère précieux tenait d'abord à leur valeur religieuse, à la communication qu'elles permettent d'instaurer entre les communautés humaines et leurs dieux.

Louise BRUIT ZAIDMAN
AnHiMA (UMR 8210)

BIBLIOGRAPHIE

BRUIT ZAIDMAN, Louise

2008 « Rites et mythes en Grèce ancienne. Sur les pas de Pausanias », in HOLM RASMUSSEN A. et WILLIAM RASMUSSEN S. (eds), *Religion and Society. Rituals, Resources and Identity in the Ancient Graeco-Roman World. The BOMOS-Conferences 2002-2005*, Rome, Quasar, p. 81-89.

2017 « Iphigénie en Tauride. Artémis entre deux sacrifices humains », in CALAME C. et ELLINGER P. (éd.), *Du récit au rituel par la forme esthétique. Poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, p. 161-183.

CHANTRAINE, Pierre

1999² *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck.

DONOHUE, Alice A.

1988 *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta, Atlanta Scholars Press.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

2000² *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.

GEORGOUDI, Stella

2003 « Lysimachè, la prêtresse », in LORAUX N. (éd.), *La Grèce au féminin*, Paris, les Belles Lettres, p. 167-214.

ICARD-GIANOLIO, Noël

2004 « Rites et activités relatifs aux images de culte », *Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA)* Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, II, 5. p. 463-476 ; p. 488-507.

JAILLARD, Dominique

2004 « "Images" des dieux et pratiques rituelles dans les maisons grecques », *Mélanges de l'École Française de Rome (Antiquité)* 116, p. 871-893.

LATIFSES, Ajda

2014 *Dramaturgie de la ruse dans les tragédies d'Euripide : action, discours, spectacle*, thèse de doctorat, Paris, EHESS.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane

1994 *L'Aphrodite grecque*, Liège, Presses universitaires de Liège (« Kernos Supplément » 4).

2008a *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, Liège, (« Kernos supplément » 20).

2008b « Des marmites pour un méchant petit hermès ! ou comment consacrer une statue » in ESTIENNE S., JAILLARD D., LUBTCHANSKY N. et POUZADOUX C. (éd.), *Image et religion dans l'Antiquité. Actes du Colloque de Rome 11-13 décembre 2003*, Naples (« Collection du Centre Jean Bérard » 28), p. 103-110.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane et PIRONTI, Gabriella

2016 *L'Héra de Zeus, ennemie intime, épouse définitive*, Paris, les Belles Lettres.

PRITCHETT, W. Kendrick

1974 *The Greek State at War*, III, Berkeley, Los Angeles-Londres, University of California Press (« Classical Studies » 7).

VERNANT, Jean-Pierre

1990 *Figures, idoles, masques*. Paris, Julliard, (« Conférences, essais et leçons du Collège de France »).

1996 *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil (« La librairie du XX^e siècle »).

Animating *agalmata*:

The philosophical Life as Art in Plato

Kathryn MORGAN

In this essay I want to explore the resonance of *agalmata* in some of the philosophical dialogues of Plato. Plato is fruitful ground for such exploration: the seminal work of Jean-Pierre Vernant on the birth of images has picked out the oeuvre of the philosopher as marking a crucial transformation in ancient Greek thought, namely the creation of a unified general theory of imagery and mimesis. Vernant concluded that Plato's theory of mimesis marked the completion of a turn from images as the making-present of the invisible to images as an imitation of appearance. The archaic image manifests both a real presence and an irremediable absence. But in Plato "[i]nstead of expressing the irruption of the supernatural into human life, of the invisible into the visible, the play of Same and Other comes to circumscribe the space of the fictive and illusory between the two poles of being and nonbeing, between the true and the false."¹ Plato's chronological placement in the first half of the fourth century BC forms part of this picture, since it is in that century that the usage of *agalma* moves toward its later meaning of "statue," so that the term could be comprehended within a more general critique of image making. Yet, as other papers in this collection also observe, Plato's treatment of *agalmata* is remarkably subtle. In some instances *agalmata* are indeed lifeless statues or puppets, but elsewhere the term *agalma* seems to preserve its ancient uncanniness, continuing to serve as a bridge between the visible and the invisible, the sensible and the intelligible.

In order to appreciate Plato's complex approach to *agalmata* we need to survey briefly the resonances of this term in the centuries preceding. Both the fundamental work of Joseph Day (2010) and that of the *agalma* colloquium itself has rightly insisted on the polysemy of the concept and the richness of its associations. An *agalma* can be jewelry, an offering, a poem. It is a poetic word, which "designates something in terms of its function . . . a fine, beautiful object of high craftsmanship . . . one that generates pleasure and thereby mediates friendly relationships, especially in ceremonies². These friendly relationships are often those between gods and humans, and so an *agalma* can have strong connotations of ritual efficacy³. It is particularly important for this study that *agalmata* are often the product of craft and are beautiful, and that they mediate a relationship, frequently a relationship between gods and mortals. When Plato activates these associations his *agalmata* can instantiate a relationship that connects a mortal philosopher with the order that lies above and beyond the sensible world. The religious force of an *agalma* is harnessed to the goals of philosophy and philosophically efficacious speech.

1. VERNANT 1991 : 152, 168.

2. DAY 2010 : 86.

3. DAY 2010 : 90-108, and the contribution of Nicole LANÉRÈS to this volume.

Yet we must also acknowledge that Plato was active at a time when the range of the word *agalma* was being reduced. In the archaic period and the fifth century, seventy-four per cent of *agalmata* mentioned specifically in dedicatory inscriptions were statues, Herms, or statuettes, but in the later fifth and in the fourth century the meaning “statue” starts to predominate⁴. The increasing use of *agalma* to mean “statue” means that we must bring into play Platonic theories of art and the image (as Jean Pierre Vernant did in the essay quoted above) as well as evidence of other responses to statues. Of central interest here is the question of movement and stillness and the possibility of animated statues. The category of animate statues overlaps (but is not identical with) that of *agalmata*. As Nicole Lanèrès observes in this volume, an impressive number of *agalmata* are animated; their movement is evidence that they are inhabited by a divine force. Plato was quick to capitalize on this association, but as we shall see, his approach to the motion or stillness of *agalmata* and related entities was ambivalent. This ambivalence reflects the way that he is poised between two differing conceptions of *agalmata* and of images more generally: as efficacious mediations between the visible and invisible on the one hand and as mere likenesses on the other.

In what follows we shall be concentrating on Platonic *agalmata* in passages which bring to the fore the issue of an animating divine force, where the category of *agalma* overlaps with that of animated statue and where the question of the relationship between the human and the divine is central. The divine and mortal spheres are, of course, differently conceived in Plato’s philosophical writing than in previous tradition. The gods still exist above and beyond humanity but the reader is, in addition, asked to conceive a realm of Forms accessible only to the intellect. Our relationship with the divine is not just a question of pleasing the gods, but creating a relationship with the intelligible world. The true lover of wisdom, I will argue, uses eros to animate productively both his arguments and his interlocutors. In the context of the comparison of a philosophical beloved or an argument to an *agalma* this entails animation and movement: each can come to life like an animated statue, and when this happens the philosopher forges a connection to the intelligible world of the Forms. We shall think about humans and statues not as the opposing ends of a line that connects the animate with the inanimate, but as entities that both exist in a continuum of their own: human beings (from the Platonic point of view) may live lumpish material lives but may also engage in a process of development that will bring them closer to the divine. Statues, on the other hand, run the gamut from inanimate material (mere plastic representations) to moving and ensouled creatures inhabited by the divine (a maximal *agalma*).

We shall start by surveying briefly some examples of animated statues in archaic and classical Greek literature, and then move on to some general considerations on the role of *agalmata* in Plato. We shall then proceed to the *Meno* and *Euthyphro*, both of which connect philosophical argument with the moving *agalmata* of Daedalus, and to the *Symposium*, a cautionary tale of how not to apply an *agalma* analogy. Finally we shall examine the philosophical beloved as *agalma* in the *Phaedrus*, where philosophical interaction is conceived as a process of fashioning an *agalma* in the image of the Forms and results in as blissful a life as is possible for embodied

4. DAY 2010 : 125-126.

souls. As we shall see, the lines of force connecting living humans and statues are complex. Not all animation is desirable. Not all stillness is productive.

Animated statues have a long history in Greek literature⁵. We need think only of the marvelous creations of the god Hephaestus in *Iliad* 18.417-420: “golden girls, like living maidens; they have a mind with wits, they have a voice, they have strength, and they know works from the immortal gods.” These are not *agalmata* but a kind of automaton, although one notes the presence of mind, wits and voice, and a certain kind of divine knowledge. We might expect no less of a divine craftsman, but skilled mortal fabricators can achieve similar effects. The notion of statues endowed with motion and a voice becomes popular in Athens in the fifth century, and it is at this point that such statues become firmly associated with the mythical craftsman Daedalus, and could be evoked both in tragedy and in comedy⁶. Of particular interest for present purposes is the juxtaposition of statues and effective poetic discourse made by Pindar in the famous opening of his fifth *Nemean* ode for Pytheas of Aigina. He declares “I am not a statue-maker (ἀνδριαντοποιός), so as to fashion statues that rest unmoved on their same base (ἐλινύσσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάλματ’ ἐπ’ αὐτᾶς βαθμίδος ἑσταότ’). Rather, on every ship and in every boat, sweet song, travel from Aegina and announce that Pytheas won a crown . . .” (*N.* 5.1-5). Here the movement and flexibility of poetic speech seem to stand in contrast with motionless statues.⁷ Yet, as Anne Burnett has pointed out, “the notion that sculpture must stay in place while an ode can travel seems a bit odd, since the exported work of Aeginetan sculptors was to be seen in many mainland places, while the olive-wood figurines of Damia and Auxesia were . . . notorious for journeys actual and aborted.”⁸ Certain types of statues, then, do not stand still—Damia and Auxesia were *agalmata* that fell to their knees when the Athenians attempted to abduct them from Aigina (*Hdt.* 5.82-86). I suspect that the point of Pindar’s opening may be to align his poetic production with statues that do move. Like the magical *agalmata*, but with an even wider field of operation, Pindar’s poetry, itself an *agalma*, carries a sacred power that declares the potency of the Aeacid lineage and patronage of the island of Aegina⁹.

When we come to Plato we find both a dismissive attitude towards statues (and indeed other works of art) as mere images, but also indications that he can work with a different model of statues that are ensouled and in motion. In the former category we can place the objects that form part of the analogy of the cave in *Republic* 7. Here human beings are compared to cave-dwellers shackled to face a wall on which are projected the shadows of various objects, including statues (ἀνδριάντας) of people and representations of animals made out of various materials, which are carried in procession behind them (514a-515a). Our conjectures about the world are based on

5. STEINER 2001 is a sophisticated treatment of the nature and function of images in Archaic and Classical Greek thought. For the animate statues of Hephaistos, see p. 117, 139, 142-3.

6. MORRIS 1992 : 217-37.

7. FORD 2002 : 119-23. STEINER 1993 suggests that Pindar “collapses the distinction between concrete monuments and ephemeral speech” (p. 178) by appropriating the function of certain athletic statues for his poetry. Isocrates will follow Pindar in using this contrast to exalt his discursive memorialization of Evagoras over memorializing statues (*Evag.* 73-75).

8. BURNETT 2005 : 63.

9. For the Pindaric ode as an *agalma*, see DAY 2010 : 106-111.

images (shadows) of manufactured objects that are themselves images of what is real (the Forms). The enlightened philosopher who has seen the world outside the cave would have difficulty if he went back inside and were then taken to court in our reality and forced to “contend about the shadows of justice or the *agalmata* of which they are shadows” (517d). The precise nature of the *agalmata* here is difficult to specify. They are not identical with statues, but they are the product of human craft¹⁰. Crucially, they are mere images of the real, and have no properties of self-motion (they are carried in procession).

In the *Laws* (931a-e) the Athenian Stranger assures his interlocutors that no *agalma* of a god worshipped by us will do us as much good as care for our parents and grandparents. This is a most illuminating passage for religious anthropology, as other papers in this volume show¹¹. The Stranger starts by analyzing human belief: we honor the gods whom we do not see clearly by worshipping images of them, even though these are lifeless, because we think that the living gods appreciate it (εἰκόνας ἀγάλματα ἰδρυσάμενοι, οὓς ἡμῖν ἀγάλλουσι καίπερ ἀψύχους ὄντας, ἐκείνους ἡγούμεθα τοὺς ἐμψύχους θεοὺς πολλὴν διὰ ταῦτ’ εὖνοϊαν καὶ χάριν ἔχειν, 931a). Our aged parents, however are *more* authoritative than such lifeless images. Ample evidence, he suggests, shows that the gods pay careful attention to their blessings and curses; no *agalma* could be more worthy of honor than this. He makes his point by comparing our parents to “ensouled” (ἐμψυχα, 931e2) statues who can pray along with us (or the opposite) and by contrasting them to their lifeless (ἀψύχων 931e1) counterparts, which can do neither. The analysis here undermines the basis of normal religious belief, diminishing the status of a soulless *agalma*. The analogy is effective both because living humans are compared to inanimate statues that are only images, but also because, for the ancient audience, the possibility existed of animated or ensouled *agalmata*, products of a superior or divine craftsmanship¹².

Both the passage of the *Republic* considered above and this part of the *Laws* still envision *agalmata* as mediators between the divine and human realms, but in each case the focus is on their inertness and on interactions that take place at the level of large social groups. Yet my concern in this essay is with the significance of *agalmata* in small-scale (perhaps the smallest scale) relationships. I refer to philosophic search, a process that cannot take place at the level of groups. If we move back to some of Plato’s earlier dialogues, a different, though related, set of associations emerges for *agalmata*, one connected to the complex relationship between statues and discourse we found in Pindar.

In the *Meno* (97d-98a), towards the end of a long discussion on whether excellence can be taught, Socrates and his partner in the investigation, Meno, reach an impasse. They have been unable to find a teacher of excellence since they have been operating under the assumption that teaching excellence requires knowledge and

10. ADAM 1902 vol. 2, p. 96 sees them as “symbolizing the enacted laws of a city”.

11. See the papers of Lanèrès and Ildefonse.

12. As Leslie Kurke has observed, the idea of animated statues recurs in the *Laws*’ notion of humans as divine puppets, a notion she connects to ancient conceptions of the chorus as animated statues and products of uncanny craftsmanship, whose glittering surfaces coordinate in manufacturing a “machine for the conjuring of absolute presence”: KURKE 2013 (quote at p. 147).

they can find no one with this knowledge. But then Socrates suggests that perhaps correct opinion will do as well as knowledge, and Meno agrees. This causes Meno some discomfort, however, and Socrates speculates that this is because he has no familiarity with the *agalmata* of Daedalus (Δαιδάλου ἀγάλμασιν), which run away and escape (like a runaway slave) if they are not tied down, but stay in place if tied. This is what true opinions are like: they are fine so long as you have them but have a propensity to run away from a person's mind. One ties them down by giving an account of the reason why (αἰτίας λογισμῷ) and then they become knowledge.

Similarly in the *Euthyphro* (11b-e), Euthyphro is frustrated in expressing what he thinks to Socrates because, he thinks, whatever the two of them propose won't stay in the place where they put it. Socrates responds that what Euthyphro says belong to "our ancestor" Daedalus, and then extends the joke:

if I were saying and proposing them, perhaps you would mock me and say that because of my kinship with him my discursive works (τὰ ἐν τοῖς λόγοις ἔργα) run away and don't wish to remain where one puts them. But as it is, they are your proposals, so you'll have to find some other joke, for they won't stay still for you, as even you admit.

Euthyphro bravely decides to continue the same joke: the fact that his opinions move around is not due to him, but to Socrates. It is Socrates who is Daedalus, since if it were up to Euthyphro his opinions would stay the same. Socrates can then increase the stakes: he must be even cleverer than Daedalus (δαινότερος . . . τὴν τέχνην, 11d), since Daedalus could make only his own creations move, while Socrates makes even those of others move. His craft is, moreover, extremely subtle in that he does all this unwillingly; he would love them to stay put. What is more, Socrates returns to the same joke a little later: not only is Euthyphro like Daedalus, but much more artful (τεχνικώτερος τοῦ Δαιδάλου, 15b). Socrates may make arguments walk, but Euthyphro makes his arguments go round in a circle.

It is quite correct to observe that these passages show the cultural currency of the figure of Daedalus and his moving statues in the late fifth and fourth centuries, and we can then see the comparison as a harmless and humorous way of drawing attention to elusive arguments¹³. Yet these comparisons are also more than offhand jokes. The *Meno* refers explicitly to Daedalus' creations as *agalmata*. While this word is not used in the *Euthyphro* it is clear that precisely the same phenomenon is being referred to, and the dialogue's focus on the speaker of arguments as a magical creator and craftsman is very resonant. Both speakers are assigned Daedalus as an ancestor, although only Socrates is said to enjoy "kinship" with him¹⁴. Both squabble over precisely who should be identified with this magician. Socrates nominates Euthyphro, since Euthyphro's arguments move; Euthyphro nominates Socrates, since it's Socrates who makes them move; Socrates then says that if so, he would be even cleverer than Daedalus, and finally that Euthyphro is more artful than Daedalus, since his creations move in circles. The audience of the dialogue knows that it is pri-

13. MORRIS 1992 : 223-4.

14. MCPHERRAN 2003 (p. 6-7 with n. 18) argues that Socrates is here claiming biological descent from Daedalus. This seems to me unlikely, as does the suggestion that Socrates is referring to his employment as a marble worker.

marily Socrates' intellectual skills that are setting the arguments in motion, yet Euthyphro's self-presentation as a religious expert means that he too may be regarded as an intellectual craftsman. His inability to specify the nature of piety makes his argumentation slippery and unstable, although it takes Socrates to point this out to him¹⁵. The dialogue's ambivalence over who may be regarded as Daedalus reflects the ironic discursive situation, where Socrates poses as Euthyphro's pupil in religious expertise but uses his relentless cross-examination to undermine Euthyphro's self-conceit.

It is worth noting that Plato's deployment of Daedalus' statues reverses what we might imagine to be the primary attitude to the magical works of Daedalus: wonder and positive admiration. In the *Meno* and the *Euthyphro* mobile arguments are a discursive inconvenience. Rather than admiring the virtuosity of the craftsman who sets the *logos* in motion, the object of the discussion is to pin them down. This is explicit in the *Meno* where we are told the means of tying down arguments: a calculation about the reason for their truth or falsity. Daedalic complexity and motion is not a desirable quality, and indeed, in the Platonic intellectual universe, slippery arguments are associated with the procedures of the sophists, who wriggle around in their arguments in order to gain victory. The reader of the Platonic dialogue knows that it is one of Socrates' missions to pin them down and make them commit to a consistent position. This type of argumentative motion is deceptive and non-productive

Yet the comparison in the *Meno* also alerts us to a positive aspect of Daedalic *agalmata*, probably connected to the fact that the arguments here are true opinions. When the creations of Daedalus run away, we are told, they are not worthy of honour (οὐ πολλῆς τιμῆς ἄξιόν ἐστι τιμῆς). But when they are bound they are worthwhile, for they are beautiful (πάνυ γὰρ καλὰ τὰ ἔργα ἐστίν, 97e). Our sources on Daedalic *agalmata* are lacunose, but Plato seems to be pushing the contention that Daedalic *agalmata* are most useful if you prevent them from exercising their most unique attribute, motion¹⁶. Indeed, the pinning down of statues is associated with an area of Greek religion and magic explored by Christopher Faraone: certain threatening cult and talismanic statues of immense power had sometimes to be immobilized to prevent them from wandering away or exercising destructive power¹⁷.

In the *Meno* Plato appropriates the wonder and versatility of Daedalic craftsmanship and merges it with the religious force of the talismanic statue, creating a paradoxical tension between motion and stillness. The *agalmata* house a potent force and are a good image for *logoi*, mediating as they do between the human and the divine. *Logoi* are produced by a crafting intelligence, but raise an important question: to what extent can they or should they be independent? What animates them? One might have thought that *logoi* in motion are bound to be positive, but the examples we have just discussed prove us wrong, despite the fact that self-motion is the criterion for being alive and ensouled in much of the Platonic corpus. Nor is argumentative stillness consistently valorized. Earlier in the *Meno* (80a-c) Meno accuses Socrates of bewitching and drugging him, and then compares him to a torpedo fish

15. Cf. MCPHERRAN 2003 : 16. For McPherran (p. 11), the use of the Daedalus analogy provides a "useful representation of how Socrates conceived of his own philosophical method".

16. For comic predecessors, see MORRIS 1992 : 217-224.

17. FARAONE 1992 : 77-78, 136-139; STEINER 2001 : 139, 160-2, 251-94.

that numbs those whom it touches. Just so Socrates has made Meno numb in the soul and in his mouth, so that he cannot answer. Socrates responds that the comparison is apt only if the torpedo fish makes itself numb too, for he, Socrates, is also at an impasse. We should note here the structural similarity to the Daedalus comparison in the *Euthyphro*. There, Socrates, is the one who sets *logoi* in distressing motion; here he inflicts intellectual paralysis on himself and others. In order for philosophic progress to be made the philosopher must move beyond both aporetic paralysis and frenetic motion.

Neither motion nor stillness is positive in its own right. This is a reflection of the problematic relationship between the sensible and the intelligible world and the philosopher's links with each. In the former, living creatures are characterized by motion; in the latter, the objects of reason are stable and secure. This is made clear at the opening of Timaeus' cosmology in the *Timaeus*:

...accounts are akin to the very things that they expound. Accounts of what is stable, secure, and manifest to reason will be stable and unchanging—to the extent that it is possible and fitting for words to be irrefutable and unconquerable, they must fall nothing short of this—but accounts of what has been made as a copy with respect to that [the stable model] and is a likeness are likely and exist in a proportionate relationship to them [the stable accounts]" (Ti. 29b-c).

This is an enlightening analysis for the understanding of Daedalic arguments. Socrates asks his interlocutors to define concepts like piety and virtue, not by giving examples of these qualities at work in the world but by characterizing what they essentially are. In terms of the *Timaeus* they are trying to generate an account that is stable; it is therefore improper for their arguments to move. Discourses about the sensible world, on the other hand, are directed towards the flux and instability of our existence, and will be in motion. This is why Socrates at the beginning of the *Timaeus* asks to see the static image of the perfect state of the *Republic* set into narrative motion¹⁸. The philosopher exists uneasily between the sensible and the intelligible. (S)he needs to generate stable discourse, but also serves as a paradigm for a way of life that seeks to perpetuate itself through interaction with others. Productive motion and stillness will have a positive relationship with the world of the Forms, as we shall see when we come to the *Phaedrus*.

As a positive counterpart to the numbing and numbed Socrates/torpedo fish of the *Meno*, one might think of the pregnant stillness Socrates adopts when he is thinking through a philosophic problem. At the beginning of the *Symposium* we are told how Socrates retreats into his own thoughts during his walk to a dinner party and stands motionless in a porch. His companion explains that 'this is a custom of his: sometimes he stands apart wherever he happens to be' (175b). Later on (220c-d), Alcibiades tells a similar tale, how on campaign Socrates 'having conceived of some pro-

18. See MORGAN 2010. It is no coincidence that the physical cosmos of the *Timaeus* is called an '*agalma*', see the discussion of NIGHTINGALE 2004 : 171-172: "it is a perfect instantiation of the Forms on which it is modeled. It is therefore called 'an *agalma* of the eternal divinities' (37c). This 'perfect' cosmos is rightly called an '*agalma*', since it is the sacred image of its divinely intelligible model".

blem stood there on the spot thinking it over from dawn onwards, and when he was having no success with it, he didn't let it go but stood there searching it out'. Midday comes and goes, and then the following night, until at daybreak Socrates says his prayers and moves on. This freezing into motionlessness signifies the most intense mental activity. Socratic stillness on these occasions makes him resemble a statue, but of course an animate one, tethered in place by the argument within himself¹⁹.

This brings us to the much-discussed comparison of Socrates to a Silenus statuette made towards the end of the *Symposium* (215a-217a). It is spoken by a drunken Alcibiades who has burst in upon the celebratory symposium for the first victory of the tragic poet Agathon. The conversation has until now focused on the praise of Eros, but Alcibiades declares that he will praise Socrates instead (although the erotic theme is still dominant). He does so by using an image: "He is most like those *silēnoi* who sit in statuary shops, which craftsmen fashion holding pipes or flutes and which, when they are opened up are discovered to contain images of the gods" (ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν), which we should imagine to be statuettes (215a-b). He goes on to compare Socrates to the satyr Marsyas, who bewitches and possesses people with his divine melodies, except that he is even more amazing (θαυμασιώτερος) than Marsyas, because he needs no pipes (215b-c). We note here, of course, the same rhetorical move that characterized Socrates as like Daedalus, only cleverer; like a torpedo fish but one that numbs himself as well as others. With Socrates there is always excess, superfluity: he rises above comparison²⁰.

What is the meaning of the golden statuettes inside the Silenus statuette? Alcibiades says that Socrates commits *hybris*, outrage (215b7, 219c5). His life is a life of *irony* (216e4, 218d6). He chases beautiful boys and proclaims his ignorance, but is really sober and self-controlled (216d). The statuette comes in as an analogy for Socratic irony. The silenic exterior corresponds to his pursuit of beautiful young men and his proclamation of ignorance. But this is not serious, asserts Alcibiades. The interior, the godlike *agalmata* he keeps hidden inside, is self-control (*sophrosyne*). Alcibiades caught sight of the *agalmata* once, during a failed attempt to seduce Socrates in return for his teaching. They were "so divine and golden, so entirely beautiful and wondrous" (216e-217a) that he had to do whatever Socrates told him. Even Socratic discourse (221d-e) is like a Silenic statuette. On the outside it seems to be laughable; he talks about tanners and makers of armor, but when one opens up his arguments and gets inside them, one discovers that they alone make sense (have *nous*, a mind, inside them: νοῦν ἔχοντας ἔνδον μόνους) and then that they are "most divine" and have many *agalmata* of excellence inside (θειοτάτους καὶ πλεῖστα ἀγάλματ' ἀρετῆς ἐν αὐτοῖς ἔχοντας, 222a). The beauty, the goldenness, the wonder—these are all basic aspects of *agalmata*, and are unsurprisingly associated with the divine images hidden within the grotesque Silenus²¹. Attentive readers may be struck by the significant description of Socrates' *logoi* as having *nous*, mind. This is, on the one hand, merely a Greek idiom for saying that some-

19. NUSSBAUM 1986 : 183-4, 195 connects Socrates' imperviousness to the world (in addition to his spells of motionlessness: his ability to go without sleep, his endurance of cold and hardship) to his psychological distance from it and ascent towards the Forms; cf. STEINER 199 : 93-4.

20. Cf. NEER 2010 : 65.

21. NEER 2010 : 4; KURKE 2013 : 126, 153-5.

thing makes sense. But we may also catch an echo here of animated statues—perhaps the maidens of Hephaistos in the *Iliad* 18 mentioned earlier, automata which have a mind (*noos*) and wits. It remains to be specified what connection these divinely animated discourses have with the realm of the divine in philosophical terms (an issue we shall take up when we come to the *Phaedrus*). For the moment, we stress the congruence between the philosopher and his *logoi*, both conceived as vessels of agalmatic divinity.

What has most struck commentators is the way that these comparisons thematize the opposition of interior and exterior²². This is why they fit so well with Alcibiades' construction of Socrates as an ironic man, the *eirōn* or dissembler, the one who says less than he knows. This vision of Socratic irony pits the outer against the inner as a kind of deception; it is this deception that makes Socrates outrageous, hubristic, in the eyes of Alcibiades²³. Alcibiades thinks that he can acquire Socrates' knowledge by sexual intercourse, that the sexual act might transmit the contents of Socrates into himself, and he is outraged when his attempt fails²⁴.

Yet however seductive Alcibiades' rhetoric is (and many have felt that his description captures something essential about Socrates), I argue here that we should resist it and understand the Silenus comparison as a travesty of the philosophic relationship. The structural opposition of inner and outer is an accurate interpretation of Alcibiades' construction of Socrates. On this model there is a discontinuity between inner and outer: Socrates' devotion to beautiful young men is a mere fraud; he does not really, says Alcibiades, care for external beauty—or for wealth or any other good esteemed by the multitude (216d-e). Likewise, he pretends to be ignorant but in reality withholds from Alcibiades what Alcibiades wants to know. It is certainly the case that that ascent to the Form of the Beautiful in the erotic “ladder” of the *Symposium* will eventually leave behind the beauty of the body, but such beauty is an important first step. Socrates' reaction to the beauty of Charmides in the *Charmides*, where he reports that everyone gazed at the boy “as if he were an *agalma*” (πάντες ὥσπερ ἀγάλμα ἐθεῶντο αὐτόν, 154c) and confesses that he himself caught on fire when he saw inside his cloak (155d) presents him as strongly affected by sensuous beauty, even if he humorously exaggerates his own feelings²⁵. We have no reason to believe that Socrates was not affected by Alcibiades' beauty. The misunderstanding occurs because external beauty is not sufficient basis for a fruitful relationship, nor is Socrates willing to barter for beauty as Alcibiades thinks he should.

Does Socrates have hidden knowledge? I do not think he does. He certainly protests frequently that he does not, and these declarations deserve to be taken seriously²⁶. If Alcibiades thinks that Socrates is keeping something from him he has

22. NUSSBAUM 1986 : 190; STEINER 1996 : 91-4; NEER 2010 : 65.

23. See NEHAMAS 1998 : 59-63 for a sensitive examination of the connection between irony and deception here, as well as the differences between them.

24. REEVE 2006 : 127-8. STEINER 1996 : 91 conceives the sexual relationship somewhat different, stressing the sexual role reversal that has made Alcibiades like an erastes and Socrates like an eromenos: the comparison with the open-up statue of Silenus “endows the lover [i.e. Socrates] with potential penetrability that should characterize the beloved”.

25. See STEINER 1996 : 90-1 and 2001 : 185-234 for the assimilation of the eromenos to an eroticized statue.

26. So also REEVE 2006 : 132-5, and cf. Socrates' story of the nature of his philosophical calling at *Apology* 21a-22e.

misunderstood. The Silenus model has been misapplied; Alcibiades thinks Socrates has little statuettes, golden *logoi*, inside him, little parcels of virtue that Alcibiades can carry away. This is not, however, the way philosophy functions. Neither Socrates nor his arguments are a Silenus that sits in the shop waiting to be carried home and opened up. Such a perspective is that of the uninformed consumer, one who has encountered only stationary statuettes and dedications, but never the *agalmata* that are truly infused with divine power. It is because he has commodified wisdom and virtue that Alcibiades is unable to benefit from Socrates²⁷. What would the alternative be? An experience of shared search where the two of them joined in creating animated *logoi* stabilized by rational argumentation. In order for this to take place they would have to spend time together, but when it comes to this commitment, Alcibiades is no different from Euthyphro. Both flee from Socrates when he exposes the flaws in their self-conception (Alcibiades complains that he flees him like a runaway slave: δραπετεύω . . . αὐτὸν καὶ φεύγω²⁸, 216b) and their motion away from him is the physical counterpart to the motion of their opinions, which cannot be pinned down in consistent argumentation. Like man, like *logos*.

In the *Phaedrus* we encounter a different and more fruitful model. Here again, beauty, radiance, and *agalmata* combine, in a way that will allow us to draw together some of the threads we have been following. Here again, eros is a fundamental psychic operation whose imagery Plato reformulates as he imagines an erotic relationship transformed into philosophy. The dialogue does not make obtrusive use of the *agalmata* comparison: there is no Daedalus, no Silenus. Yet the relationship of the lover to his beloved is conceived in terms of the dynamic existing between an *agalma* and its worshipper; the reverence and awe stimulated by the Forms and channeled through the beloved is juxtaposed with the religious charge produced by a cult image truly inhabited by divinity. The result is a vision of the philosophical life that conceives it as a process of self- and other-fashioning akin to artistic production. In this life the *logoi* exchanged by philosophical partners, will be alive and animate, and the partners themselves could be considered ensouled *agalmata* (we may remember here the parents and grandparents of the *Laws* referred to as living shrines and *agalmata*).

Socrates' vision of this existence is narrated in his long and splendid myth of the soul, a myth which attempts to tell not what the soul is (too difficult a task for the occasion) but what it is like (246a), and which thus places us firmly in the realm of metaphor from the very start. Socrates presents to his audience the foundational presence of the world of Forms in the "space beyond the heavens". This is the realm of true being, "colourless and shapeless and intangible . . . visible only to the steersman of the soul, the mind" (247d). Here are true beauty, true justice, true self-control, and it is the task of mortal souls, while disincarnate, to travel to that region and see them.

27. NUSSBAUM 1986 : 196 : "There is a strong possibility that Alcibiades wants Socrates to be a statue—a thing that can be held, carried, or, when necessary, smashed. There is a possibility that this sort of intense love cannot tolerate, and wishes to end, autonomous movement." I thank Radcliffe Edmonds for drawing my attention to this quote.

28. The vocabulary of running away here (δραπετεύω) is identical to that used of runaway Daedalic *agalmata* and opinion in the *Meno*: δραπετεύει, 97d10; δραπέτην, 97e3; δραπετεύουσιν, 98a2.

Socrates describes the soul's gaze "initiated and gazing in a pure light upon the ultimate mystic vision, whole, simple, unmoved and blessed revelations, pure ourselves and not entombed in that which we now carry around and call a body" (250c). Souls that fail to achieve this vision sink down into mortal bodies, but while in the flesh can be reminded of that blessed realm, especially by beauty. True beauty "shone" in the place beyond the heavens, along with the other Forms, and here on earth "we have grasped it through our clearest sense glittering most clearly" (250d). When a lover sees the body of a beautiful boy, if his soul has not been too corrupted, he is reminded of the Form of beauty. He shudders and is afraid, "then, looking upon him, he reveres him as a god, and if he did not fear the reputation of excessive madness, he would sacrifice to his beloved boy as to an *agalma* and a god" (251a). The lover must conquer sheer physical lust and try to attain a different and philosophical kind of relationship. When he approaches the beloved in base lust and is tempted towards sex, the lover "sees the face of the boy blazing," and is carried back in memory to true beauty "and again he sees it, together with self-control, standing on its holy base" (254b). Again, the lover is terrified and curbs his passion. This can happen many times, and can lead to a philosophical love relationship.

Let us pause here to take stock of some important points. The radiance of the eroticized body of the beloved is a familiar trope in Greek culture. Also familiar is the comparison of the body of the beloved to a statue, an *agalma*. As the work of Debbie Steiner has suggested, there can be "an elision between the sought-after body and the eroticized work of art."²⁹ We can trace this development in the poetry of Pindar, as well as in the visual arts (particularly, as Steiner shows, in the case of the victorious athlete: "Visual and verbal media exhibit youthful bodies at their prime that glisten, gleam, and combine strength with sexuality and erotic allure"³⁰). This dynamic is clearly at work in Socrates' description of the lover's response to the beautiful boy as that of a worshipper making a sacrifice to an *agalma* and a god. Yet it is important to recognize that Plato has increased the stakes here. The face of the beloved blazes and flashes with the light of beauty. *Agalmata* too shimmer and glisten. So much is, if not culturally predetermined, at least no surprise. The idea of worship also has its precedents. The ancient commentators on Pindar's second *Isthmian* ode report that the lyric poet Anacreon was once asked why he wrote hymns to boys instead of the gods. He replied "because these *are* our gods."³¹

Yet the particular combination we see in this Platonic passage is arresting, combining as it does the idea of the eroticized *agalma* as, perhaps, a victor statue, the worship of a beloved, and the beloved as a cult statue with a specifically religious energy³². Even more important, the light streaming from the beloved is a kind of reflected light. The beloved is beautiful because he imitates the Form of Beauty, which is the origin of all beauty in the sensible world. It is Beauty itself which, Socrates tells us, is *most* loveable. What the metaphysics of the dialogues does, then, is provide an otherworldly source for erotic light, and for the feelings of religious

29. STEINER 1998 : 130.

30. STEINER 1998 : 142 ; Cf. NEER 2010 : 56-7.

31. Scholia ad *Isthmia* 2 (Drachmann III 213).

32. For "theorizing" the body of the beloved as "ritualized visualization" see NIGHTINGALE 2004 : 160-4.

reverence aroused by the beautiful. Indeed, insofar as the beloved is an item in the material world that imitates the Form of beauty well and glistens with its light, he *is* an *agalma*. When we worship, however, we do not really worship him but rather (although we may not know it) the austere Form of beauty itself. Indeed, there may be some indication that Plato wants us to conceive the Form of Beauty itself in terms of an *agalma*. Recall that the memory of the lover sees Beauty together with self-control, standing on its holy base. The word for “base” here, *bathron* can mean “foundation,” but also “statue base,” and it is arguable that the Forms here are conceived in terms of an idealized cult statue, perfect, stable, and motionless³³. In this instance, however, the statue would be paradoxically no image, but the reality, and as such worthy of religious awe and reverence.

The matter is yet further complicated by the role played by the gods in this mythological narrative. This is not the place to treat this topic in detail. Suffice it to say that each human soul associated with a god before it took on a mortal body. Once incarnated, virtuous mortals live their lives honoring and imitating their patron gods. The patron god also influences one’s choice of beloved, since we tend to love those who are associated with the same god. The lover, we are told, “as if that very person [the beloved] were his god, fashions him like an *agalma* and adorns him in order to honor him and pay him ritual service” (ὥς θεὸν αὐτὸν ἐκείνον ὄντα ἑαυτῷ οἷον ἀγάλμα τεκταίνεται τε καὶ κατακοσμεῖ, ὥς τιμήσων τε καὶ ὀργιάσων, 252d-e). One chooses one’s love on the basis of resemblance to a god and then works to strengthen the resemblance. This process of construction means that lovers must find out the details of their model wherever they can; they look within themselves and find a way “because they are forced to look intently towards the god, and grasping him in their memory, being inspired, they take from him their character and their habits, and to the extent that it is possible for a man they have a share of god” (253a). In turn, they make their beloved as similar as possible to their own god: “they persuade their beloved and assimilate his rhythm to the form and character of that god . . . trying as much as they can to bring whomever they honor into a thorough likeness to themselves and their god” (253b-c). The lover again treats the beloved as a product of art, but now there is a difference. Any earthly life can only approximate the perfection of the gods and is far from the world of the Forms mediated by the gods. Neither the lover nor the beloved, therefore, can be regarded as a finished work of art, but only ever as a work in progress, undertaking a life, we might say, of cooperative intellectual sculpture, irradiated by the Forms and engaging in mutually productive philosophic discourse.

Another aspect of mortal life that deserves some consideration in the present context is the relation of the soul to matter. We saw above that our mortal life is a consequence of the failure of some souls to gain a vision of the place beyond the heavens. Such souls fall to the earth and become incarnate. What is interesting is that from the point of view of Socrates the narrator, this mortal life is a kind of entombment, where the soul is imprisoned in the flesh “like an oyster.” By contrast the disincarnate soul is “not entombed in (ἀσήμεντοι) that which we now carry around and call a body” (250c)³⁴. It is soul that gives life and motion to matter, as we learn

33. I thank Renée Calkins for pointing out the significance of *bathron* here.

34. Cf. *Gorgias* 493a: ἤδη γάρ του ἐγωγε καὶ ἤκουσα τῶν σοφῶν ὥς νῦν ἡμεῖς τέθναμεν καὶ τὸ μὲν σῶμα ἐστὶν ἡμῖν σῆμα.

in the immortality proof that precedes the myth (245c-246a). *Sema* is the Greek word both for the tomb and for the tomb monument (sometimes a statue that is conceived as speaking the words of a grave epigram). By the operation of a strange proportionality, the mortal soul “entombed” in a body which it animates is a kind of conceptual precursor to a grave statue that speaks about and for the deceased. Nor is this the only place we may detect the shadow of the *agalma*. The life of the virtuous philosophical lovers is described at 256b as a victory in the “truly Olympic games.” If this is so, and if their life is a work of philosophical art, then the lovers serve as their own animated victor statues and have transformed the defeat of incarnation into triumph.

What of the *logoi* exchanged by the lovers? It would come as no surprise to hear that these are also ensouled, and such is the implication of the famous critique of writing at the end of the dialogue. There Socrates declares that written texts are like paintings (or, we might say, a motionless statue), which stand as if they are alive, but if one asks them anything they maintain a solemn silence (275d). Just so, written words roll around everywhere, both to those whom they should and those whom they shouldn’t. There is, however, a more legitimate kind of *logos*, one written in the soul of the hearer, and described by Phaedrus as “the discourse of one who knows, living and ensouled, of which written discourse could justly be called a phantom” (τὸν τοῦ εἰδότης λόγον λέγεις ζῶντα καὶ ἐμψυχον, οὗ ὁ γεγραμμένος εἰδωλὸν ἂν τι λέγοιτο δικάως, 276a). The discussion at this point of the dialogue uses metaphors of growth and seed-sowing rather than sculpture. The one who knows is like a farmer planting his seed in the soul of the learner and waiting patiently for it to grow and bear fruit. It is significant, however, that Socrates and Phaedrus move from a metaphor of artistic production (painting) to the more organic one of farming, a move that encapsulates the progression from a dead and lifeless product to a living one and that mirrors the paradox of the animated statue. We cannot be sure that “the one who knows” and his pupil are identical with the philosophical lover and beloved, but it seems to be a good bet. Their discourses are alive and ensouled, since they keep their connection with the minds that create them and develop as the partnership develops. In turn, the philosophic couple are *agalmata* of the best kind, illuminated by their memory of the Forms and worthy imitators of the gods. Their life, devoted to the pursuit of the divine, can be viewed as a dedication, a pleasing gift to the gods and can thus be connected with Joseph Day’s recent analysis of the *agalma* “in religious contexts, as the focus of friendly relations with a god, something that fosters . . . a divine response of *charis*.³⁵”

The final step is to link this picture with my earlier discussion of *agalmata* and the *Meno*, *Euthyphro* and *Symposium*. In the first two dialogues I focused on arguments as potentially animated statues that needed to be pinned down by reasoning. The comparison with magical and uncontrollable *agalmata* expressed philosophical apprehension about intellectual control and cast their creator as potentially a sophistic enchanter. At the same time, the *Meno* created the paradoxical fantasy of the tethered *agalma*, a controlled argument that would remain animated but connected with those who wished to deploy it. In the *Symposium* we encountered another philosophical fantasy, this time not of motion but of interiority and exteriority. Alcibiades

35. DAY 2010 : 89.

creates Socrates as a sculpted commodity, though again with magical powers, and again there is a homology between the person, the arguments, and *agalmata*. But, I argued, Alcibiades transforms Socrates into a motionless statue (though there were hints that his *logoi* might behave otherwise). These strands of imagery come together again in the *Phaedrus*, this time without specific reference to Socrates. The conception of *agalmata* is now thoroughly reworked. Again, there is a homology between person and *logos*. Again *eros* is engendered by radiance (now emanating from the Forms). But the distinctions between human and *agalma* collapse, as the philosopher becomes a work in progress, a living imitation of the divine. Rather than being assimilated to the statues of Daedalus, the words of the philosopher must be more like the golden girls of Hephaistos: they have a mind with wits, they have a voice, they have strength, and they know works from the immortal gods³⁶.

Kathryn MORGAN
UCLA

BIBLIOGRAPHY

- ADAM, James
1902 *The Republic of Plato*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURNETT, Anne P.
2205 *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*, Oxford, Oxford University Press.
- DAY, Joseph
2010 *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FARAONE, Christopher
1992 *Talismans and Trojan Horses: Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, Oxford, Oxford University Press.
- FORD, Andrew
2002 *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- KURKE, Leslie
2013 « Imagining Chorality: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues », in Peponi A. (ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 123-70.
- MCPHERRAN, Mark
2003 « The Aporetic Interlude and fifth Elenchus of Plato's *Euthyphro* », *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 25, p. 1-37.

36. I would like to thank Radcliffe Edmonds, Leslie Kurke, and Mario Telò for help with earlier versions of this paper.

MORRIS, Sarah P.

1992 *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, Princeton University Press.

MORGAN, Kathryn

2010 « Narrative Orders in the *Timaeus* and *Critias* », in Mohr R. and Sattler B. (eds.), *One Book, the Whole Universe: Plato's Timaeus Today*, Las Vegas, Parmenides Publishing, p. 267-285.

NEER, Richard

2010 *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago, University of Chicago Press.

NEHAMAS, Alexander

1998 *The Art of Living: Socratic Reflections from Plato to Foucault*, Berkeley, University of California Press.

NIGHTNGALE, Andrea

2004 *Spectacles of Truth in Greek Philosophy. Theoria in its Cultural Context*, Cambridge, Cambridge University Press.

NUSSBAUM, Martha

1986 *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.

REEVE, Charles D.C.

2006 « A Study in Violets: Alcibiades in the *Symposium* », in Leshner J.H., Nails D. and Sheffield F. (eds.), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Cambridge Mass., Harvard University Press (« Hellenic Studies » 22), p. 124-46.

STEINER, Deborah

1993 « Pindar's 'Oggetti Parlanti' », *Harvard Studies in Classical Philology* 95, p. 159-80.

1996 « For love of a Statue: A Reading of Plato's *Symposium* 215b' », *Ramus* 25, p. 89-111.

1998 « Moving Images: Victor Statues in Art and Epinician Song », *Classical Antiquity* 17, p. 123-49.

2001 *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton, Princeton University Press.

VERNANT, Jean-Pierre

1991 *Mortals and Immortals: Collected Essays*, edited by F. Zeitlin, Princeton, Princeton University Press.

L'*Agalma* automatique de Nysa¹

Hélène FRAGAKI

La description de la célèbre procession de Ptolémée II Philadelphe dans les *Deipnosophistes* d'Athénée de Naucratis² contient une occurrence intéressante du mot *agalma*, qui peut contribuer à mieux délimiter le champ sémantique de cette notion, réévaluer sa portée et saisir les associations d'idées et représentations qu'elle pouvait entraîner. Comme il le précise au début du passage, cet auteur du III^e s. ap. J.-C. cite Callixène de Rhodes qui avait consacré un rapport à ce même événement dans le IV^e volume de son ouvrage sur Alexandrie, dont on place la rédaction entre la fin du III^e et le milieu du II^e s. av. J.-C.³. D'après ces témoignages, l'impressionnante *pompè*, qui a été datée entre 282 et 262 av. J.-C.⁴, eut lieu au stade de la capitale lagide. Elle démarra au lever de l'étoile du matin pour se clore dès l'apparition de celle du soir, raison pour laquelle ces deux figures astrales marquaient l'ouverture et la fin du défilé lui-même⁵. Tout d'abord, une unité dédiée aux parents du couple royal était suivie de celles de tous les dieux du panthéon, dans lesquelles étaient illustrées les histoires propres à chacun d'entre eux⁶. Athénée renvoie aux compte-rendus des fêtes pentétériques⁷ pour les détails de cette partie,

1. Cette étude a été effectuée dans le cadre du programme de recherches VICI intitulé « *Innovating objects. The impact of global connections and the formation of the Roman Empire (ca. 200-30 BC)* », financé par NWO (*The Netherlands Organisation for Scientific Research*) et dirigé par M. J. Versluys à l'Université de Leyde.

2. Athénée, *Deipnosophistes* [*Déipn.*], V, 197c-203c.

3. Athénée, *Déipn.*, V, 196a. CASPARI 1933 : 400 ; FRASER 1972-I : 513 ; DUNAND 1981 : 13 ; RICE 1983 : 1, 134-179 ; FOERTMEYER 1988 : 90 (note 1), 99 ; COARELLI 1990 : 225 ; WIKANDER 1992 : 143 ; GOUKOWSKY 1995 : 79 ; KÖHLER 1996 : 35 ; GOUKOWSKY 2000 : 136 ; THOMPSON 2000 : 368 ; MÜLLER 2009 : 176-177 ; CANEVA 2010 : 173 ; QUEYREL 2010 : 26-27 ; ERSKINE 2013 : 40 ; VIVIERS 2014 : 31 ; BUR 2016 : 72-73 ; CANEVA 2016 : 81, 87-88 ; MAYOR 2018 : 197-198.

4. FRANZMEYER 1904 : 6 ; CASPARI 1933 : 400 ; FRASER 1972-I : 136 ; DUNAND 1981 : 13 ; RICE 1983 : 3-5, 38-44, 164-171, 182-187 ; FOERTMEYER 1988, *passim* ; COARELLI 1990 : 231-233, 246, 249 ; WIKANDER 1992 : 143 ; PERPILLOU-THOMAS 1993 : 153-154 ; GOUKOWSKY 1995 : 79-80 ; KÖHLER 1996 : 36, 44 ; WALBANK 1996 : 121 ; GOUKOWSKY 2000 : 136 ; THOMPSON 2000 : 381-388 ; CAMBIANO 2006 : 175 ; MÜLLER 2009 : 177, 180, 203 ; QUEYREL 2010 : 27 ; MYLONOPOULOS 2014 : 269 ; BUR 2016 : 75 ; CANEVA 2016 : 89, 114, 173-176 ; KEYSER 2016, *passim* ; MAYOR 2018 : 197.

5. FRANZMEYER 1904 : 25-26 ; CASPARI 1933 : 409-414 ; RICE 1983 : 28, 35-37 ; FOERTMEYER 1988 : 91-98, 102-103 ; COARELLI 1990 : 226 ; KÖHLER 1996 : 118 ; WALBANK 1996 : 121, note 16 ; THOMPSON 2000 : 374-376 ; MÜLLER 2009 : 179-180, 204 ; CANEVA 2010 : 176-177 ; ERSKINE 2013 : 40, 42 ; VIVIERS 2014 : 32 ; CANEVA 2016 : 89-91, 105-106 ; KOETSIER et KERLE 2016 : 348-349.

6. FRANZMEYER 1904 : 5-6, 26, 68 ; FOERTMEYER 1988 : 102-103 ; DUNAND 1981 : 22-23 ; RICE 1983 : 28, 38-44 ; GOUKOWSKY 1995 : 80 ; KÖHLER 1996 : 37-38, 40-41, 45, 90 ; GOUKOWSKY 2000 : 137 ; MÜLLER 2009 : 202-205 ; ERSKINE 2013 : 40 ; VIVIERS 2014 : 32 ; BUR 2016 : 74-75 ; CANEVA 2016 : 90 ; KOETSIER et KERLE 2016 : 348.

7. FRANZMEYER 1904 : 26-27 ; RICE 1983 : 44-45, 171-175 ; FOERTMEYER 1988 : 90 (note 1), 99-100 ; COARELLI 1990 : 232, 249 ; WIKANDER 1992 : 144, 147-148 ; GOUKOWSKY 1995 :

puis passe immédiatement au cortège dionysiaque, où se succédaient Silènes et Satyres vêtus de pourpre, le corps parfois teint en vermillon ou autres couleurs ; Victoires aux ailes dorées, parées de tuniques brodées et de bijoux en or ; autels enguirlandés de lierre et de vigne dorés ; garçons en pourpre portant de l'encens, de la myrrhe et du safran dans des plateaux en or ; personnifications allégoriques de l'An à la corne dorée d'Amalthée, de la Pentétéris tenant une branche de palmier et des Quatre saisons. Dans une surenchère de vases, encensoirs et torches incrustées d'or, enlacés de lierre et de vigne dorés, le poète Philiscos, prêtre de Dionysos, était accompagné par les troupes d'artistes dionysiaques⁸.

Une série de trépieds delphiques s'intercalait entre ce groupe et le char surmonté de la statue de Dionysos⁹. C'est alors qu'arrivait l'*agalma* de Nysa¹⁰, après une multitude de prêtres et prêtresses, *thiasés* de toutes sortes tenant des éventails et femmes macédoniennes aux cheveux défaits, nommées Mimallones, Bassarai et Lydiennes, qui portaient des couteaux, des branches de lierre ou de vigne et des serpents enroulés autour de leurs têtes et de leurs bras¹¹ :

Après elles, venait un char à quatre roues, huit coudées de large, tiré par soixante hommes, sur lequel une statue assise de Nysa, huit coudées de haut, portait un chiton jaune orné de dorures et un himation laconien. Grâce à un mécanisme, elle pouvait se lever sans que personne ne la touche de sa main, puis elle s'asseyait à nouveau après avoir versé du lait d'un bol de libation en or. Elle tenait dans la main gauche un thyrses enrubanné et portait une cou-

79 et note 3 ; KÖHLER 1996 : 35 ; THOMPSON 2000 : 368, 387-388 ; BUR 2016 : 74 ; CANEVA 2016 : 88.

8. Athénée, *Déipn.*, V, 197c-198c. FRANZMEYER 1904 : 27-33, 66 ; FRASER 1972-I : 202-203, 557, 652 ; DUNAND 1981 : 15-17, 20-21, 25-26, 28 ; RICE 1983 : 30-31, 36, 45-58 ; COARELLI 1990 : 229-230, 245-246 ; WIKANDER 1992 : 147, 149 ; KÖHLER 1996 : 38-39, 44, 145, 148, 160 ; WALBANK 1996 : 123 ; THOMPSON 2000 : 370-371, 374-376, 387 ; CANEVA 2010 : 177-181, 183 ; QUEYREL (2010) : 27 ; VIVIERS 2014, p. 32-33 ; CANEVA 2016 : 92-99 ; KOETSIER et KERLE 2016 : 349.

9. Athénée, *Déipn.*, V, 198c-e. FRANZMEYER 1904 : 33-34, 67 ; RICE 1983 : 11, 46, 59-60, 62, 151 ; SCHÜRMANN 1991 : 242-243 ; KÖHLER 1996 : 121-122, 126 ; THOMPSON 2000 : 376 ; PUGLIARA 2003 : 42 ; TYBJERG 2003 : 462 ; FRAGAKI 2012 : 43-44 ; ERSKINE 2013 : 41 ; MYLONPOULOS 2014 : 269 ; BOSAK-SCHROEDER 2016 : 125 ; CANEVA 2016 : 92-99 ; KOETSIER et KERLE 2016 : 349-350 ; MAYOR 2018 : 198, 207. Voir *infra*, p. XX.

10. FRANZMEYER 1904 : 35-38 ; CHAPUIS et GÉLIS 1928 : 5 ; FRASER 1972-I : 202, 426 ; DUNAND 1981 : 21 ; RICE 1983 : 13, 60, 62-68, 82, 112-113, 175 ; VON HESBERG 1987 : 50, 52 ; LAVAGNE 1988 : 105 ; COARELLI 1990 : 227 ; SCHÜRMANN 1991 : 31, 243-246, 291-292, 296 ; CAMBIANO 1994 : 613, 618 ; MURPHY 1995 : 5 ; KÖHLER 1996 : 41, 97-98, 130, 139 ; WALBANK 1996 : 125 ; GOUKOWSKY 2000 : 138 ; THOMPSON 2000 : 376-377 ; CANFORA 2001 : 498 ; PUGLIARA 2003 : 42-43 ; SCHURMANN 2003 : col. 416 ; TYBJERG 2003 : 460-461 ; CAMBIANO 2006 : 175 ; DOUGLAS OLSON 2006 : 459 ; MÜLLER 2009 : 193 ; WIKANDER 2008 : 788, 798 ; CANEVA 2010 : 182 ; QUEYREL 2010 : 27 ; FRAGAKI 2012 : 44 ; CSAPO 2013 : 27 ; DEVECKA 2013 : 64-65 ; ERSKINE 2013 : 41 ; FRAGAKI 2013 : 268 ; CANEVA 2014 : 63 ; MYLONPOULOS 2014 : 269, 282 ; BOSAK-SCHROEDER 2016 : 125-126 ; BUR 2016 : 34, 72-73, 78-79 ; CANEVA 2016 : 104-105, 124 ; KOETSIER et KERLE 2016, *passim* ; MAYOR 2018 : 198-200, 207. Au sujet du char, voir KÖHLER 1996 : 95-97.

11. Athénée, *Déipn.*, V, 198e. FRANZMEYER 1904 : 34-35 ; FRASER 1972-I : 205 ; DUNAND 1981 : 16, 29-30 ; RICE 1983 : 60-62 ; GOUKOWSKY 2000 : 138 ; THOMPSON 2000 : 377 ; PUGLIARA 2003 : 42 ; CANEVA 2010 : 178 ; 2016 : 92-103.

ronne de lierre en or avec des grappes de pierres précieuses. Elle était placée sous un baldaquin et à chacun des quatre angles du char était dressée une torche dorée¹². (Athénée, *Déipnosophistes*, V, 198e-199a. Trad. Hélène Fragaki)

Contexte littéraire et culturel

Le mot *agalma*, qui désigne la statue animée de Nysa, est employé ici dans un contexte qui n'est pas cultuel au sens strict du terme, mais aussi civique, politique et social. Certes, cette effigie fait partie d'une procession dionysiaque qui comprend la représentation du dieu lui-même avec sa suite agitée, sa grotte caractéristique, ses attributs et ses prêtres, les autels qui lui sont consacrés, ainsi que des scènes évoquant la chambre de Sémélé ou le retour de l'Inde¹³. Mais la *pompè* dans son ensemble intègre également des figures allégoriques et de nombreuses allusions aux souverains, à leur ascendance et à leurs conquêtes militaires¹⁴. Les éléments tirés de la réalité contemporaine ou du passé récent sont étroitement corrélés à l'univers mythique qu'elle fait revivre, dans lequel évoluent de nombreux personnages, dont le dieu de la vigne qui y tient un rôle primordial. Références historiques et monde divin s'y trouvent alors imbriqués de manière à illustrer les schémas idéologiques chers aux Ptolémées¹⁵. Loin d'être assimilé à une cérémonie religieuse, le défilé, marqué par une nette tendance au gigantisme et à l'exubérance, se rapproche plutôt de la fête popu-

12. μετὰ δὲ ταύτας ἦγετο τετράκυκλος πηχῶν ὀκτὼ πλάτος ὑπὸ ἀνδρῶν ἐξήκοντα, | ἐφ' ἧς ἀγαλμα Νύσης ὀκτάπηχυ καθήμενον, ἐνδεδυκὸς μὲν θάψινον χιτῶνα χρυσοποικίλον, | ἱμάτιον δὲ ἡμφίεστο Λακωνικόν. ἀνίστατο δὲ τοῦτο μηχανικῶς οὐδενὸς τὰς χεῖρας | προσάγοντος καὶ σπεῖσαν ἐκ χρυσῆς φιάλης γάλα πάλιν ἐκαθητο. εἶχε δὲ ἐν τῇ ἀριστερᾷ | θύρσων ἐστεμμένον μίτραϊς. αὐτὴ δ' ἐστεφάνωτο κισσίνφω χρυσῷ καὶ βότρυσι διαλίθοις | πολυτελέσιν. εἶχε δὲ σκιάδα καὶ ἐπὶ τῶν γωνιῶν τῆς τετρακύκλου κατεπεπήμεσαν λαμπάδες | διάχρυσοι τέτταρες.

13. Athénée, *Déipn.*, V, 197e-200f, 201c-e. FRANZMEYER 1904 : 27-33, 36-50, 59-63, 67-68 ; FRASER 1972-I : 191, 193, 197, 202, 207, 572 ; DUNAND 1981 : 18-19, 27, 31 ; RICE 1983 : 2, 28, 32, 45-115, 167, 80 ; FOERTMEYER 1988 : 99 ; WIKANDER 1992 : 147 ; KÖHLER 1996 : 41-42, 45, 91, 97, 111-113, 115, 118-119, 123-124, 127, 139, 143, 150-151 ; WALBANK 1996 : 122 ; GOUKOWSKY 2000 : 138-140 ; THOMPSON 2000 : 370, 377 ; MÜLLER 2009 : 179, 191-196, 199-200 ; CANEVA 2010 : 181-185 ; QUEYREL 2010 : 27 ; BOSAK-SCHROEDER 2016 : 126 ; BUR 2016 : 85 ; CANEVA 2016 : 81-127 ; MAYOR 2018 : 198.

14. Athénée, *Déipn.*, V, 197d-e, 198a-b, 201a-b, 201d-202b, 202d-203b. FRANZMEYER 1904 : 66-67 ; FRASER 1972-I : 219, 228, 230-232, 241 ; DUNAND 1981 : 15, 21, 24-26, 33 ; RICE 1983 : 2, 28, 49-51, 102-110, 113, 123-131, 190-191 ; FOERTMEYER 1988 : 100-104 ; WIKANDER 1992 : 147-150 ; KÖHLER 1996 : 124, 118, 129-136, 139 ; WALBANK 1996 : 124, 129-130 ; THOMPSON 2000 : 369, 375 ; MÜLLER 2009 : 179, 191, 199-202 ; QUEYREL 2010 : 27 ; ERSKINE 2013 : 41-42 ; CANEVA 2016 : 83-85, 112-114, 126.

15. FRANZMEYER 1904 : 5, 27, 29, 42-43, 46-49, 67-68 ; CASPARI 1933 : 400-409 ; FRASER 1972-I : 202-203, 205 ; DUNAND 1981 : 19-20, 22-25, 31-32 ; RICE 1983 : 26-27, 43-44, 48, 67, 83-86, 93-94, 97-99, 102-104, 106-108, 113, 115-118, 120-123, 130-131, 180-192 ; COARELLI 1990 : 226-228, 230-231 ; WIKANDER 1992, *passim* ; GOUKOWSKY 1995 : 80-81 ; KÖHLER 1996 : 38-39, 41-42, 112-113, 140, 158-160, 170-171 ; WALBANK 1996 : 123 ; GOUKOWSKY 2000 : 136-138, 140-141 ; THOMPSON 2000 : 377-380 ; MÜLLER 2009 : 176, 179, 191-196, 199-202 ; CANEVA 2010, *passim* ; ERSKINE 2013 : 42 ; VIVIERS 2014 : 32-33 ; MYLONOPOULOS 2014 : 269 ; BOSAK-SCHROEDER 2016 : 126 ; BUR 2016 : 58, 60-61, 78-80 ; CANEVA 2016 : 83, 85, 91, 114-121, 127.

laire, du spectacle de masse ou de la parade¹⁶. Nysa, nourrice de Dionysos ou personification de la montagne où il est né, n'est pas une déesse mais une simple figure mythologique. Le texte d'Athénée atteste donc que, du moins à partir de l'époque hellénistique, la notion d'*agalma* peut trouver une place dans cet environnement particulier et se référer à la statue d'un tel personnage, plutôt mineur.

La portée de ce terme dans le cadre de la procession de Ptolémée II peut ainsi être éclairée par le caractère propre à cet événement, où le rituel sacré rejoint un discours de légitimation de la dynastie et d'exaltation de la royauté, au sein d'une imagerie complexe, brillamment orchestrée. Plus qu'un instrument de propagande, ce mélange savant est la revendication et l'affirmation du contrôle universel exercé par les souverains lagides, qui se traduit par un étalage ostentatoire de richesse et de luxe inouïs. Pour dépeindre ces splendeurs, Athénée se lance dans une énumération interminable de véritables trésors de toreutique et d'orfèvrerie : ustensiles, encensoirs, trépieds, tables, autels, guirlandes, monnaies, couronnes, diadèmes, trônes et effigies en or, argent, bronze ou verre, de dimensions souvent démesurées, portant un décor élaboré, peint ou en relief, ainsi que des incrustations en pierres précieuses. Des troupeaux entiers d'animaux, dont plusieurs sauvages ou exotiques, parfois chargés d'essences et de parfums rares, complètent ces fastes qui témoignent d'une prise en possession des ressources de la terre entière¹⁷. Dans un tel déploiement d'opulence et de magnificence, l'*agalma* de Nysa confirme cette emprise du pouvoir royal sur l'environnement naturel et les artefacts humains, puisqu'il fait preuve, en outre, d'une maîtrise des lois physiques dont ce mécanisme reproduit les effets en les manipulant à volonté¹⁸. Chef-d'œuvre de sophistication qui va jusqu'à l'extravagance¹⁹, il s'insère dans un catalogue de curiosités, sans doute un sujet de prédilection de Callixène²⁰ qui s'acharne à dresser une liste exhaustive de créatures et d'objets fabuleux, acteurs d'une mise en scène quasi-théâtrale destinée à provoquer la stupeur et la fascination²¹. Dès lors, hormis ses aspects plus spécifiquement religieux, la figure de Nysa semble être du même ordre qu'un vase étincelant en matériaux coûteux ou un étrange oiseau importé de contrées lointaines, quant aux sensations d'émerveillement qu'elle est jugée capable de susciter.

16. Voir surtout FRANZMEYER 1904 : 62-63 ; DUNAND 1981 : 20-22, 27-34 ; RICE 1983 : 180 ; WALBANK 1996 : 125 ; MÜLLER 2009 : 189-191 ; DEVECKA 2013 : 64 ; CANEVA 2016 : 124-125.

17. Athénée, *Déipn.*, V, 200e-201c. FRANZMEYER 1904 : 26, 38-41, 43-45, 48-53, 62-66 ; FRASER 1972-I : 136, 141, 180-181, 801-802 ; DUNAND 1981 : 18-20, 25-26, 32 ; RICE 1983 : 1-2, 34, 68, 71-77, 83, 85-99, 112-113, 116-123, 131-133, 190-191 ; COARELLI 1990 : 228, 230-231, 244, 248-251 ; WIKANDER 1992 : 147-149 ; GOUKOWSKY 1995 : 79 ; KOHLER 1996 : 41, 80-87, 105-107, 152-153, 166, 170, 173 ; WALBANK 1996 : 124-125 ; GOUKOWSKY 2000 : 139-141 ; THOMPSON 2000 : 371-372 ; MULLER 2009 : 191-192, 194-197, 201-202, 205 ; CANEVA 2010 : 183, 185-186 ; ERSKINE 2013 : 42 ; MYLONOPOULOS 2014 : 282 ; CANEVA 2016 : 84, 124, 126-127. Voir aussi PERPILLOU-THOMAS 1993 : 180-189.

18. FRAGAKI 2012 : 63 ; (2013), *passim*.

19. Voir à ce propos MYLONOPOULOS 2014, *passim*, surtout p. 269-270, 276, 280, 282.

20. RICE 1983 : 156, 158-159, 177-179 ; ERSKINE 2013 : 42 ; BUR 2016 : 72 ; CANEVA 2016 : 124-126.

21. DUNAND 1981 : 17, 21-22 ; KOHLER 1996 : 98, 107, 119, 124, 138-139 ; DEVECKA 2013 : 165 ; ERSKINE 2013 : 40-42 ; BUR 2016 : 188-189 ; CANEVA 2016 : 83-84, 103-105, 124.

Si cet *agalma* mérite une place dans une accumulation d'effets visuels éblouissant la foule, c'est parce qu'il présente les caractéristiques traditionnellement attribuées à ce genre d'œuvre dans les sources littéraires : bigarrures, bijoux somptueux en or et en pierres précieuses, vêtement à dorures, rutilance des couleurs et éclat des matériaux. Mais l'efficacité du dispositif est d'autant plus grande, qu'il rallie ces attraits au mouvement automatique. Non seulement ce dernier ne paraît pas incompatible avec la nature de cette effigie, mais il se situe aussi, dans le récit d'Athénée, sur le même plan que les autres traits distinctifs de l'*agalma*, dont il semble rehausser l'intensité. Apparence qui ravit les sens et mobilité inattendue deviennent alors complémentaires et interdépendantes.

Parallèles et faisabilité de l'automate

Cette statue animée de Nysa n'est ni une simple fantaisie littéraire ni un cas isolé. Un peu plus haut dans ce même texte, la description de l'*agalma* de Dionysos « σπένδον ἐκ καρχησίου »²² laisse supposer l'écoulement d'un liquide, dans la mesure où le choix du participe qui désigne le geste serait difficile à justifier, si la figure tenait tout simplement un vase²³. Même si le contenu du récipient n'est pas précisé, on retrouve ici le mouvement de libation, sans doute grâce à un dispositif similaire. Bien qu'hypothétique, cette restitution est corroborée par la présence de deux fontaines, l'une de lait, l'autre de vin, jaillissant de la grotte posée sur un autre char du défilé, mise en scène qui implique encore une fois un fonctionnement mécanique du même type²⁴. De tels automatismes étaient particulièrement appropriés à l'univers dionysiaque, où ils évoquaient la fertilité spontanée de la nature et la puissance régénératrice du dieu. En effet, plusieurs récits mythiques mentionnent des ruisseaux de lait et de vin, de nectar et de miel, qui sont produits par des Bacchantes en extase frappant de leur thyrses et grattant le sol, ou qui surgissent miraculeusement de la terre à l'apparition de Dionysos. D'autres coulent par son action du métier à tisser de femmes peu croyantes à son pouvoir pour les convertir. L'épiphanie divine est accompagnée par des flots de vin, tels ceux qui traversent les navires de pirates tyrrhéniens, alors qu'une outre magique remplie de cette boisson sacrée contient à chaque fois le double de la quantité que l'on y verse. Dans le même esprit, les trois filles d'Anios, descendantes de Dionysos, ont été dotées par lui de la capacité de fournir du vin, de l'huile et des céréales à volonté, suffisants pour nourrir toute une armée. Des merveilles de ce genre n'apparaissent pas seulement dans un contexte mythologique, mais sont également rapportées dans le cadre du culte dionysiaque. Lors de fêtes en l'honneur du dieu, à Téos, Andros et sans doute aussi à Naxos, des

22. Athénée, *Déipn.*, V, 198c-e. Voir aussi *supra*, note XX.

23. RICE 1983 : 59 ; CANEVA 2015 : 62, note 28 ; 2016 : 92, note 31, y reconnaissent plutôt une représentation statique de Dionysos suivant le type iconographique du "dieu offrant". En revanche, d'après MAYOR (2018 : 198, 207), le vase que tenait la figure débordait de vin.

24. Athénée, *Déipn.*, V, 200c ; RICE 1983 : 82 ; CANEVA 2015 : 63, note 28 ; BOSAK-SCHROEDER 2016 : 126, note 16 ; CANEVA 2016 : 107, 124 ; MAYOR 2018 : 198. Juste après, dans la scène du retour de l'Inde (V, 200d.), on trouve la description d'un petit satyre, cinq coudées de haut, assis devant Dionysos sur le cou d'un éléphant, qui gesticulait de sa main droite dans laquelle il tenait une corne de chèvre (« τῇ δεξιᾷ χειρὶ αἰγείῳ κέρατι χρυσῷ σμαίνων »). S'agirait-il encore une fois d'un automate ?

sources de vin auraient jailli de son sanctuaire ou de son temple, ou se seraient écoulées dans la cité. À l'occasion des célébrations de Thyia, qui avaient lieu près d'Élis, on laissait toute la nuit dans une pièce scellée trois pots vides, puis on les retrouvait le lendemain matin remplis de vin, alors que les scellements restaient intacts²⁵.

Cet arrière-plan de représentations, croyances et pratiques montre que les automates et truquages, notamment ceux qui faisaient intervenir l'écoulement de liquides associés à Dionysos, occupaient une place naturelle dans un défilé dédié à cette divinité. Parfaite illustration de tels récits et preuve tangible de leur véracité, l'*agalma* de la nourrice du dieu génère du lait à volonté, tout comme leurs protagonistes. En même temps, par sa qualité d'automate biologique, il bouleverse et transgresse lui aussi les lois de la nature, tout en s'appropriant le caractère de ces scènes dionysiaques, interprétant et concrétisant leur sens. Si la description plutôt succincte de la procession ne permet pas d'évaluer la portée exacte des dispositifs de ce genre dans le cadre de cet événement, de telles créatures ont bel et bien existé et sont parfaitement réalisables, puisque leur processus de fabrication est rigoureusement décrit dans les traités techniques des ingénieurs alexandrins, si bien que leur fonctionnement peut être restitué et suivi de manière très convaincante. Le parallèle le plus proche de la figure de Nysa apparaît dans les *Automates* d'Héron d'Alexandrie, traité rédigé au cours du I^{er} s. ap. J.-C. mais largement inspiré d'écrits plus anciens remontant au III^e s. av. J.-C., notamment ceux de Philon de Byzance, comme le signale l'auteur lui-même dans l'introduction de l'ouvrage. Dans l'exemple de théâtre « à siège mobile » représentant l'apothéose de Bacchus²⁶ la mise en scène ressemble à celles de la procession, aussi bien pour la statue de Dionysos, que pour celle de sa nourrice : on retrouve ici le même geste de libation, ainsi que le baldaquin orné de guirlandes, sous lequel est placé le dieu (fig. 1).

Le mécanisme moteur de ce spectacle automatique, enfermé dans un caisson roulant, permettait le fonctionnement d'un dispositif qui rappelle celui de l'*agalma* de Nysa, dans la mesure où le mouvement d'une figure était suivi par l'écoulement d'un liquide : des contrepoids ajustés à l'intérieur d'un tuyau descendaient en comprimant un lit de grains qui s'échappaient progressivement par une vanne (fig. 2)²⁷ ; puis les jeux automatiques du spectacle étaient obtenus grâce à l'action de ces contrepoids dont le

25. NILSSON 1906 : 277, 291-293 ; BONNER 1910 : 180-184 ; BONNER 1929 : 371-374 ; MÜLLER 2009 : 191, 193 ; CSAPO 2013 : 25 ; BOSAK-SCHROEDER 2016 : 126-127 ; BUR 2016 : 56-57, 73, 81-90 ; MAYOR 2018 : 191-192, 200.

26. Héron, *Automates* [*Autom.*], I, 3-4 ; PROU 1881 : 140-141 ; SCHMIDT 1899, p. LI ; FRANZMEYER 1904 : 36 ; CHAPUIS et GÉLIS 1928 : 44 ; CHAPUIS et DROZ 1949 : 35 ; USHER 1954 : 141-142 ; PRAGER F.D. 1974, *Philo of Byzantium « Pneumatica »*, Wiesbaden, L. Reichert, 1974 : 56 ; GILLE 1980 : 142 ; SCHURMANN 1991 : 196 ; CAMBIANO 1994 : 613-614 ; MURPHY 1995 : 1, 3-4 ; KÖHLER 1996 : 97 ; PUGLIARA 2003 : 25-26 ; TYBJERG 2003 : 460 ; CAMBIANO 2006 : 175-176 ; 2008 : 385 ; RUPKE 2011 : 75 ; FRAGAKI 2012 : 44-45 ; BOSAK-SCHROEDER 2016 : 126 ; BUR 2016 : 34, 99-103. Comparer avec PRAGER 1974 : 16. Concernant le baldaquin, que l'on retrouve dans la description de la statue de Nysa, voir WEBER 1990 : 40. La statue de Nysa a été comparée également au Canachos d'Apollon (KÖHLER 1996 : 97).

27. Héron, *Autom.*, I, 2, 5-6 ; PROU 1881 : 159-168 ; SCHMIDT 1899 : LII-LIV, LVIII-LXI ; USHER 1954 : 140-142 ; SABLIERE 1966 : 20 ; GILLE 1978 : 359 ; 1980 : 141-143 ; CAMBIANO 1994 : 615 ; MURPHY 1995 : 12-13, 15-17 ; SCHURMANN 2003 : col. 416 ; CAMBIANO 2006 : 177 ; FRAGAKI 2012 : 44-47.

mouvement était transmis par l'intermédiaire d'un système sophistiqué de poulies et de cordes. Ainsi une bobine verticale avec un cordon moteur allant joindre horizontalement la poulie de renvoi au contrepoids pouvait effectuer des demi-tours intermittents et permettre à Bacchus de pivoter à chaque fois dans le sens inverse. De manière analogue, des vannes manœuvrées par des cordes ouvraient et fermaient tour à tour le passage du lait et du vin cachés dans des réservoirs surélevés et remontant par des tubes jusqu'aux mains du dieu (fig. 3)²⁸. Bien entendu, Nysa était certainement beaucoup plus grande que les figurines du théâtre décrit par Héron, qui devaient avoir la taille d'une marionnette²⁹. Mais si le mécanisme, peut-être caché à l'intérieur du siège de la figure³⁰, était actionné par les roues du véhicule sur lequel elle était posée, comme il a été pertinemment proposé³¹, la rotation aurait sans doute fourni de l'énergie adéquate pour déclencher le mouvement d'une statue colossale³².

Selon une hypothèse tentante, bien qu'impossible à confirmer, la création de la figure de Nysa serait à attribuer à Ctésibios, ingénieur alexandrin célèbre du III^e s. av. J.-C., inventeur de clepsydres à automates et par conséquent spécialisé dans les régulateurs de l'écoulement des liquides, mais aussi dans la conversion d'un mouvement de rotation en mouvement linéaire³³. Quoi qu'il en soit, les libations automatiques semblent avoir été l'un des enjeux favoris des mécaniciens du Musée, puisqu'on en trouve d'autres exemples, basés sur des principes différents, dans les *Pneumatiques* d'Héron, en grande partie appuyés sur l'ouvrage homonyme de son prédécesseur Philon de Byzance, qui vécut à Alexandrie au III^e s. av. J.-C.³⁴. Ce sont cette fois les propriétés du souffle qui sont exploitées. Ainsi l'air à l'intérieur d'un autel, dilaté par l'allumage du feu, comprime le liquide situé dans la base de la structure et le pousse vers un tube qui traverse une figurine

28. Héron, *Autom.*, I, 2, 12-19 ; PROU 1881 : 151, 169-174 ; WEIL 1882, *passim* ; SCHMIDT 1899 : LIV-LVI, LVIII-LXI ; CHAPUIS, A. et DROZ 1949 : 36 ; USHER 1954 : 140-141, 145 ; SABLIERE 1966 : 20 ; SCHÜRMANN 1991 : 196-199 ; MURPHY 1995 : 22-27 ; PUGLIARA 2003 : 26 ; CAMBIANO 2006 : 177 ; WIKANDER 2008 : 792 ; FRAGAKI 2012 : 49-51.

29. Héron, *Autom.*, I, 4, 4 ; FRANZMEYER 1904 : 63 ; SCHÜRMANN 1991 : 199, 243-244 ; CAMBIANO 1994 : 622-623 ; MURPHY 1995 : 15 ; KÖHLER 1996 : 85.

30. SCHÜRMANN 1991 : 245 ; PUGLIARA 2003 : 43.

31. RICE 1983 : 64 ; SCHÜRMANN 1991 : 244 ; PUGLIARA 2003 : 43 ; FRAGAKI 2012 : 44 ; BUR 2016 : 79.

32. Concernant la restitution de ce mécanisme, voir RICE 1983 : 63-65 ; SCHÜRMANN 1991 : 244-246 ; PUGLIARA 2003 : 42-43 ; WIKANDER 2008 : 788 ; et surtout, récemment, KOETSIER et KERLE 2016, *passim* ; MAYOR 2018 : 199 ; KOETSIER 2019 : 1187-1188.

33. FRASER 1972-I : 426 ; RICE 1983 : 63-65 ; SCHÜRMANN 1991 : 245-246 ; WHITE 1993 : 216-217 (qui voit dans la figure de Nysa une application simple du système pignon-crémaillère) ; THOMPSON 2000 : 377 (d'après lequel les fontaines de lait et le vin, qui jaillissaient de la grotte dionysiaque exposée lors de la *pompè*, portent la marque des travaux de Ctésibios sur les pompes à eau) ; CANFORA 2001 : 498 ; PUGLIARA 2003 : 43 ; BUR 2016 : 79 ; CANEVA 2016 : 104 ; KOETSIER et KERLE 2016 : 359, 364 ; MAYOR 2018 : 199.

34. CHAPUIS et GÉLIS 1928 : 37, 43 ; DRACHMANN 1948, en particulier p. 41-126 ; CHAPUIS et DROZ 1949 : 33-34 ; USHER 1954 : 93, 96-99, 117, 137-140 ; FRASER 1972-I : 427-428 ; PRAGER 1974 : 3-4, 16, 20-21, 239 ; GILLE 1978 : 353, 360-361 ; (1980) : 93, 104, 122-123, 130-133 ; FRASER 1972-II : 623-624 ; VON HESBERG 1987 : 54-57 ; CAMPANO 1994 : 617 ; MURPHY 1995 : 2 ; ARGOUT et GUILLAUMIN 1997 : 12 ; PUGLIARA 2003 : 27-28 ; TYBJERG 2008 : 386-387 ; FRAGAKI 2012 : 32.

pour atteindre une coupe. Le personnage fera alors une libation qui durera autant que le feu (fig. 4)³⁵. Comme dans le cas du théâtre d'automates, le dispositif devait être de petites dimensions, contrairement aux statues monumentales de la *pompè*. Malgré ces divergences, probablement liées à la nature des différents spectacles et démonstrations et aux circonstances dans lesquelles ils étaient présentés, tous ces truquages font partie d'une même tradition scientifique et appartiennent au même milieu culturel. Ils devaient être particulièrement populaires à Alexandrie depuis l'époque ptolémaïque, surtout au sein de la cour et de la propagande royale³⁶.

Thaumata et thaumaturges

Dans la mesure où le terme « *agalma* » désigne explicitement dans ce contexte une statue animée, il revêt par ce lien certaines connotations propres aux automates. Or, ces derniers sont avant tout des *thaumata*, des créatures destinées essentiellement à surprendre et impressionner le public³⁷. Cet effet d'étonnement et d'émerveillement est intrinsèque à leur nature, comme le précise d'emblée Héron, qui en fait la raison d'être même de ces inventions dans l'introduction de ses *Pneumatiques* :

car c'est grâce à la combinaison de l'air, du feu, de l'eau et de la terre, et par l'union de trois de ces éléments ou même des quatre, que sont mises en action des compositions variées, dont les unes subviennent aux nécessités les plus pressantes de la vie humaine, et les autres suscitent l'admiration et l'étonnement.

Car on peut, grâce à eux, découvrir toute une gamme de mouvements tout à fait étonnants³⁸. (Héron, *Pneumatiques*, introd., trad. Gilbert Argoud et Jean-Yves Guillaumin 1997, p. 40-41 ; 24-25)

35. Héron, *Pneumatiques* [*Pneum.*], I, 12 ; ARGOUT et GUILLAUMIN 1997 : 68-71 (comparer avec I, 32, 37 et II, 21). Voir aussi DRACHMANN 1948 : 129 ; SCHÜRMANN 1991 : 177-178 ; CAMBIANO 1994 : 616 ; RÜPKE 2011 : 75 ; FRAGAKI 2012 : 42-43. Comparer avec la fontaine en forme de servante décrite par Philon dans ses *Pneumatiques* : Philon de Byzance, *Le livre des appareils pneumatiques et des machines hydrauliques*, édité d'après les versions arabes d'Oxford et de Constantinople et traduit par le baron CARRA DE VAUX, Paris, Klincksieck, 1902, p. 135-137 ; PRAGER 1974 : 189-192 ; GILLE 1980 : 120. SCHÜRMANN 1991 : 243 propose de restituer un mécanisme similaire à l'intérieur de la figure de Nysa.

36. VON HESBERG 1987, *passim* ; SCHÜRMANN 1991 : 184-189, 221 ; PUGLIARA 2003 : 42, 61-62 ; SCHÜRMANN 2003 : col. 416-417 ; FRAGAKI 2012 : 63 ; FRAGAKI 2013 : 267-270 ; CANEVA 2014 : 63-64, 68-69 ; MAYOR 2018 : 197-198.

37. DRACHMANN 1948, *passim* ; FRASER 1972 : 426 ; GILLE 1980 : 88-91, 132 ; RICE 1983 : 63 ; VON HESBERG 1987 : 54-55 ; SCHÜRMANN 1991 : 164-168, 190-201, 224-227 ; CAMBIANO 1994 : 616-621 ; MURPHY 1995 : 5-6 ; ARGOUT et GUILLAUMIN 1997 : 14-16 ; BERRYMAN 2003 : 347, 361, 365 ; PUGLIARA 2003 : XVIII, XXII, 5, 8-11, 16, 21, 32-35, 55-56, 67 ; SCHÜRMANN 2003 : col. 415 ; TYBJERG 2003 : 443-466 ; CAMBIANO 2006 : 179-180, 183-187, 190 ; WIKANDER 2008 : 785, 790 ; FRAGAKI 2012 : 32 ; DEVECKA 2013 : 65 ; MYLONOPOULOS 2014 : 280 ; CANEVA 2015 : 60-63, 67-71 ; BOSAK-SCHROEDER 2016 : 127-134 ; BUR 2016, *passim* ; MAYOR 2018 : 102, 180. Les auteurs modernes interprètent toutefois la notion de *thauma* de manières diverses et lui accordent des nuances variables, parfois strictement religieuses, qui ne tiennent pas toujours compte de la complexité du terme, tel qu'il apparaît dans les sources antiques et plus particulièrement dans le contexte ptolémaïque.

38. διὰ γὰρ συμπλοκῆς ἀέρος καὶ πυρὸς καὶ ὕδατος καὶ γῆς καὶ τῶν τριῶν στοιχείων ἢ καὶ τῶν τεσσάρων συμπλεκομένων ποικίλαι διαθέσεις ἐνεργοῦνται, αἱ μὲν ἀναγκαϊοτάτας τῷ βίῳ τοῦτ' ἔχεις παρέχουσαι, αἱ δὲ ἐκπληκτικὸν τινα θαυμασμὸν ἐπαδεικνύμεναι

"Ἔστι γὰρ δι' αὐτῶν εὐρίσκειν πᾶν ποικίλας καὶ θαυμασίας κινήσεις.

La notion de *thauma* s'applique significativement aussi bien aux statues mobiles qu'à d'autres objets truqués décrits dans ce même ouvrage : vases où coule du vin lorsque l'on y verse de l'eau ; d'autres où l'on mélange différents liquides qui s'écoulent ensuite séparément ; distributeurs automatiques d'eau sacrée ; coupes qui restent toujours pleines quelle que soit la quantité d'eau que l'on y puise ; lampes magiques dont la mèche avance toute seule au fur et à mesure qu'elle se consume ; d'autres qui sont alimentées en huile alors que l'on y verse de l'eau. Les effigies dotées de mouvement comme l'*agalma* de Nysa sont donc clairement classées parmi toute une série d'astuces destinées, par opposition aux machines et appareils qui ont une utilité pratique, à frapper l'œil et stimuler l'imagination du spectateur. De même, dans l'introduction du *Théâtre automatique* Héron qualifie les inventeurs de spectacles animés de « thaumaturges », concepteurs d'objets miraculeux :

on appelait d'ailleurs autrefois 'thaumaturges' les créateurs de ce genre de choses, car elles sont étonnantes à voir³⁹. (Héron, *Théâtre automatique*, I, 7-8. Trad. Victor Proux).

En effet, dès l'époque classique, le lien du *thauma* à l'animation de l'inanimé était devenu tellement étroit et inextricable que ce substantif avait fini par désigner souvent une marionnette, poupée articulée ou pantin⁴⁰. Ce glissement sémantique est révélateur de la perception des figures mouvantes, qui semblent avoir été considérées comme les objets par excellence qui génèrent cette sensation. Au delà de son sens plus large d'admiration et d'étonnement, le terme *thauma* adopte alors, en se référant à quelque chose de bien concret, une nouvelle nuance qui restreint sa signification au sentiment précis, à la fois familier et indescriptible, que l'on éprouve face à des créatures qui imitent les mouvements d'êtres vivants brouillant ainsi les frontières entre le naturel et l'artificiel. Cet effet bien spécifique de fascination mêlée de trouble, voire d'un certain malaise⁴¹, rejoint dans le texte d'Athénée la notion d'*agalma* par la présence de la statue de Nysa, qui rallie ainsi des agentivités de nuances diverses, mais proches et entrelacées. C'est alors un croisement de deux émotions qui s'opère sur cet énorme automate, révélant leur profonde affinité : bien que l'impact sur le spectateur, évoqué par le mot « *agalma* », soit différent, le signifiant est du même ordre que celui de « *thauma* ».

La notion de ζώδιον

Un autre terme qui éclaire indirectement des facettes sémantiques du substantif *agalma*, tel qu'il est employé en rapport avec la statue animée de Nysa, est celui de ζώδιον. Lorsqu'il apparaît chez Héron pour désigner les automates, il semble sous-entendre le pouvoir quasi-magique détenu par l'ingénieur, capable de créer un simulacre de vie ou un organisme en miniature :

39. ἐκάλουν δὲ οἱ παλαιοὶ τοὺς τὰ τοιαῦτα δημιουργοῦντας θαυματουργοὺς διὰ τὸ ἐκπληκτον τῆς θεωρίας.

40. BERRYMAN 2003 : 354, 358 ; PUGLIARA 2003 : 11, 62-66, 69 ; CAMBIANO 2006 : 183-187, 190 ; CHANTRAINE 2009 : 408 ; DEVECKA 2013 : 57-58.

41. KANG 2011 : 14-54, surtout p. 19-22 ; MAYOR 2018 : 180, 213.

Quand on brûle des parfums sur certains autels, les personnages placés sur les côtés font une libation⁴². (Héron, *Pneumatiques*, I, 12. Trad. Gilbert Argoud et Jean-Yves Guillaumin, p. 68-71)

Lorsque ce mot est omis, les figures animées sont appelées par le nom même du personnage qu'elles représentent, parfois sous forme de diminutif faisant sans doute référence aux dimensions relativement réduites de l'objet :

Étant donné une base sur laquelle est placé un petit arbre autour duquel est enroulé un dragon, avec à côté Héraclès tirant à l'arc...⁴³ (Héron, *Pneumatiques*, I, 41. Trad. Gilbert Argoud et Jean-Yves Guillaumin, p. 118-121)

On peut aussi, s'il y a de l'eau courante, faire boire un animal tandis qu'une statue de Pan effectue une rotation⁴⁴. (Héron, *Pneumatiques*, I, 30. Trad. Gilbert Argoud et Jean-Yves Guillaumin, p. 96-99)

Le mot ζῳδιον serait donc équivalent du nom de la figure, puisque les deux désignations semblent être interchangeables et se juxtaposent parfois dans une même phrase :

...et faisant corps avec Pan ou avec quelque autre figurine tenant un bâton⁴⁵. (Héron, *Pneumatiques*, II, 37. Trad. G. Argoud et J.-Y. Guillaumin 1997, p. 108-111)

L'emploi de ces appellations en alternance suggère que le ζῳδιον, perçu comme une présence ou un être en action plutôt qu'une statue, tend à s'identifier au personnage qu'il évoque. En revanche, lorsqu'il est suivi, notamment dans le *Théâtre automatique*, du nom de la figure au génitif, par exemple « ζῳδιον τοῦ Διονύσου », il donne plutôt l'impression d'un dédoublement et semble renvoyer à la manifestation scénique ou à l'incarnation temporaire d'une divinité, d'un être réel ou mythique. Quelle que soit la nuance exacte, la traduction du mot par « figure », « figurine », « personnage » ou « statue », imposée par l'absence de terme véritablement adéquat, ne rend pas compte de la notion de vivant artificiel, inhérente aux automates biologiques, et explicite dans la racine même du terme qui les désigne⁴⁶.

En dehors de cette application spécifique au domaine des spectacles automatiques, la signification du substantif ζῳδιον, difficile à cerner avec précision, est définie comme « figurine d'animal ou en général de tout être vivant..., personnage, marionnette... » (BAILLY 2000 : 885). Chez Hérodote, ce mot se réfère à une figurine ornant un cratère en bronze, alors que dans un passage de Plutarque il renvoie à un jouet pour enfants en argent, sans doute une miniature ou une poupée⁴⁷. Une occur-

42. Ἐπὶ τινῶν βωμῶν πυρὸς θυμιαθέντος τὰ παρακείμενα ζῳδία σπένδειν·

43. Βάσεως οὐσῆς ἐφ' ἧς ἐφέστηκε δενδρύφιον, περὶ ὃ δράκων εἵλεται, καὶ παρεστῶς Ἡρακλῆς τοξεύων...

44. Ἔστι δὲ καὶ ἄλλως ἐπαρρύτου ὄντος ὕδατος τοῦ Πανίσκου ἐπιστρεφομένου πίνειν τὸ ζῳον.

45. ...ᾧ συμφυῆς ἔστω ἦτοι Πᾶν ἢ ἄλλο τι ζῳδιον ῥάβδον ἔχον.

46. KÖHLER 1996 : 121 ; FRAGAKI 2012 : 29-30, 63. Comparer avec la description du pavillon de Ptolémée II, où les mannequins habillés banquetant dans les grottes artificielles sont qualifiés de ζῳα. L'emploi de ce terme a donné à penser que ces figures étaient sans doute des automates : LAVAGNE 1988 : 96, 100-101, 105, 107-108, 115 ; QUEYREL 2010 : 27.

47. Hérodote, I, 70 ; Plutarque, *Moralia* 673.1.

rence révélatrice de son sens profond apparaît dans la description de la Laconie par Pausanias, où il est question d'une statue assise d'Aphrodite Morphô, située dans le sanctuaire de la déesse, vêtue d'un voile et portant autour des pieds des chaînes que Tyndare lui aurait attachées pour symboliser la fidélité des épouses envers leurs maris. Ou alors Tyndare aurait enchaîné la déesse pour la punir, car il l'aurait considérée responsable de la honte que lui avaient infligée ses filles, selon un autre récit que l'auteur juge peu crédible :

car il était absolument naïf de s'attendre à se venger sur la divinité en fabriquant un simulacre en bois de cèdre et en le nommant Aphrodite⁴⁸. (Pausanias, III, 15, 11. Trad. Hélène Fragaki)

Quelle que soit l'interprétation retenue, la présence des chaînes sous-tend un soupçon que l'effigie était capable de bouger, du moins dans un sens métaphorique, et une volonté de l'en empêcher. L'ironie et la méfiance exprimées par Pausanias dans la dernière phrase de ce passage laissent entrevoir une croyance, sans doute encore répandue au moment de la rédaction de l'ouvrage, selon laquelle la fabrication d'un ζῳδίου doté d'un nom permet d'agir sur le personnage qu'il est censé incarner, en lui faisant subir quelque chose d'analogue à ce que montre son simulacre. Le terme semble donc renvoyer dans ce contexte à des concepts sans doute très anciens et profondément enracinés attribuant aux effigies des propriétés quasi-magiques. Au delà de cette connotation plus spécifique, il revêt dans toutes ses acceptions la signification de simulacre d'un organisme vivant et évoque un objet qui tient de la marionnette, indissociable, même lorsqu'il est immobile, de l'idée du mouvement, signe distinctif de vie par excellence. Qu'il s'agisse d'un pantin articulé, destiné à être manipulé, ou d'une effigie divine, la mobilité est toujours sous-jacente, non seulement réelle, comme c'est le cas chez les automates, mais aussi potentielle, située dans la sphère des représentations mentales ou dans l'univers imaginaire du jeu.

Ces notions et représentations révèlent la nature de la statue de Nysa, qui devait être perçue par le public comme un ζῳδίου, malgré sa taille gigantesque, et revêtir les caractéristiques propres à ces créatures. Par son association à un automate, l'*agalma* s'apparente donc ici à ce genre de figure artificiellement animée, marionnette ou pantin, incarnation scénique ou double. À la fois *agalma* et ζῳδίου, Nysa met en évidence les rapports étroits et complexes entre ces deux notions. Sous l'influence de l'illusionnisme typique de l'art hellénistique qui se retrouve chez elle exacerbé, elle atteint une véritable imitation de vie, dans la mesure où le mouvement n'y est pas simplement suggéré, comme dans le cas de plusieurs sculptures de l'époque, mais réel. Situé dans le prolongement de la tendance naturaliste qui se développe à partir de la fin de la période classique, le vivant artificiel réinterprète alors la notion de statue ou d'effigie en opérant, bien que tardivement, un retour en arrière vers des croyances magico-religieuses ancestrales qui semblent avoir été primordiales. Les progrès scientifiques de l'époque ptolémaïque auraient en effet permis de réaliser un rêve très ancien des sculpteurs, celui d'insuffler la vie à la matière inerte, afin qu'elle soit habitée par un personnage dont elle constitue en quelque sorte le double ou la manifestation physique.

48. ἦν γὰρ δὴ παντάπασιν εὐθὺς κέδρου ποιησάμενον ζῳδίου καὶ ὄνομα Ἀφροδίτην θέμενον ἐλπίζειν ἀμύνεσθαι τὴν θεόν.

Si l'*agalma* peut donc être un automate assimilable aux *thaumata* et aux ζῳδια inventés par les ingénieurs alexandrins, il convient de réévaluer le champ sémantique qu'il recouvre sous la lumière de cette acception qui, bien que rare, est tout à fait concevable, du moins dans l'environnement culturel ptolémaïque. Le réseau d'associations qui est mis alors en relief éloigne de manière tranchante cette notion de l'idée d'une représentation statique, pour la ranger du côté de l'action et de l'impact émotionnel, voire physique. Plus qu'un simple geste rituel de Dionysos ou de Nysa, le flux de vin ou de lait, qu'il soit effectif ou juste évoqué, cherche à reproduire l'effet d'un phénomène ou d'une expérience d'ordre biologique, en faisant appel à un imaginaire lié à régénération, la fécondité spontanée et illimitée, mais aussi à l'allaitement, responsabilité principale de la nourrice du dieu. Grâce à cette parfaite concordance entre sphère mythique et automatismes mécaniques qui incarnent les croyances au sens à la fois propre et figuré, mimant en eux-mêmes la nature tout en la transcendant, l'efficacité quasi-organique du dispositif est ici exceptionnelle.

Mais quel que soit le thème choisi, les procédés de répercussion sur le public sont sous-entendus par le vocabulaire même qui désigne ce genre d'effigie. D'une part, tout comme le terme *thauma*, celui d'*agalma* renvoie à des objets définis par la sensation même qu'ils suscitent et dont ils finissent par spécifier la signification, jusqu'à la monopoliser. C'est ce sentiment, aussi précis que difficile à verbaliser, né d'une interaction dynamique avec le spectateur, qui constitue l'essence profonde de ces concepts. Dans la mesure où les signifiants respectifs revêtent un double sens, tantôt concret, tantôt abstrait, ils identifient causes et effets en les plaçant sur le même plan (PUGLIARA 2003 : 10-11, 66). D'autre part, le rapprochement aux ζῳδια pose la question de la relation des *agalmata* avec la mobilité et le vivant. En effet, la matière inerte ne prend son sens que par opposition à la vie, et toute statue, délivrée de la vulnérabilité d'un organisme tout en étant dotée d'une forme de souffle, oscille en quelque sorte entre ces deux états ou se situe à mi-chemin, dans une ambiguïté constante qui lui est inhérente. Même lorsqu'elle traverse les âges dans une stabilité immuable, c'est toujours par contraste avec la mortalité et l'éphémère qu'elle se définit. Aussi statique soit-elle, elle défie les passants par son animation insolite qui n'est pas celle des êtres de chair et d'os, tout en affirmant son statut d'objet inanimé. Ainsi l'immobilité d'un *agalma*, conditionnée par son éventuelle négation, n'est, en ce sens, qu'une apparence derrière laquelle se cache le revers de la médaille⁴⁹. Si le mouvement n'est pas réel dans la plupart des cas, d'autres effets visuels, éclat et couleurs, parures et bigarrures, or et ivoire, expriment par leur ambivalence cet étrange rapport à la vie.

Hélène FRAGAKI
Université de Leiden

49. Voir à ce sujet GROSS 1992.

BIBLIOGRAPHIE

ARGOUD, Gilbert et GUILLAUMIN, Jean-Yves

1997 *Héron d'Alexandrie, Les pneumatiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

BAILLY, Anatole

2000 *Dictionnaire grec-français* (éd. rev. SÉCHAN L. et CHANTRAINE P.), Paris, Hachette.

BERRYMAN, Sylvia

2003 « Ancient Automata and Mechanical Explanation », *Phronesis* 48 (4), p. 344-369.

BONNER, Campbell

1910 « Dionysiac Magic and the Greek Land of Cockaigne », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 41, p. 175-185.

1929 « A Dionysiac Miracle at Corinth », *American Journal of Archaeology* 33 (3), p. 368-375.

BOSAK-SCHROEDER, Clara

2016 « The Religious Life of Greek Automata », *Archiv für Religionsgeschichte* 17 (1), (MOYER I.S. and SCHULTZ C. (eds.), « *The Religious Life of Things* »), p. 123-136.

BUR, Tatiana C.

2016 *Mechanical Miracles: Automata in Greek Religion*, PhD, Faculty of Arts, University of Sydney, Pr. E. Csapo.

CAMBIANO, Giuseppe

1994 « Automaton », *Studi Storici* 35 (3), p. 613-633.

2006 *Figure, macchine, sogni: saggi sulla scienza antica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura (« Storia e letteratura, Raccolta di studi e testi » 232).

CANEVA, Stephano G.

2010 « Linguaggi della festa e linguaggi del potere ad Alessandria, nella Grande Processione di Tolemeo Filadelfo », in BONA E. e CURTIS M. (ed.), *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio, Actes du 13^e colloque annuel du Pôle alpin de recherches sur les sociétés anciennes (PARSA), Turin, 6-8 novembre 2008*, Alessandria, Edizioni dell'Orso (« Culture antiche, studi e testi » 23), p. 173-189.

2015 « Paradoxon ! Perception de la puissance divine et du pouvoir royal dans l'Alexandrie des Ptolémées », *Mythos, Rivista di Storia delle Religioni*, n.s. 8, 2014 (CANEVA S.G. et PAUL S. (éd.), « *Des hommes aux dieux : processus d'héroïsation et de divinisation dans la Méditerranée hellénistique, Actes de la journée d'étude, Liège, 26 avril 2013* »), p. 55-75.

2016 *From Alexander to the Theoi Aderphoi: Foundation and Legitimation of a Dynasty*, Leuven, Paris, Bristol, CT, Peeters (« *Studia Hellenistica* » 56).

CANFORA, Luciano

2001 *Ateneo, I deipnosofisti, I dotti a banchetto*, vol. I, *Libri I-V*, Roma, Salerno editrice.

CASPARI, Fritz

1933 « Studien zu dem Kallixeinosfragment Athenaios 5, 197c-203b », *Hermes* 68 (1), p. 400-414.

CHANTRAINE, Pierre

2009 *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots* (nouvelle édition achevée par TAILLARDAT J., MASSON O. et PERPILLOU J.-L.), Paris, Librairie Klincksieck (« Série linguistique » 20).

CHAPUIS, Alfred et DROZ, Edmond

1949 *Les automates. Figures artificielles d'hommes et d'animaux. Histoire et technique*, Neuchâtel, Éditions du Griffon.

CHAPUIS, Alfred et GÉLIS, Edouard

1928 *Le monde des automates, étude historique et technique*, vol. I, Paris, Imprimerie Blondel La Rougery.

COARELLI, Filippo

1990 « La *pompé* di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina », *Ktèma* 15, p. 225-251.

CSAPO, Eric

2013 *The Dionysian Parade and the Poetics of Plenitude*, UCL Housman Lecture. https://www.ucl.ac.uk/classics/sites/classics/files/housman.csapo_2013.pdf

DEVECKA, Martin

2013 « Did the Greeks Believe in their Robots? », *The Cambridge Classical Journal* 59, p. 52-69.

DOUGLAS, S. Douglas (ed., transl.)

2006 *Athenaeus, The Learned Banqueters, Books III 106e – V*, Cambridge Massachusetts, London, Harvard University Press.

DRACHMANN, Aage Gerhardt

1948 *Ktesibios, Philon and Heron. A Study in Ancient Pneumatics*, Copenhagen, E. Munksgaard.

DUNAND, Françoise

1981 « Fête et propagande à Alexandrie sous les Lagides », CENTRE D'HISTOIRE ANCIENNE DE BESANÇON (éd.), *La fête, pratique et discours : d'Alexandrie hellénistique à la Mission de Besançon, Table ronde, Université de Besançon, 7-8 mai 1979*, Paris, Les Belles Lettres (« Annales littéraires de l'Université de Besançon » 262) p. 11-40.

ERSKINE, Andrew

2013 « Hellenistic Parades and Roman Triumph », in SPALINGER A. and ARMSTONG J. (eds.), *Rituals of Triumph in the Mediterranean World*, Leiden/Boston, Brill (« Culture and History of the Ancient Near East » 63), p. 37-55.

ESTIENNE, Sylvia, HUET, Valérie, LISSARRAGUE, François, PROST, François (éd.)

2014 *Figures de dieux : construire le divin en images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

FOERTMEYER, Victoria

1988 « The Dating of the Pompe of Ptolemy II Philadelphus », *Historia* 37 (1), p. 90-104.

FRAGAKI, Hélène

2012 « Automates et statues merveilleuses dans l'Alexandrie antique », *Journal des savants* 2012 (1), p. 229-267.

2013 « Court Engineering in Ptolemaic Alexandria », in PISANO R., CAPECCHI D. and LUKEŠOVÁ A. (eds.), *Physics, Astronomy and Engineering. Critical Problems in the History of Science. Proceedings of 32nd International Congress of the Italian Society of Historians of Physics and Astronomy, Rome, 27-29 September 2012*, Siauliai, The Scientia Socialis Press, p. 265-270.

FRANZMEYER, Wilhelm

1904 *Kallixenos' Bericht über das Prachtzelt und den Festzug Ptolemaeus II (Athenaeus capp. 25-35)*, Diss., Strasbourg, Keiser-Wilhelms-Universität, dir. A. MICHAELIS.

FRASER, Peter M.

1972 *Ptolemaic Alexandria I-III*, Oxford, Clarendon Press.

GILLE, Bertrand (éd.)

1978 *Histoire des techniques : technique et civilisations, technique et sciences*, Paris, Gallimard.

1980 *Les mécaniciens grecs : la naissance de la technologie*, Paris, Éditions du Seuil.

GOUKOWSKY, Paul

1995 « Sur la "grande procession" de Ptolémée Philadelphie », in BRIXHE Cl. (éd.), *Hellènika symmiktá. Histoire, linguistique, épigraphie* II, Nancy, ADRA, p. 79-81.

2000 « The Pomp of the Ptolemies », in JACOB C. et POLIGNAC F. de (éd.), *Alexandria, Third Century BC*, Alexandria, Harpocrates Publishing, p. 135-147.

GROSS, Kenneth

1992 *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press.

HESBERG, Henner von

1987 « Mechanische Kunstwerke und ihre Bedeutung für die höfische Kunst des frühen Hellenismus », *Marburger Winckelmann-Programm*, p. 47-72.

KANG, Minsoo

2011 *Sublime Dreams of Living Machines: the Automaton in the European Imagination*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press.

KEYSER, Paul T.

2016 « Venus and Mercury in the Grand Procession of Ptolemy II », *Historia, Revue d'Histoire Ancienne* 65 (1), p. 31-52.

KOETSIER, Teun

- 2019 « A Note on Adrienne Mayor's *Gods and Robots* », in UHL T. (ed.), *Advances in Mechanism and Machine Science, Proceedings of the 15th IFToMM World Congress on Mechanism and Machine Science*, Dordrecht, Springer (« Mechanisms and Machine Science » 73), p. 1187-1196.

KOETSIER Teun et KERLE, Hanfried

- 2016 « The Automaton Nysa: Mechanism Design in Alexandria in the Third Century BC », in SORGE F. and GENCHI G. (eds.), *Essays on the History of Mechanical Engineering*, Cham, Heidelberg, New-York, Dordrecht, London, Springer, p. 347-366.

KÖHLER, Jens

- 1996 *Pompei: Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*, Frankfurt am Main, New York, P. Lang (« Europäische Hochschulschriften. Archäologie » 61).

LAVAGNE, Henri

- 1988 *Operosa antra : recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome, École Française de Rome (« Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome » 272).

MAYOR, Adrienne

- 2018 *Gods and Robots: Myths, Machines and Ancient Dreams of Technology*, Princeton, Princeton University Press.

MÜLLER, Sabine

- 2009 *Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation Ptolemaios II. und Arsinoe II*, Berlin, New York, Walter de Gruyter (« Beiträge zur Altertumskunde » 263).

MURPHY, Susan E.

- 1995 « Heron of Alexandria's "On Automaton-Making" », *History of Technology* 17, p. 1-44.

MYLONOPOULOS, Joannis

- 2014 « Simplicity and Elaboration in the Visual Construction of the Divine in Ancient Greece », in ESTIENNE S., HUET V., LISSARRAGUE Fr. et PROST Fr. (éd.), p. 269-291.

NILSSON, Martin P.

- 1906 *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Leipzig, B.G. Teubner.

PERPILLOU-THOMAS, Françoise

- 1993 *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Louvain, Peeters (« Studia Hellenistica » 31).

PROU, Victor

- 1884 « Les théâtres d'automates en Grèce au II^e siècle avant l'ère chrétienne d'après les Αὐτοματοποιικὰ d'Héron d'Alexandrie », *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 1^{ère} série, t. 9 (2), p. 117-274.

PUGLIARA, Monica

2003 *Il mirabile e l'artificio: creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider (« Le rovine circolari » 5).

QUEYREL, François

2010 « Ekphrasis et perception alexandrine : la réception des œuvres d'art à Alexandrie sous les premiers Lagides », *Antike Kunst* 53, p. 23-48.

RICE, Ellen E.

1983 *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford, Oxford University Press.

RÜPKE, Jörg

2011 *Aberglauben oder Individualität? Religiöse Abweichung im römischen Reich*, Tübingen, Mohr Siebeck.

SABLIÈRE, Jean

1966 *De l'automate à l'automatisation*, Paris, Gauthier-Villars.

SCHMIDT, Wilhelm

1899 *Herons von Alexandria Druckwerke und Automatentheater*, Leipzig, B.G. Teubner.

SCHÜRMANN, Astrid

1991 *Griechische Mechanik und antike Gesellschaft*, Stuttgart, F. Steiner.

2003 « Automata », in CANCIK H. and SCHNEIDER H. (eds.), *Brill's New Pauly* 2, Leiden, Boston, Brill, col. 415-417.

THOMPSON, Dorothy J.

2000 « Philadelphus' Procession: Dynastic Power in a Mediterranean Context », in MOOREN L. (ed.), *Politics, Administration and Society in the Hellenistic and Roman World. Proceedings of the International Colloquium, Bertinoro 19-24 July 1997*, Leuven, Paris, Peeters (« Studia Hellenistica » 36), p. 365-388.

TYBJERG, Karin

2003 « Wonder-making and Philosophical Wonder in Hero of Alexandria », *Studies in History and Philosophy of Science* 34A.3, p. 443-466.

2008 « Hērōn of Alexandria (ca 62 CE) », « Ktēsibios of Alexandria (290-250 BCE) », « Philōn of Byzantion (240-200 BCE) », in KEYSER P.T. and IRBY-MASSIE G.L. (eds.), *The Encyclopedia of Ancient Natural Scientists. The Greek Tradition and its many Heirs*, Londo, New York, Routledge, p. 384-387, 496, 654-656.

USHER, Abbott P.

1954 *A History of Mechanical Inventions*, revised edition, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

VIVIERS, Didier

2014 « Quand le divin se meut. Mobilité des statues et construction du divin », in ESTIENNE S., HUET V., LISSARRAGUE Fr., et PROST Fr. (éd.), p. 27-38.

WALBANK, Frank W.

1996 « Two Hellenistic Processions: A matter of Self-Definition », *Scripta Classica Israelica* 15, p. 119-130.

WEBER, Marga

1990 *Baldachine und Statuenschreine*, Roma, G. Bretschneider (« Archaeologica » 87).

WHITE, KENNETH D.

1993 « "The Base Mechanic Arts?": Some Thoughts on the Contribution of Science (Pure and Applied) to the Culture of the Hellenistic Age » in GREEN P. (ed.), *Hellenistic History and Culture*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, p. 211-237.

WIKANDER, Charlotte

1992 « Pomp and Circumstance: the Procession of Ptolemaios II », *Opuscula Atheniensi*, 29, p. 144-150.

WIKANDER, Örjan

2008 « Gadgets and Scientific Instruments », in OLESON J.P. (ed.), *The Oxford Handbook of Engineering and Technology in the Classical World*, New-York, Oxford, Oxford University Press, p. 785-799.

Insignia

Identité et construction sémiotique de l'image divine à Rome

Maurizio BETTINI

À Rome, il n'y avait pas d'*agálmata*, cela va sans dire, l'image — divine en particulier — ne s'en articulait pas moins selon des lignes culturelles qui offrent plusieurs points de contact, mais aussi d'écart, par rapport au dossier grec que ce colloque a eu le mérite de rassembler. Dans mon exposé je me proposerai de réfléchir sur deux notions que les organisateurs nous avaient suggérées dans leur texte programmatique — celle de « construction » et celle de « dispositif » — que je me propose d'analyser spécifiquement à l'intérieur de la culture romaine. Je me pencherai plus particulièrement sur la « construction » culturelle du « dispositif » sémiotique de l'image divine en pays romain. La question qui se pose est la suivante : quels sont les *outils sémiotiques* employés par la culture romaine pour construire des images divines en tant qu'objets pourvus d'une *identité* spécifique ? Quels signes sont mobilisés pour fabriquer — au sens intellectuel aussi bien que concret — des figurations du divin qui d'une fois à l'autre étaient *identifiables* comme tel *personnage* du peuple divin ou tel autre¹ ?

1. Entre « identité » et « reconnaissabilité » à Rome

Avant d'aborder ces questions, il faudra en poser une autre, préalable : quelle est la configuration culturelle dont les Romains usaient — au niveau émique — pour parler d'« identité personnelle » en général ? Il faudra d'abord préciser que le terme *identitas* — même s'il est clairement un dérivé du pronom *idem* « le même » — n'est pas un mot latin à part entière. Il fait son apparition seulement à la fin de l'antiquité, dans le cadre du débat théologique sur les trois personnes de la Trinité et les rapports entre le Père et le Fils². Si un dieu est à la fois « un » et « trois », comment aborder le fait que sa *substance* « demeure la même » et qu'il demeure *idem* ? C'est ainsi que naît l'*identitas*, la « même-ité », un mot (et une notion) absents des écrits de Cicéron et de ceux de Sénèque, et qui a donné au fil du temps notre catégorie — par trop fondamentale aujourd'hui — d'« identité » (REMOTTI 1996, 2010). Mais si les Romains de l'époque classique ne pouvaient pas encore « penser » cette notion en se rapportant à la catégorie de la « même-ité », de l'*identitas*, à quelles représentations linguistiques et culturelles auraient-ils pu avoir recours pour indiquer les qualités inhérentes à l'identité individuelle ?

1. Voir en général GLADIGOW [date] ; MYLONOPOULOS 2010a et 2010b ; ESTIENNE 2010.

2. Cf. *Cyrilli epistula synodica*, in *Acta conciliorum oecumenicorum*, V, Berolini et Lipsiae, Walter de Gruyter, 1927-1984, Pars. II, p. 240 ; *M. Victorini adversus Arium*, in Migne, *Patrologia Latina* col. 1, 48 ; 13 ; etc. ; *Thesaurus Linguae Latinae*, VII - 1, p. 211 s., sub verbo *identitas*.

Essayons avant tout repérer le « lieu » où l'on pourrait « installer » l'identité personnelle à Rome. Le Scipion du *Songe* cicéronien n'avait pas de doutes à ce sujet, le « siège » de l'identité individuelle est la *mens* :

non enim tu es, quem forma ista declarat, sed mens cuiusque is est quisque, non ea figura quae digito demonstrari potest

toi, tu n'es pas celui qui est montré par cette *forma* ; mais la *mens* de chacun : voilà ce qui constitue chacun, et non cette figure que l'on peut faire voir du doigt. (Cicéron, *Songe de Scipion*, 26)

Dans la vision philosophique de Cicéron c'est la *mens* — la faculté intellectuelle de l'esprit — qui « fait » l'identité d'un individu, non pas son apparence physique (*forma*). Platon avait déjà affirmé quelque chose de très semblable, en soulignant que « l'homme est la psyché » ; tandis que le Pythagore d'Ovide pourra identifier l'*ipse ego* (le « moi ») et l'*anima* qui *semper eadem est*³. Mais la manière dont la déclaration du Scipion cicéronien est formulée — *non* l'apparence physique, mais la faculté intellectuelle — nous invite à réfléchir davantage. Faudra-t-il en conclure que — en dehors des théories philosophiques —, dans la perception commune des Romains, le « siège » de l'identité personnelle était placée, reconnu dans la *forma*, la *figura* ? Donc, dans l'ensemble des traits extérieurs caractérisant la personne ?

En effet, il s'agit de la conclusion que nous suggèrent, du côté de la langue, des mots comme *cognitio* ou *notitia*, à savoir des expressions qui — en tant que liées au verbe (*g*)*nosco* « connaître » — envisagent notre « identité individuelle » en termes de « reconnaissabilité » (BETTINI 2000 : 314 ss.). Ainsi, par exemple, la manière dont s'exprime Isidore de Séville : *facies ... ibi est ... tota figura hominis et uniuscuiusque personae cognitio* « la *facies* est le lieu où résident toute la figure d'un homme et la reconnaissabilité / identité (*cognitio*) d'une personne ». Toujours selon Isidore⁴ : *facies dicta est, eo quod notitiam faciat hominis* « on dit *facies* parce qu'elle fait la reconnaissabilité / identité (*notitia*) d'un homme ». Or, en latin *cognitio* indique spécifiquement la reconnaissance / identification de quelqu'un ou de quelque chose, ce que les Grecs appellent *anagnórisis* : quand la *cognitio* est en jeu, il s'agit d'*identifier* quelqu'un ou quelque chose en les « reconnaissant ». Considérons par exemple ce que dit Hygin à propos d'Égée reconnaissant / identifiant son fils Thésée : *cum posset eum lapidem allevare et gladium patris tollere, ibi fore indicium cognitionis filii* « s'il avait réussi à soulever cette pierre et à saisir l'épée de son père, ce fait aurait été la preuve de sa reconnaissance / identité ». Pour citer encore une fois Isidore avec sa précision linguistique⁵ : *... cognitio eorum ... quae ante non scivimus et ea postea scire permittimur* « la *cognitio* se réfère à ce que nous ne connaissons pas avant, mais qu'il nous a été permis de connaître après ».

Il semblerait donc que ce que nous concevons comme « identité personnelle », était, dans la Rome antique, articulé d'abord comme phénomène public et social : il

3. Platon, *Alcibiade* I, 130d-e ; Ovide, *Métamorphoses*, XV, 160-172 : *ipse ego* (nam memini) *Troiani tempore belli / Panthoides Euphorbus eram ... animam sic semper eandem esse, sed in varias doceo migrare figuras*. Cf. ROCCHETTA 2012 : 39-44.

4. Isidore, *Étymologies* XI, 33 ; *Différences* II, 52.

5. Hygin, *Fable* 37 ; Isidore, *Différences* I, 89.

s'agit d'une qualité qui est attribuée à une personne quand quelqu'un d'autre — la communauté — « reconnaît » qu'il est bien lui / elle (BETTINI 2000). Cette hypothèse peut, par ailleurs, être confirmée à travers l'analyse des situations où quelqu'un se retrouve confronté à ce qu'on pourrait appeler « crise d'identité » personnelle. À ce propos, la mésaventure de Sosie dans l'*Amphitryon* de Plaute nous en apprend davantage. Alors que Mercure lui dénie son « identité » — en lui déclarant : tu n'es pas Sosie, c'est moi qui le suis — la réaction de Sosie est la suivante :

*ubi ego perii? ubi immutatus sum? ubi ego formam peridi?
an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?
nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet*

Où me suis-je perdu ? Où ai-je été changé (*ubi immutatus sum?*) ? Où ai-je égaré ma figure ? Me serais-je laissé là-bas, sans qu'il m'en souvienne ? Car en vérité l'autre possède toute l'apparence qui jusqu'à maintenant m'était propre. (Plaute, *Amphitryon*, v. 456 ss.)

Le parcours mental que suit Sosie face à un autre soi-même est tout aussi surprenant que révélateur. Sa « crise d'identité » personnelle, comme on l'appellerait aujourd'hui, est déclinée en termes de mort, d'égarement, d'abandon, d'oubli — mais surtout en termes de *métamorphose*. Si on me nie mon identité, en me volant ma figure, cela signifie que j'ai été transformé — c'est mon apparence physique, ma *cognitio*, qui a changé. Ce qui fait l'« identité individuelle » de Sosie n'est pas la « même-ité », l'*identitas*, c'est son apparence extérieure, physique, la manière dont les yeux des autres le perçoivent. C'est toujours pour la même raison que Mercure — en affirmant que Sosie est lui-même, pas l'autre, qui est pourtant le vrai — appelle aussi le malheureux Sosie *ignobilis* « non reconnaissable » : *quando ego sum [Sosia], vapulabis, ni hinc abis, ignobilis* « puisque Sosie c'est moi, tu seras rossé, si tu ne t'en vas pas, non reconnaissable ». L'identité en tant que *cognitio* ou *notitia* provient des autres, elle est octroyée par la communauté. Un individu n'est reconnu, et il n'est donc identifiable, que par celle-ci. Quand Mercure demande à Sosie « quel est ton nom ? », la réponse est la suivante : *Sosiam vocant Thebani* « les Thébains m'appellent Sosie ». Le nom aussi, marque primordiale de l'identité personnelle, est donné par la cité. Ce sont les autres qui me « reconnaissent » en tant que celui qui est dénommé Sosie, qui a reçu ce nom⁶.

Considérons un autre exemple offert encore par Plaute, cette fois-ci dans le *Soldat fanfaron*. La jeune esclave Philocomasium déclare qu'elle ne connaît pas Paléstrion et Scéledre, qui au contraire, de leur côté, sont convaincus d'être parfaitement connus d'elle. Il s'agit d'une situation décidément bizarre, absurde, et qui est vécue comme telle par les deux hommes. Voyant que la jeune fille s'obstine à nier, Paléstrion et Scéledre engagent un dialogue qui n'est pas dépourvu d'intérêt pour notre propos⁷ :

6. Plaute, *Amphitryon*, v. 440 ; v. 395.

7. En réalité il s'agit d'une ruse organisée par Paléstrion et Philocomasium au dépens de Scéledre, mais cela a peu d'importance de notre point de vue : même si les réactions de Paléstrion ne sont pas véridiques, au même titre que celles de Scéledre, elles sont nécessairement présentées comme vraisemblables.

Scel. Metuo maxume,

*Pal. Quid metuis? Scel. Enim ne <nos> nosmet perdiderimus uspiam;
nam nec te neque me novisse ait haec. Pal. Persectari hic volo,
Sceledre, nos nostri an alieni simus, ne dum quispiam
nos vicinorum imprudentis aliquis immutaverit*

Scél. J'ai grand peur. **Pal.** De quoi ? **Scél.** Que nous ne nous soyons perdus quelque part ; car elle déclare qu'elle ne nous connaît ni toi, ni moi. **Pal.** Je veux m'enquérir sur-le-champ, Scéledre, si nous sommes à nous, ou si nous sommes autres ; n'aurions-nous pas par hasard été changés / transformés par quelque voisin, sans nous en apercevoir ? (Plaute, *Soldat fanfaron*, vv. 430 ss.)

La négation de l'identité est exprimée non seulement en termes de « perte de soi-même », comme nous l'avons déjà vu dans le cas de Sosie, mais aussi en termes de « perte d'appartenance » : Palétrion craint d'avoir perdu la « possession de soi-même ». Pourquoi ? La raison en est toujours la même : chez celui qui la subit, la négation de l'identité produit une connexion immédiate avec la peur de la *métamorphose*, qui, en ce cas, aurait été pratiquée par un voisin sorcier qui se serait « emparé » de la personne physique des deux hommes et les aurait métamorphosés. Perdre son identité signifie perdre sa figure physique, être dépourvu de ce qui fait l'objet et le moyen de la « reconnaissabilité » personnelle, de la *cognitio*.

De toute manière, les choses n'auraient pas pu se passer autrement s'agissant d'une culture qui définit en termes de reconnaissabilité non seulement la notion d'« identité individuelle », mais aussi celle de « personne ». Regardons de plus près le mot latin *persona*. Pour les Romains déjà ce terme indiquait le caractère, la personnalité, l'individualité ; mais revenons quand même à la racine de cette expression : *persona* désigne à proprement parler le « masque », celui même que les acteurs portaient, et par conséquent le personnage. Là-aussi ce sont des traits *extérieurs* — et notamment ceux du « masque » associés aux caractères scéniques — qui ont le pouvoir de définir la « personnalité » ou l'« individualité » de chacun. Même si l'emploi du mot *persona* « masque » pour définir la « personne » est courant dans les textes latins, c'est toutefois un passage célèbre de Cicéron qui nous en offre l'exemple le plus clair :

Intellegendum etiam est duabus quasi nos a natura indutos esse personis; quarum una communis est ex eo, quod omnes participes sumus rationis ... altera autem quae proprie singulis est tributa ... Ac duabus iis personis, quas supra dixi, tertia adiungitur, quam casus aliqui aut tempus imponit, quarta etiam, quam nobismet ipsis iudicio nostro accommodamus

Il faut savoir que la nature nous a en quelque sorte revêtus de deux « masques » (*personae*), l'un commun (à tous les hommes), du fait que nous participons tous de la raison..., l'autre attribué individuellement à chacun ... Aux deux « masques » (*personae*) que nous avons mentionnés précédemment s'en joint un troisième, que le hasard ou les circonstances nous imposent, et même un quatrième que nous nous appliquons à nous-mêmes (*nobismet ipsis*) suivant notre jugement propre. (Cicéron, *Des devoirs*, I, 107 ; 115.)

On voit bien que la culture romaine, face au problème de se représenter ce qui fait le caractère, la personnalité, l'individualité, renvoie une fois de plus au domaine de la

reconnaissabilité. Le masque théâtral, qui par ses traits spécifiques permet d'identifier immédiatement les divers rôles joués sur la scène (femme, jeune homme, vieux, esclave etc.), offre un outil métaphorique bon à penser le « actual being of someone », son « individual personality » « one's person »⁸. En filant la métaphore culturelle des « masques » (*personae*) changés ou superposés, Cicéron envisage en termes d'extériorité reconnaissable les couches différentes qui font la « personne » — en tant que sujet rationnel, en tant qu'individu, en tant que citoyen défini par sa naissance ou par son rang social, et ainsi de suite. Encore une fois c'est la manière dont le regard des autres nous perçoit qui a le pouvoir de définir ce que nous sommes. À Rome l'identité individuelle se joue toujours dans l'espace, à la fois social et lexical, de ce qui est « donné à voir » et s'articule sous la forme de la « connaissance » et de la « reconnaissabilité » : les termes qui en marquent le territoire sont puisés dans la dimension du *nosci*, de la *cognitio*, de la *nota*.

2. Les *imagines maiorum* comme source d'identité / reconnaissabilité

Au début du livre XXXV de l'*Histoire naturelle*, Pline l'Ancien se plaint de la décadence artistique et morale du portrait à Rome :

Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit...

La peinture de portraits, qui permettait de transmettre à travers les âges des représentations parfaitement ressemblantes, est complètement tombée en désuétude... (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 4.)⁹

8. Oxford latin Dictionary, s. v. *persona*. En grec le mot correspondant à *persona*, *prósopon*, ne semble être pas utilisé avant la période impériale, vraisemblablement sous l'influence de la langue juridique des Romains.

9. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 4 ss.: *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit. aerei ponuntur clipei argentea facie, surdo figurarum discrimine; statuarum capita permutantur, vulgatis iam pridem salibus etiam carminum. adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci. et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt, ipsi honorem non nisi in pretio ducentes, ut frangat heres furisque detrahat laqueo. 5 itaque nullius effigie vivente imagines pecuniae, non suas, relinunt. iidem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornant, Epicuri voltus per cubicula gestant ac circumferunt secum. natali eius sacrificant, feriasque omni mense vicesima luna custodiunt, quas icadas vocant, ii maxime, qui se ne viventes quidem nosci volunt. ita est profecto: artes desidiosa perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum. 6 aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas ... 8 exstat Messalae oratoris indignatio, quae prohibuit inseri genti suae Laviniorum alienam imaginem. similis causa Messalae seni expressit volumina illa quae de familiis condidit, cum Scipionis Pomponiani transisset atrium vidissetque adoptione testamentaria Salvittones — hoc enim fuerat cognomen — Africanorum dedecori inrepentes Scipionum nomini. sed — pace Messalarum dixisse liceat — etiam mentiri clarorum imagines erat aliquis virtutum amor multoque honestius quam mereri, ne quis suas expeteret.*

L'amertume de Pline devient bien plus compréhensible si l'on en analyse les raisons à partir de la contrepartie de sa dépréciation, l'éloge des *imagines maiorum* qui vient ensuite dans la même section de l'ouvrage. Quelle était, selon Pline, la nature et la fonction de ces images ?

Il s'agissait de reproductions en cire des visages des ancêtres, moulées après la mort de chaque membre de la famille, et destinées à être revêtues par des figurants à l'occasion des funérailles gentilices, de façon que « lorsque mourait quelqu'un, la foule entière de ses parents disparus était présente ». Les *imagines maiorum* étaient donc des portraits fortement caractérisés en termes d'« identité » : soit personnelle, en tant qu'elles reproduisaient des visages individuels, soit collective, en tant qu'elles constituaient une sorte d'archive iconographique de toute la lignée. Mais les *imagines maiorum* n'avaient pas le monopole de l'identité familiale, si l'on peut dire. Leur présence était en effet renforcée par les *stemmata* généalogiques qui, tracés sur les parois de l'*atrium*, gardaient eux aussi la mémoire de la lignée. Ils avaient la forme d'une guirlande, dont les branches connectaient entre eux des images peintes. On ne s'écarterait pas trop du vrai en supposant que les *stemmata* fonctionnaient à la manière d'une « légende » qui offrait la possibilité de situer telle ou telle image par rapport à la chronologie familiale, tandis que les *imagines maiorum* fournissaient une série de corrélatifs concrets à l'abstraction graphique des *stemmata*. Comme on peut le constater, la mémoire culturelle des familles aristocratiques romaines reposait sur un dispositif sophistiqué. Le fait que les *stemmata* généalogiques, au même titre que les *imagines maiorum*, aient eu une valeur fortement « identitaire », est confirmé par l'anecdote de Pline : l'insertion fictive d'un certain personnage dans les *stemmata* des Scipions avait non seulement provoqué l'indignation de Messalla, mais l'avait aussi poussé à écrire une œuvre spécifiquement dédiée aux généalogies des familles romaines.

Pour en revenir aux *imagines maiorum*, nous savons aussi qu'à l'intérieur de cette archive iconographique, les membres des groupes aristocratiques repéraient traditionnellement les visages, mais aussi les *cognomina* qui étaient propres à la famille. Comme le dit Cicéron dans le discours *Pour Cluentius* :

'Quid tu, inquit 'Paete?' — hoc enim sibi Staienus cognomen ex imaginibus Aeliorum delegerat, ne, si se Ligurem fecisset, nationis magis quam generis uti cognomine videretur

« Hé toi, Paetus ! », lui dit-il — car Paetus est le *cognomen* que Staiénus s'était choisi parmi les *imagines* des Aelii, de peur que, s'il se fût appelé «Ligure», ce nom eût paru celui de sa nation plutôt que de sa famille. (Cicéron, *Pour Cluentius*, 72)¹⁰

Or le nom, à côté du visage, constitue l'autre marque fondamentale de l'identité. Le Sosie de Plaute nous a permis d'en faire la démonstration¹¹. Le fait que, selon les représentations culturelles de l'aristocratie, les *cognomina* de famille étaient directe-

10. Voir aussi la Tabula Lugdunensis (CIL XIII, 1668): « Persicus, mon ami cher [qui avait été obligé de choisir ce surnom étranger... faute de ce senatus-consulte], et qui maintenant peut *inter imagines maiorum suorum Allobrogici nomen legere* ». L'importance de ces textes avait été déjà mise en évidence par MAUSS 1938.

11. Voir *supra*.

ment *générées* par les images des ancêtres, ne peut que confirmer l'importance de la dimension visuelle pour déterminer l'« identité » personnelle à Rome : être quel-qu'un — être soi-même à l'intérieur d'une lignée ou d'une famille — revenait à se définir par rapport à des visages qui étaient des noms et des noms qui étaient des visages.

Revenons maintenant à l'*indignatio* de Pline. Quels sont les artefacts iconographiques — « modernes » et « corrompus » — que l'auteur oppose aux dispositifs identitaires propres de la bonne tradition romaine ? Des écus de bronze ou des effigies d'argent sur lesquels les traits individuels ne sont pas reconnaissables (*surdo figurarum discrimine*) ; des statues dont les têtes ont été changées, de sorte qu'elles deviennent anonymes ; des tableaux étrangers, qui ornent les pinacothèques, dont les sujets représentés ne peuvent rien dire aux Romains ; et ainsi de suite. Et Pline de commenter :

adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci ... Epicuri vultus per cubicula gestant ... qui se ne viventes quidem nosci volunt.

Voilà comment chacun préfère attirer les regards sur la matière [dont les images sont fabriquées] plutôt que de se laisser reconnaître (*se nosci*) ... dans leurs chambres à coucher ils exposent l'image d'Épicure ... ceux qui ne veulent pas être reconnus (*nosci volunt*), même de leur vivant. (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 4)

Tandis que :

nullum est felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere, qualis fuerit aliquis

Il n'est pas de plus grande preuve de réussite que de voir tout le monde avide de connaître l'aspect que l'on a eu (*qualis fuerit aliquis*). (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 10)

Ce qui caractérise cet ensemble hétérogène des représentations figurées « modernes » est précisément l'absence de toute *reconnaissabilité*, la dimension du *nosci* est perdue. La crise d'identité, comme on l'appellerait aujourd'hui, qui a frappé les familles nobiliaires romaines, est déclinée par Pline dans les modes d'une perte de *reconnaissabilité*. L'aristocratie a dramatiquement perdu le désir de *nosci*, d'être reconnue à travers ses propres visages et ses propres figures. En un mot, elle a perdu sa *cognitio*.

3. La *cognitio* des dieux

Venons-en maintenant à la question que nous intéresse davantage : les Romains employaient-ils le mot *cognitio* — et toute la famille de *nosco* « connaître » — à propos de l'identité des *images divines* ? Une élégie des *Priapées* nous montre bien l'étroit lien qui court entre la famille de *nosco* (d'où *cognitio*) et ce que nous appellerions l'identité des images :

*Notas habemus quisque corporis formas:
Phoebus comosus, Hercules lacertosus,
trahit figuram virginis tener Bacchus ...*

8 *intonsa semper Aesculapio barba est ...*
 11 *deus Priapo mentulatio non est.*

Nous avons, chacun, des traits physiques caractéristiques : Phébus est chevelu ; Hercule est très musclé ; gracieux, Bacchus a la silhouette d'une vierge ... la barbe d'Esculape n'est jamais taillée ... Aucun dieu n'a de plus belle pince que Priape ! (*Priapeus*, 36)

Chaque dieu — c'est-à-dire l'image de chaque dieu — est *notus*, reconnaissable en tant que tel : il est doué de sa propre *cognitio*. On reviendra sur ce texte.

Le lien entre *cognitio* et *facies*, tout aussi fort lorsqu'en est en jeu l'identité des images divines, se retrouve également dans l'argumentation déployée par l'un des interlocuteurs du dialogue *De la nature des dieux* de Cicéron. L'académicien Cotta réplique ironiquement à l'exposé de l'épicurien Velleius, en particulier en critiquant l'axiome selon lequel les dieux ne peuvent qu'avoir un aspect humain. S'ils l'ont, argumente Cotta, il faudra aussi admettre que tels dieux sont camus, que tels autres ont de longues oreilles, ou de grains de beauté, ou de grosses têtes et ainsi de suite, de la même manière que les hommes. Si au contraire chez les dieux tous ces défauts sont corrigés, parce qu'ils sont parfaits, il faudra admettre qu'il n'y a qu'une seule sorte de figure pour toutes les divinités :

num etiam una est omnium [deorum] facies? ... Si una omnium facies est florere in caelo Academiam necesse est; si enim nihil inter deum et deum differt, nulla est apud deos cognitio, nulla perceptio.

Peut-être [les dieux] ont-ils tous la même figure (*facies*) ? ... s'ils ont tous la même figure (*facies*), il est nécessaire que l'Académie fleurisse dans le ciel¹² ; en effet, s'il n'est aucune différence entre les dieux, il n'est ni reconnaissabilité (*cognitio*) ni perception (*perceptio*) chez eux. (Cicéron, *De la nature des dieux* I, 80 ss.)¹³

12. Cotta se réfère ici à l'argument de la non reconnaissabilité des *similes* employé par les Académiciens pour démontrer la faillibilité des perceptions : voir *Académiques* II (Lucullus) 56-59 et 84-86, où les expressions *cognitio*, *nosco*, *internosco*, *nota* etc. sont utilisées l'une après l'autre pour désigner des notions qu'aujourd'hui on rangerait plutôt dans le domaine de l'« identité ».

13. Les traductions ne semblent pas saisir complètement le signifié 'identitaire' — en termes de reconnaissabilité — de ce passage : *De Natura Deorum (On the Nature of the Gods)*, trans. Francis Brooks (London: Methuen, 1896) : « If they all have the same aspect, the Academy must need be the popular school in the upper world, for if there is no difference between god and god, there is no scope amongst them for perception and cognition » ; Cicerone, *La natura divina*, a cura di C. M. Calante, Milano Rizzoli 1994, 109 : « L'Accademia deve avere un gran successo in cielo perché, se non vi è nessuna differenza fra gli dei, non ci sono né conoscenza né percezione fra gli dèi » ; M. VAN DEN BRUWAENE, *Cicéron. De natura deorum*, I, Buxelles Collection Latomus, 1970, 142 : « S'il y a le même visage chez tous, il est forcé que l'Académie fleurisse dans le ciel ; en effet, si rien diffère d'un dieu à l'autre, il n'y a chez les dieux aucune connaissance, aucune information ». Le texte de Cicéron a été repris et élargi par Arnobe, *Adversus nationes*, III, 14, qui souligne la connexion entre la représentation des dieux dans les réflexions des philosophes et la pratique figurative des artisans de l'image : *Quid quod, si haec ita sunt, erit vobis necessarium contueri, similesne sint dii omnes an formarum dispari circumscriptione teneantur. Si enim par cunctis atque una est omnibus similitudinis species, non absurdum est credere errare eos fallique cognitionis in mutuae comprehensione.*

Voilà la *facies* et la *cognitio* liées l'une à l'autre pour dénoter l'identité en tant que reconnaissabilité, comme nous l'avait indiqué Isidore.

La suite du texte de Cicéron nous offre davantage d'informations intéressantes à propos de la *cognitio* des dieux. Il s'en prend, à ce moment, aux formes les plus naïves d'anthropomorphisme et à ceux qui considèrent comme allant de soi que chaque dieu ait une forme humaine déterminée :

A parvis enim Iovem, Iunonem, Minervam, Neptunum, Vulcanum, Apollinem reliquosque deos ea facie novimus, qua pictores fictoresque voluerunt, neque solum facie, sed etiam ornatu, aetate, vestitu

De fait, depuis que nous sommes petits, nous avons appris à connaître (*novimus*) Jupiter, Junon, Minerve, Neptune, Vulcain, Apollon et les autres dieux avec cette figure (*ea facie*) qu'ont voulu leur donner les peintres et les sculpteurs. Et pas seulement avec telle figure (*facie*), mais aussi avec tel accoutrement, tel âge, tel vêtement (*ornatu, aetate, vestitu*). (Cicéron, *De la nature des dieux*, I, 81)

L'interlocuteur du dialogue de Cicéron plaide ainsi pour la valeur culturelle, non pas naturelle, de l'anthropomorphisme des dieux. Pour puiser un parallèle dans le monde grec, voilà ce que précise le Phidias de Dion Chrysostome à propos de la grande statue de Zeus à Olympie :

ἐνδείξαι καὶ ἀπορίαν παραδείγματος τῷ φανερῷ τε καὶ εἰκαστῷ τὸ ἀνεῖκαστον καὶ ἀφανὲς ἐνδείκνυσθαι ζητοῦντες, συμβόλου δυνάμει χρώμενοι

En l'absence complète de modèle, nous essayons de montrer ce qui est incomparable et invisible (*tôi aneikaston kai aphanés*) à travers le comparable et le visible (*tôi phanerôi te kai eikastôi*) en recourant à la puissance du symbole. (Dion Chrysostome, *Discours olympique*, 59)

Le rôle joué par les artistes dans la création de l'identité / reconnaissabilité des dieux est bien exprimé aussi par Ovide dans un passage de ses *Pontiques*. Cotta Maximus lui a envoyé les portraits de la famille impériale. Ce cadeau réjouit le poète mais, au même temps, il réveille en lui la nostalgie de la « vraie présence » d'Auguste et de sa famille :

*Quod quoniam nobis invidit inutile fatum,
quos dedit ars uultus effigiemque colo.
Sic homines nouere deos, quos arduus aether
occultit, et colitur pro Ioue forma Iouis.*

Puisque ma triste destinée m'envie ce bonheur, j'honore du moins les figures et l'image que l'art nous a donnés. C'est ainsi que l'homme connaît les dieux que

Sin autem gerunt discrimen in vultibus, sequitur ut intellegi debeat, non alia de causa dissimilitudines his datas, nisi ut singuli se possent differentium signorum proprietatibus noscitate. 3. Ergo esse dicendum est quosdam capitones cilinculos frontones labeones in his, alios mentones naevios atque nasicas ... neque opinari nos falso vestrae produnt atque indicant officinae, siquidem cum facitis atque informatis deos, hos crinitos ef fingitis, alios leves [lenes], senes iuvenes pueros aquilos caesios rivos seminudos intectos aut, ne frigus incommodet, fluidarum vestium superiectione perfusos.

l'éther escarpé cache à ses regards ; qu'au lieu de Jupiter lui-même, c'est son image qu'il honore. (Ovide, *Pontiques*, II, 8, 58 ss.)

Une fois encore, c'est par le moyen de l'*ars* — grâce à la création de la *forma* divine réalisée par l'artiste — que les hommes arrivent à « connaître » (*nouere*) l'inconnaissable. En réarticulant la pensée d'Ovide selon les catégories propres de notre culture, on dirait que c'est à travers les images que les hommes arrivent à donner une « identité » aux dieux. Mais revenons à Cicéron, qui illustre l'influence des représentations figurées des dieux sur l'imaginaire commun à l'aide de l'exemple suivant :

illam vestram Sospitam, quam tu numquam ne in somnis quidem vides nisi cum pelle caprina, cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis. At non est talis Argia nec Romana Iuno. Ergo alia species Iunonis Argivis, alia Lanuvinis, alia nobis. Et quidem alia nobis Capitolini, alia Afris Hammonis Iovis.

De plus, même dans ton sommeil, tu ne la vois [*Iuno Sospita*] jamais qu'avec une peau de chèvre, une lance, un petit bouclier et des souliers à pointes relevées. Mais telle n'est pas l'apparence ni de la Junon Argienne ni de la Junon romaine. Junon prend donc un certain aspect à Argos, un autre à Lanuvium, et un autre encore chez nous. Et de même, l'aspect de Jupiter Capitolin chez nous diffère de celui de Jupiter Hamon chez les Africains. (Cicéron, *De la nature des dieux*, I, 82)

Cicéron souligne un aspect important de la question, la détermination géographique et ethnique de l'identité / reconnaissabilité des dieux : les communautés qui sont à l'origine du processus de reconnaissance pour les individus, sont également le lieu et la source des figures spécifiques des dieux, et partant de leurs différentes *cognitiones*. Dans les paragraphes qui suivent dans le dialogue, en reprenant la critique de l'anthropomorphisme naïf, Cicéron met en lumière une autre composante fondamentale dans la construction de l'identité / reconnaissabilité des dieux, c'est-à-dire le rôle joué par la *consuetudo* — par la « coutume », dirait-on avec Montaigne — dans la constitution de l'imaginaire commun sur les dieux¹⁴ :

Non pudet igitur physicum, id est speculatorem venatoremque naturae, ab animis consuetudine inbutis petere testimonium veritatis ? Isto enim modo dicere licebit Iovem semper barbatus, Apollinem semper inberbem, caesios oculos Minervae, caeruleos esse Neptuni.

Toi donc, un physicien, c'est-à-dire un savant, quelqu'un qui traque la nature comme le ferait un chasseur, n'as-tu pas honte de vouloir obtenir une preuve de la vérité auprès d'êtres pénétrés par la tradition (*consuetudo*) ? Dès lors, il sera légitime d'affirmer que Jupiter porte toujours la barbe, Apollon jamais, que Minerve a les yeux pers, que Neptune les a bleus. (Servius, *Commentaire à l'Énéide* VII, 601)¹⁵

14. Cicéron, *De la nature des dieux*, I, 83.

15. Voir aussi Augustin, *Cité de Dieu*, VI, 7 : *Quid enim aliud ostendunt illa simulacra, formae, aetates, sexus, habitus deorum? Numquid barbatus Iovem, imberbem Mercurium poetae habent, pontifices non habent? Numquid Priapo mimi, non etiam sacerdotes enormia pudenda fecerunt? An aliter stat adorandus in locis sacris, quam procedit ridendus in theatris? Num Saturnus senex, Apollo ephebus ita personae sunt histrionum, ut non sint statuae delubrorum? Cur Forculus, qui foribus praeest, et Limentinus, qui limini, dii sunt masculi,*

Quelle est donc l'origine de la *cognitio* des dieux ? Sur quoi repose leur identité / reconnaissabilité ? Cotta nous l'avait déjà montré dans le passage du *De natura deorum* de Cicéron cité plus haut ; il s'agit de la *consuetudo*, de la tradition, des « représentations collectives » des Romains, pourrait-on dire :

De fait, depuis que nous sommes petits, nous connaissons (*novimus*) Jupiter, Junon, Minerve, Neptune, Vulcain, Apollon et les autres dieux avec cette figure (*ea facie*) qu'ont voulu leur donner les peintres et les sculpteurs...

C'est donc de la tradition (*consuetudo*) que proviennent toutes ces figures des dieux. Pour utiliser une autre catégorie éminemment romaine, on pourrait dire que la *cognitio* des images divines vient des *mores* de la communauté : selon Servius, *Varro vult morem esse communem consensum omnium simul habitantium, qui inveteratus consuetudinem facit* « le *mos* est le consensus des tous les habitants, lequel, après s'être enraciné, fait la *consuetudo*¹⁶ ». Dans notre perspective il est très intéressant de noter le fait que, toujours selon Varron, la *consuetudo* et le *consensus omnium* présidaient aussi à la construction du *sermo*, le langage. Images divines d'un côté et langage de l'autre, se présentent comme deux produits de la communication sociale et ils partagent le même paradigme de la *consuetudo* en tant que source et garantie de leur fonctionnement¹⁷.

4. Les *insignia* des images divines

Quels sont les outils — linguistiques et culturels — à travers lesquels se réalise la *cognitio* de l'image divine ? Ce qui nous intéresse est encore une fois — comme dans le cas de l'identité — de nous en tenir le plus possible au niveau émique de la culture romaine.

atque inter hos Cardea femina est, quae cardinem servat? Nonne ista in rerum divinarum libris reperiuntur, quae graves poetae suis carminibus indigna duxerunt? Numquid Diana theatrica portat arma et urbana simpliciter virgo est? Numquid scaenicus Apollo citharista est et ab hac arte Delphicus vacat? « Voyez les statues des dieux ; démentent-elles l'aspect, l'âge, le sexe, l'attitude que leur donnent les poètes ? S'ils ont un Jupiter barbu, un Mercure sans barbe, le Jupiter, le Mercure des pontifes sont-ils différents ? Si le Priape des mimes a des organes sexuels énormes, le Priape des prêtres ne les exhibe-t-il pas ? Les lieux sacrés offrent-ils à l'adoration un Priape différent de celui que le théâtre livre aux risées ? Saturne vieillard, Apollon adolescent ne sont-ils que des masques d'histrions, et non des statues de dieux ? Pourquoi Forculus qui préside aux portes, Limentinus au seuil, sont-ils mâles, tandis que leur compagne Cardea qui veille sur le gond est une femme ? Ne trouve-t-on pas dans les livres des choses divines des détails que la gravité des poètes juge indignes de leurs chants ? La Diane de la scène marche-t-elle armée, tandis que la Diane de la ville est simplement une jeune fille ? Apollon n'est-il cithariste qu'au théâtre, et ne l'est-il plus à Delphes ? »

16. Pour le rapport entre *consuetudo* et *mos* : voir aussi S. Pompeius Festus, *De la signification des mots*, I, 46, 3 Lindsay : *mos est institutum patrium, i. e. memoria veterum pertinens maxime ad religiones caerimoniasque antiquorum* ; Isidore, *Étymologies* V, 3, 2 : *mos est vetustate probata consuetudo, sive lex non scripta ... mos autem longa consuetudo est de moribus tracta tantundem* ; Ulpien, *Regulae* 1, 4 *mores sunt tacitus consensus populi longa consuetudine inveteratus* ; BETTINI 2000 :46 ss.

17. Varron, *De la langue latine*, VIII, 21 sg. ; IX, 2 ss. ; voir aussi Quintilien, *Institution oratoire* I, 5, 3 ; 45 ; COLLART 1954 : 153 ss.

Dans cette perspective, la *cognitio* des images divines se réalise surtout à travers ce que les Romains appellent les *insignia*¹⁸. Voici un petit dossier d'exemples :

Cicéron (*De la divination*, I, 75) : [Castor et Pollux] *eorum insignia deorum, stellae aureae, quas dixi, Delphis positae* « les *insignia* de ces dieux, des étoiles d'or, qui sont déposés à Delphes » ; Lucrèce (*De la nature*, II, 606 ss.) [la Magna deum Mater] : *muralique caput summum cinxere corona, / eximiis munita locis quia sustinet urbes. / quo nunc insigni per magnas praedita terras / horrifice fertur divinae matris imago* « Ils ont ceint le front de la déesse d'une couronne murale, parce que [la terre], fortifiée sur des hauteurs choisies, supporte des villes. Et maintenant encore, parée de cet *insigne*, l'image de la mère divine se déplace horrifiante à travers son vaste empire » ; Suétone (*Caligula*, 52) : *plerumque vero aurea barba, fulmen tenens aut fuscina aut caduceum deorum insignia, atque etiam Veneris cultu conspectus est* « fréquemment il a été vu avec une barbe d'or, tenant en main les *insignia* des dieux, la foudre, le trident ou le caducée. On le vit aussi avec les attributs de Vénus ».

Par conséquent, quand le Cotta de Cicéron dit à Velleius « même dans ton sommeil tu vois toujours *Iuno Sospita* avec une peau de chèvre, une lance, un petit bouclier et des souliers à pointes relevées », ce sont proprement les *insignia* de la déesse qu'il énumère, à savoir les marques qui définissent et permettent la *cognitio* de son image. Mais qu'est-ce que signifie le mot *insigne* ?

Il faut avant tout partir de l'adjectif *insignis*. Du point de vue de l'étymologie, *insignis* est formé par *signum* (le mot « sémiotique » par excellence, le signe) et le préverbe *in-* avec une valeur intensive : de même que dans des adjectifs comme *incanus* « blanchi, assez blanc » ou *in-curvus* « courbé, assez courbe ». À ce propos la définition d'*insignis* donnée par le vieil abbé Forcellini nous a paru la meilleure : *insignis est qui signo aliquo vel nota inter alia eminet : in quo est aliquod signum, unde ab aliis dignoscitur, insignitus, ἐπίσημος*. Par conséquent, un objet peut être défini *insignis* quand il porte sur soi un *signum* qui « forme saillie », qui ressort, qui se distingue : un *signum* qui, en tant que tel, « signale », fait remarquer cet objet parmi d'autres. Voici encore quelques exemples :

Virgile (*Géorgiques*, III, 56) : (le choix du bœuf) *nec mihi displiceat maculis insignis et albo* « il ne me déplairait pas, le bœuf qui se distingue (signale) par des taches et une couleur blanche » ; Quinte-Curce (*Histoire d'Alexandre*, IX, 25) : [Alexandre rencontre les Sophites, une population assez « sage »] : *genitos liberos non parentum arbitrio tollunt aluntque, sed eorum, quibus spectandi infantum habitum cura mandata est. si quos [pueros] insignes, aut aliqua membrorum parte inutiles notaverunt, necari iubent* « s'ils remarquent des enfants qui se distinguent [des enfants « marqués », qui se signalent parmi les autres] ou inutiles par quelques parties de leurs membres, ils ordonnent de les tuer ».

Voyons maintenant l'adjectif substantivé *insigne*, au neutre, c'est-à-dire le mot

18. Où moins fort : l'*ornatus*.

qui fait l'objet de notre intérêt. *Insigne* indique un *signum* qui se signale, qui « forme saillie », qui « frappe » l'attention : et qui, par conséquent, rend quelqu'un reconnaissable en termes d'identité personnelle, de rôle, d'état, de rang et ainsi de suite¹⁹. Par cette voie on revient évidemment à la *cognitio*. Comme le raconte Hygin à propos des fils d'Hémon et d'Antigone : *Hunc Creon rex quod ex Draconteo genere omnes in corpore insigne habebant, cognovit* « celui-ci, Créon le reconnut parce que ceux qui sont issus de la race du serpent ont tous cette marque sur le corps²⁰ ».

Notons qu'en général on appelle *insigne* aussi la *nota genetiva*, la marque corporelle « spontanée » — non procuré par la main de l'homme — qui signale un certain caractère d'exceptionnalité ou l'appartenance à une famille particulière. Suétone²¹ :

Aenobarbi auctorem originis itemque cognominis habent L. Domitium, cui rure quondam revertenti iuvenes gemini ... in fidem maiestatis adeo permul-sisse malas, ut e nigro rutilum aerique similem capillum redderent. Quod insigne mansit et in posteris eius, ac magna pars rutila barba fuerunt

Les Ahenobarbi doivent leur origine et leur surnom à L. Domitius. Celui-ci, revenant un jour de la campagne, rencontra deux jeunes gens d'une beauté céleste qui (...), pour lui prouver leur divinité, lui caressèrent les joues, et de noire qu'était sa barbe, elle devint rousse. Cet *insigne* demeura même à ses descendants, qui presque tous eurent la barbe rousse. (Suétone, *Néron*, 1, 1)

Comme Suétone le dit encore d'Octavien :

corpore traditur maculoso, dispersis per pectus atque alvum genetivis notis in modum et ordinem ac numerum stellarum caelestis ursae.

On dit que le corps d'Octavien était couvert de taches, de signes naturels (*genetivis notis*), parsemés sur sa poitrine et sur son ventre, qui reproduisaient par leur disposition et par leur nombre la figure de l'Ourse. (Suétone, *Auguste*, 80, 1)

Cette constellation des *notae genetivae* formaient l'*insigne* d'Auguste, la marque identificatoire de son individualité. Il faut rappeler en outre qu'on définit aussi comme *insigne* le signe qui a le pouvoir de donner le nom à une personne : *Cnaeus ab insigne naevi appellatus est* « le prénom *Cnaeus* vient de l'*insigne* d'une verrue » (*Incertum de praenominibus*, 23). Aussi comme dans le cas des *imagines maiorum*, le « nom » trouve son origine dans la dimension de l'apparence physique.

Pour revenir au domaine des images divines, les *insignia* y fonctionnent comme des marques ou signes de reconnaissance / reconnaissabilité. Les *insignia* dont une certaine image divine est pourvue sont proprement des signes (*-signia*) qui « saillent » (*in-* intensif) (traits saillants) dans l'ensemble des éléments qui forment l'image : voilà le dispositif sémiotique qui construit la *cognitio* des images divines à Rome. Remarquons aussi que, tandis que l'image du dieu s'appelle en général *signum*, ce qui fait la *cognitio* spécifique de chaque *signum* est l'*insigne* qu'il exhibe. L'*insigne* est le signe spécial qui oriente l'interprétation / identification d'un *signum*, il s'agit

19. Cf. *Oxford Latin Dictionary*, s. v. *insigne*.

20. Hygin, *Fable* 72, 3.

21. Sur les *notae genetivae* voir LENTANO 2007 : 79-88.

d'un *signum* plus-que-*signum*. Du point de vue qui nous intéresse — l'identité / reconnaissabilité des images divines — considérons aussi que le mot *insignia* désigne en particulier les « marques » qui identifient les personnes qui ont été investis d'une *fonction* publique, les magistrats ou les représentants du peuple²². Il s'agit donc de ceux qui sont porteurs d'un *officium*, comme le diraient les Romains — mais les dieux aussi, à Rome, exercent des *officia*, au même titre que les magistrats²³. Ce n'est donc pas par hasard si les images des dieux et les magistrats exerçant leurs fonctions partagent à Rome les mêmes marques sémiotiques : dans les deux cas le jeu entre signes et fonctions se déroule selon les lignes d'un système cohérent, qui structure les relations entre dieux et hommes sur le modèle des relations actives dans la Cité.

Le pouvoir d'identification exercé par les *insignia* dans la *cognitio* des images divines, est bien montré par deux textes — par ailleurs assez ironiques — de la tradition poétique latine. En premier lieu l'épigramme des *Priapées* déjà partiellement citée :

*Notas habemus quisque corporis formas:
Phoebus comosus, Hercules lacertosus,
trahit figuram virginis tener Bacchus,
Minerva flava, lumine <est> Venus paeto,
frontem crinitos Arcadas vides Faunos,
habet decentes nuntius deum plantas,
tutela Lemni dispares movet gressus,
intonsa semper Aesculapio barba est,
nemo est feroci pectorosior Marte:
quod si quis inter haec locus mihi restat,
deus Priapo mentulatio non est.*

Nous avons, chacun, des traits physiques caractéristiques : Phébus est chevelu ; Hercule est très musclé ; gracile, Bacchus a la silhouette d'une vierge ; le regard de Minerve est étincelant, celui de Vénus en coulisse ; tu vois les faunes d'Arcadie avec un front caprin ; le messager des dieux a des pieds parfaits ; le gardien de Lemnos s'avance en claudicant ; la barbe d'Esculape n'est jamais taillée ; personne n'a une poitrine aussi forte que le féroce Mars. Me reste-t-il quelque place dans tout cela ? Aucun dieu n'a de plus belle pine que Priape ! (*Priapées*, 36)

La *cognitio* de chaque image divine se réalise à travers une *forma corporis* spécifique qui est *nota* (selon le modèle de la *cognitio*) à l'observateur. Quant à Priape, son *insigne* sera celle qu'on attendait, évidemment, mais avec une surcharge de signification qui vient du savoir partagé par les Romains. En effet, à Rome, la *mentula* s'appela aussi *nota virilis* — le poète des *Priapées*, avec son ironie allusive, fait double-

22. Pour *insigne* ou *insignia* comme marque d'une fonction voir p. es. Tite-Live, *Histoire romaine*, I, 8 : *quae ita sancta generi hominum agresti fore ratus, si se ipse [Romulus] venerabilem insignibus imperii fecisset* ; II, 1, 8 : *omnia iura, omnia insignia primi consules tenuere* ; etc.

23. Servius, *Commentaire aux Géorgiques*, I, 21 : *nomina numinibus ex officiis constat imposita*, « les puissances divines (*numina*) reçoivent leurs noms (*nomina*) en fonction de leurs fonctions (*officia*) ».

ment recours aux ressources sémiotiques de la *cognitio* ! La pointe finale de l'élégie est construite en forme de calembours, *nota est — Priapi nota virilis*.

Ensuite Ovide dans le premier livre des *Amours* (Amour se mêle aux affaires des Muses) :

*quid, si praeripiat flavae Venus arma Minervae,
ventilet accensas flava Minerva faces ?
quis probet in silvis Cererem regnare iugosis,
lege pharetratae Virginis arva coli ?* 10
*crinibus insignem quis acuta cuspidе Phoebum
instruat, Aoniam Marte movente lyram ?*

Que serait-ce si Vénus s'emparait des armes de la blonde Minerve, et si la blonde Minerve agitait les torches ardentes [de Venus, de l'amour] ? Qui pourrait voir sans surprise Cérès régner sur les monts couronnés de bois, et le laboureur cultiver son champ selon la loi de la Vierge au carquois ? Qui pourrait armer Phébus — que sa belle chevelure rend *insignis* — de la lance acérée, pendant que Mars fera résonner la lyre d'Aonie ? (Ovide, *Amours*, I, 7 ss.)

Si Venus s'empare de l'*insigne* de Minerve, l'armure, ou si Mars joue de la lyre, l'*insigne* d'Apollon, les dieux perdent leur *cognitio* et l'ordre des choses est bouleversé.

Il y a ensuite des cas particuliers dans lesquels le pouvoir de l'*insigne* déborde. La marque s'identifie alors avec la totalité de l'image, tandis que l'image se réduit à l'extension de la marque : l'*insigne* « est » l'image. Ainsi Plutarque, dans la vie de Romulus :

οἱ δὲ τὴν αἰχμὴν ἢ τὸ δόρυ τοὺς παλαιοὺς κύριν ὀνομάζειν, καὶ Κυρίτιδος Ἥρας ἄγαλμα καλεῖν ἐπ' αἰχμῆς ἰδρυμένον, ἐν δὲ τῇ Ῥηγίᾳ δόρυ καθιδρυμένον Ἄρεα προσαγορεύειν

les Romains croient que les anciens appelaient *curis* la pointe de la lance ou la manche. Ils appellent *Curitis* la statue d'Héra parce qu'elle repose sur une pointe de lance : de plus la lance consacrée dans la *regia* est appelée Arès. (Plutarque, *Romulus*, 29)

La lance, normalement *insigne* de Mars, est directement identifiée à Mars lui-même ; le pouvoir sémiotique de l'*insigne* efface le reste de l'image : en même temps, la lance fonctionne comme la mise en présence de la puissance du dieu²⁴. D'autre part, il y a des situations que l'on définirait comme « moyennes », dans lesquelles l'*insigne* n'efface pas le reste de l'image dans sa totalité, mais y acquiert tout de même une visibilité dominante. C'est le cas à Pompéi, dans la maison du Centenaire, sur la fresque dite de « Bacchus et du Vésuve ».

La grappe de raisin, normalement *insigne* de Bacchus, s'identifie directement avec la personne du dieu, « fait » le dieu.

24. Nous ne nous intéressons ici qu'au dispositif sémiotique qui agit dans la construction du simulacre divin, non à la question du prétendu aniconisme originaire des images romaines selon Varron, *Antiquités divines*, 114, in Augustin, *Cité de Dieu*, IV, 31, 2.

5. *Terminus* et l'identité relationnelle de la représentation divine

Regardons maintenant un cas qui constitue un renversement polaire du Mars / lance de la Regia. Il s'agit de la borne qui à Rome marque les limites des champs (*terminus*), mais qui représente tout autant la divinité relative à cette fonction (*Terminus*). L'inversion est évidente. Si le Mars / lance nous offre un *excès* de caractérisation sémiotique — car l'image recouvre l'*insigne* et à l'envers — tout au contraire le *Terminus* se distingue par un *défaut* de caractérisation. La représentation du dieu est en effet de nature entièrement aniconique : il s'agit d'une simple pierre, informe et non travaillée (*lapidem informem ac rudem*) ou d'une souche (*stipes*)²⁵. Ces caractéristiques — qui selon l'évolutionnisme de Frazer relèvent du « fétichisme » le plus grossier — n'empêchent pas qu'à ces bornes soit traditionnellement attribué un *numen* et qu'elles reçoivent un culte spécifique²⁶. Comment arrivait-on à distinguer une représentation de *Terminus* de n'importe quelle pierre, ou de n'importe quelle souche, dispersées dans les champs ? Quels étaient les outils sémiotiques employés à cette fin ? Il s'agit d'un procédé dont la complexité pourrait sembler inattendue.

Dans un travail magistral, Giuseppe Pucci (PUCCI 1996) a montré que le *Terminus* romain est inséré dans un véritable réseau sémiotique, dans lequel il apparaît capable de s'identifier — c'est-à-dire de signifier soi-même — à partir de la *position* qu'il occupe dans l'espace. En tant que signe instaurant un ordre territorial — garantie d'un système de relations spatiales qui marque notamment les limites entre les différentes propriétés —, le *Terminus* est spontanément pourvu d'une forte signification à caractère topographique et contextuel. Mais voici quelques exemples que Pucci a tirés du texte difficile (et souvent confus) des *Gromatici veteres*. Ils illustrent bien les lignes du système symbolique qui régit le mécanisme de signification propre aux bornes romaines. Le *Terminus* peut être doté de certains *signa* gravés — une tête d'aigle, des lettres de l'alphabet — qui renvoient à d'autres bornes, sont placés au-delà d'un fleuve, de l'autre côté d'une montagne, sur l'autre pente d'une collinette, et ainsi de suite ; il peut encore être identifiable grâce à des marques qui ont pour fonction de déterminer la distance séparant un *Terminus* d'un autre (deux cent cinquante, quatre cents, neuf cents pieds) ou qui sont destinés à signaler que, dans la suite du parcours, les *Termini* sont devenus plus rares. « Tout cela rappelle le jeu de l'oie » commente Pucci « ou la chasse au trésor. Après avoir atteint un certain emplacement, on trouve un certain message. Si l'on arrive à le déchiffrer, on peut rejoindre la position suivante ». Chaque *Terminus* fait donc partie d'un réseau de *renvois* qui le connecte à d'autres *Termini* qui sont actifs sur le territoire : en même temps, ne l'oublions pas, l'ensemble des *Termini* renvoie à son tour au *Terminus* « central », placé à l'intérieur du temple de Jupiter Capitolin, qui en constitue en quelque sorte la matrice (SANCTIS 2005 ; 2012 : 61-65).

25. Lactance, *Institutions divines*, I, 20 ; Ovide, *Fastes*, II, 640 ss.

26. Ovide, *loc. cit.* : J.G. Frazer, *Publius Ovidius Naso. Fastorum libri sex*, Edited with a commentary and a translation by J. G. F., III, London Macmillan, 1929 = Hildesheim Olms 1973, II, 481 : « The worship of Terminus was fetishism pure and simple: it was never elevated by mythology into a higher sphere: the god never contrived, if we may say so, to extricate himself from his stone or stock. His rites thus touched the lowest level in Roman religion: they would not be out of place in West Africa at the present ».

Venons-en au point qui nous intéresse — le procédé sémiotique qui permet d'« identifier » une pierre ou une souche en tant que représentation du dieu *Terminus*. Comme on vient de le voir, si d'une part les *Termini* sont, à tout point de vue, des représentations aniconiques, ils peuvent, d'autre part, être caractérisés par des signes qui renvoient à des bornes ultérieures, avec lesquelles chaque *Terminus* établit des rapports à caractère spatial : la « reconnaissabilité » d'un *Terminus* a donc une nature *relationnelle*. Ainsi, les minces *signa* exhibés à l'occasion par le *Terminus* ne le rendent pas seulement reconnaissable par le renvoi au *support* sur lequel ils sont gravés, selon le procédé normal des *insignia* — qui signifie en effet : « cette pierre-ci est *Terminus* », à la manière dont la *lyra* signifie : « cette image-ci est Apollon » ; bien plus, ces *insignia* renvoient à d'autres *Termini* avec lesquels ce *Terminus* fait relation. On pourrait aussi dire que les marques qui déterminent la « reconnaissabilité » d'une représentation du dieu *Terminus* placent leur foyer sémiotique moins sur l'objet présent qu'au *dehors* de lui. Un *lapis* ou un *stipes* sont à même de représenter *Terminus* dans la mesure où existent d'autres *lapides* ou d'autres *stipes* qui déploient la même fonction sur le territoire — les *insignia* des *Termini* s'il faut les nommer ainsi, correspondent à un invisible réseau de renvois.

6. Vertumnus, dieu des *insignia*

Je voudrais terminer mes réflexions en introduisant brièvement un dieu romain dont le champ de référence et les modes d'action présentent un intérêt particulier pour nos réflexions : il s'agit de Vertumnus, dont la statue était installée dans le *Vicus Tuscus*. Les caractéristiques de cette divinité montrent à l'état le plus pur (si on peut le dire ainsi) le pouvoir des *insignia* dans la construction de la *cognitio* des images divines. En profitant des privilèges de la poésie, Properce donne la parole à la statue de Vertumnus, en proposant une extraordinaire auto-description de l'image, de ses caractéristiques et de ses pouvoirs (BETTINI 2012, 2015) :

*Quid mirare meas tot in uno corpore formas,
accipe Vertumni signa paterna dei
opportuna mea est cunctis natura figuris:
in quamcumque uoles uerte, decorus ero.
indue me Cois, fiam non dura puella:
meque uirum sumpta quis neget esse toga?
da falcem et torto frontem mihi comprime faeno:
iurabis nostra gramina secta manu.
arma tuli quondam et, memini, laudabar in illis:
corbis et imposito pondere messor eram.
sobrius ad lites: at cum est imposta corona,
clamabis capiti uina subisse meo.
cinge caput mitra, speciem furabor Iacchi;
furabor Phoebi, si modo plectra dabis.
cassibus impositis uenor: sed harundine sumpta
fautor plumoso sum deus aucupio.
est etiam aurigae species Vertumnus et eius
traicit alterno qui leue pondus equo.*

*suppetat hic, piscis calamo praedabor, et ibo
mundus demissis institor in tunicis.
pastorem ad baculum possum curuare uel idem
sirpiculis medio puluere ferre rosam.
nam quid ego adiciam, de quo mihi maxima fama est,
hortorum in manibus dona probata meis ?
caeruleus cucumis tumidoque cucurbita uentre
me notat et iunco brassica uincta leui;
nec flos ullus hiat pratis, quin ille decenter
impositus fronti langueat ante meae.*

Pourquoi s'étonner que je réunisse dans un même corps tant de formes (*formas*) diverses ? Voilà les *signa* paternels du dieu Vertumnus ... Ma nature s'adapte à toute apparence (*opportuna figuris*), quelle qu'elle soit : transforme-moi (*verte*) en ce que tu veux, je serai parfait (*decorus ero*). Mets-moi des vêtements de Cos, je serai une jeune fille qui se laisse aimer (*non dura*) ; et si je porte une toge, qui niera que je suis un homme (*vir*) ? Donne-moi une faux et ceins mon front de foin tressé : tu jureras que l'avoine a été coupée par nos mains. Il fut un temps où je portais des armes, et je me rappelle que l'on m'admirait (*laudabar*) aussi dans cet accoutrement — mais avec un lourd panier j'étais moissonneur. Je suis sobre si je m'occupe de litiges judiciaires, mais si je porte une couronne sur la tête, tu clamera que le vin m'est monté à la tête. Mets-moi une mitre sur la tête, je volerai l'aspect de Bacchus — je volerai même celui de Phœbus, si tu places un plectre dans ma main. Quand je porte des filets (*cassibus impositis*) sur mon dos, je suis un chasseur, mais si je prends du gluau, pour capturer les oiseaux, je suis un dieu comme Faunus. Vertumnus peut prendre aussi l'aspect d'un aurige (*est etiam aurigae species Vertumnus*), ou celui d'un acrobate qui fait voltiger son poids léger d'un cheval à un autre. Donnez-moi une canne et je ferai des ravages parmi les poissons, mais tout de suite après je paraderai (*ibo*) avec une tunique tombante (*dimissis ... in tunicis*), à la manière d'un beau marchand. Je peux aussi me voûter sur un bâton de berger, ou bien encore, toujours moi, porter des corbeilles de roses au beau milieu de la poussière. Et pour quelle raison devrais-je ajouter ce pour quoi je suis le plus connu, à savoir les dons potagers dont mes mains reconnaissent la valeur ? Le vert concombre me caractérise (*me notat*), ainsi que la courge à la panse renflée, et le chou attaché par un jonc délié ; aucune fleur ne s'ouvre dans les prés sans s'être auparavant joliment (*decenter*) alanguie, posée sur mon front. (Properce, *Élegies*, IV, 2)

Voilà Vertumnus, le dieu qui prend l'aspect du tout-venant à sa guise — même celui d'un autre dieu, comme Bacchus ou Apollon. En bonne divinité romaine, en qui *nomen*, *numen* et *officium* se répondent les uns aux autres²⁷, Vertumnus porte un nom où est inscrite la métamorphose : en effet, le verbe *vertere* qui est à l'origine du nom de Vertumnus chez les Romains, signifie « changer », « transformer ». Mais regardons-le de plus près.

27. Servius, *Commentaire aux Géorgiques*, I, 21 (cité).

Le dispositif selon lequel l'image du dieu prend ses identités successives, est celui que nous avons appris à connaître : il s'agit d'endosser des *insignia* — la mitre de Bacchus ou la lyre d'Apollon quand la statue revêt des *cognitiones* divines, ou bien un vêtement de Cos, une toge, une faux et ainsi de suite quand elle revêt des identités humaines, puisées dans l'espace de la ville et de la campagne qui l'entoure. Le caractère sémiotique de ce procédé est mis en relief par la statue elle-même, lorsqu'elle se décrit dans le rôle de jardinier : « Le vert concombre me caractérise (*me notat*), ainsi que la courge à la panse renflée, et le chou attaché par un jonc délié ». Or, *notare* est un mot très explicite, qui dérive de *nota* « signe ». On demeure une fois encore dans le royaume des signes et de leur pouvoir identificatoire. Vertumnus pratique ses métamorphoses en se laissant *notare* par des objets / signes différents, qui marquent ses *cognitiones* successives. Le dispositif sémiotique par lequel le procédé se déroule est très révélateur. En multipliant ses *cognitiones* à travers la prise en charge d'*insignia* successives, la statue du dieu éclaire le mécanisme selon lequel se construit à Rome l'identité, ou plus exactement la reconnaissabilité, des images. Tout se passe comme si les Romains avaient créé, avec Vertumnus, un dieu de la *cognitio*, en présentifiant en lui le pouvoir de ces « *signa* plus-que-*signa* » dont nous avons essayé de décrire le statut et le fonctionnement.

Mais l'*insigne* n'est-il donc qu'une marque qui me permettrait d'identifier le dieu, de distinguer Jupiter de Neptune ? Je répondrai que non, parce que l'*insigne* est à même de renseigner l'observateur sur plusieurs traits de la divinité en question, non seulement sur son nom ou son identité. Un nouveau champ de réflexion s'ouvrirait à partir de ce point, dont nous ne pouvons donner qu'un bref aperçu en conclusion de nos considérations. L'*insigne* peut, par exemple, faire référence au *domaine* qui est attribué à la divinité qu'il représente (la foudre pour le ciel de Jupiter, le trident pour la mer de Neptune), au *mode d'action* (pour indiquer Vénus, les torches selon Ovide, la présence d'Éros ou de Cupidon dans les images) ; il peut encore faire référence à *la fois* au domaine et au mode d'action (la lance de Mars). Mais l'*insigne* peut également receler un micro-récit, c'est le cas pour la *leonté* d'Hercule — qui témoigne d'un exploit accompli par le héros — et ainsi de suite. De cette manière, il ouvre à l'observation le champ du *narratif*. Bref, l'*insigne* offre un canal de communication vers le savoir partagé par la communauté (ce qu'Umberto Eco appelait l'encyclopédie culturelle), dont les contenus peuvent être mobilisés de manière plus ou moins intense, et varier en atteignant des couches plus ou moins profondes de cette encyclopédie.

Maurizio BETTINI
Università degli Studi di Siena

BIBLIOGRAPHIE

BETTINI, Maurizio

2000 « Guardarsi in faccia a Roma », in BETTINI M., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, p. 314-357.

COLLART, Jean

1954 *Varron grammarien latin*, Paris Les Belles Lettres.

ESTIENNE, Sylvia

2010 « Simulacra deorum versus ornamenta aedium. The Status of Divine Images in the Temples of Rome », in MYLONOPOULOS (ed.), p. 257-271.

GLADIGOW, Burkhard

1994 « Zur Ikonographie und Pragmatik römischer Kultbilder », in KELLER H. und STAUBACH N. (Hrsg.), *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas*, Berlin, p. 9-24.

LENTANO, Mario

2007 *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura latina*, Bologna, Mulino.

MAUSS, Marcel

1938 « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de «moi» », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 68, p. 263-281.

MYLONOPOULOS, Joannis

2010a « Introduction: Divine Images versus Cult Images. An endless Story about Theories, Methods, and Terminologies », in MYLONOPOULOS (ed.), p. 1-20.

2010b « Odysseus with a Trident? The Use of Attributes in Ancient Greek Imagery », in MYLONOPOULOS (ed.), p. 171-204.

MYLONOPOULOS, Joannis (ed.)

2010 *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Brill, Leiden Boston.

PUCCI, Giuseppe

1996 « Terminus. Per una semiotica dei confini nel mondo romano », in MANETTI, G. (ed.), *Knowledge through Signs. Ancient Semiotic Theories and Practices*, Brepols, Turnhout, p. 295-309.

REMOTTI, Francesco

1996 *Contro l'identità*, Bari, Laterza.

2010 *L'ossessione identitaria*, Roma – Bari, Laterza.

ROCCHETTA, Stefania

2012 *Tornare al mondo. Resurrezioni, rinascite e doppi nella cultura antica*, Bologna, Il Mulino.

SANCTIS, Gianluca de

2005 « Qui terminum exarasset... », *Studi Italiani di Filologia Classica* 4 (3), p. 73-101.

2012 *La religione a Roma*, Roma, Carocci.

IV.

Dispositifs rituels

Objet présentifiant et dispositif rituel

Le cas des *semeia* de Zeus

Dominique JAILLARD

Dans le travail collectif que l'enquête *Agalma* a engagé autour de la question des figurations de l'invisible, l'enjeu comparatiste est décisif ; il exige un *déplacement* des catégories et des approches — notamment des questions de « représentation » et de « figuration » — qui prenne en compte, conjointement, les *objets* en tant que *présentifiants* et les pratiques qui en configurent l'efficacité¹. À admettre le terme grec d'*agalma* comme fil de cette comparaison, l'anthropologue helléniste se place dans une position délicate, d'autant plus illusoirement confortable qu'il est pris entre une acception reçue, admise par de nombreux antiquisants comme allant de soi — l'*agalma* en serait venu à désigner *prioritairement* ce que nous appelons statue —, et un ensemble de re-sémantisations, au premier rang desquelles l'appropriation lacanienne qui, en le faisant fonctionner comme un « fétiche africain », destitue l'*agalma* de toute identification possible à la statue divine, mais au prix d'écarts non-dits, d'un escamotage des pratiques et des savoirs grecs ou africains — qui, il est vrai, ne sont pas son objet. Pour que de l'*agalmatique* puisse se constituer en champ de comparaison, deux stratégies préliminaires, complémentaires, s'imposent dès lors à l'helléniste. D'une part, un examen critique : il lui faut repartir des mots tels qu'ils s'articulent dans les usages qu'en ont fait, contextuellement, les locuteurs du grec, en prenant en compte la diachronie, procéder à un réexamen systématique des occurrences d'*agalma* et des termes connexes dans les sources antiques, afin de dégager les champs et réseaux de signification complexes qu'ils viennent à recouvrir. Au terme de l'enquête qu'ont entreprise ici Nicole Lanérès et Frédérique Ildefonse², l'*agalma* n'est pas la statue ou, si marginalement, tellement *autrement*, que la traduction reçue par statue — même lorsqu'elle ne fait pas littéralement contresens — constitue un obstacle à la compréhension de ce qui est en jeu. Mais il convient parallèlement de considérer des objets que leurs « propriétés », leurs « fonctions », leurs « pouvoirs » placent au cœur de l'enquête comparative sur les modalités en vertu desquelles des processus réputés d'ordre « figuratif », *captent*, *présentifient*, *donnent forme* à des instances dont l'activité est, par-là, localisée, orientée, configurée, indépendamment du fait que les anciens les ont qualifiés d'*agalmata*. C'est le choix que nous avons fait, en nous proposant de rouvrir le dossier des *semeia* de Zeus *Ktésios*, exceptionnel en ce qu'il permet d'analyser, jusque dans les détails du processus — ce que la nature des sources antiques n'autorise que rarement, au même degré, en quoi la fabrique de l'objet en son *efficacité* est inséparable du *dispositif rituel* qui le construit. Nous espérons, ce faisant, éclairer en creux le champ de l'*agalmatique* et contribuer à une réélaboration de la question de la « figuration de l'invisible » à partir des dispositifs rituels sous-jacents qui en *présentifient* les instances en en construisant les *espaces*.

1. Voir dans CARRY, DURAND et KOCH-PIETTRE 2009, l'introduction, notamment 19 et ss.

2. Lanérès, p. 41-56 ; Ildefonse, p. 125-138 ; cf. aussi LANÉRÈS 2012.

L'objet que nous nous proposons d'analyser *installe* dans les resserres à provisions des maisons grecques un Zeus dont l'action consiste à « gérer » le cycle d'acquisition et de dépense des richesses nécessaires à la subsistance et au maintien des *oikoi*, des cellules familiales — hommes et biens — qui sont perçues comme des composantes élémentaires de la cité³, cycle que désigne le mot grec de *ktésis*. Les *kadiskoi* de Zeus sont de simples jarres : il ne s'agit pas d'une *image* figurant le dieu, ou portant une « représentation », mais d'un simple objet usuel, un type de vase servant d'ordinaire à stocker des denrées périssables, transformé *par et dans* le jeu de *manipulations rituelles* en « support » de la présence active du dieu. C'est l'ensemble du dispositif mis en place par le *rite* d'installation (*hidrusis*), avec couronnes, faisceaux de laine adéquatement disposés, matière oblatoire versée en libation (*choai*) et intégrée au « corps du dieu » ainsi constitué, qui distingue la simple jarre de l'objet présentifiant. En lui-même, le *kadiskos* n'a aucune qualité spécifique, il ne figure et ne représente rien. Les *semeia* de Zeus *Ktésios* ne sont appréhendables qu'à partir des *pratiques* qui leur confèrent leur statut et assurent leur bon fonctionnement dans les espaces de la maison qu'ils *qualifient* et *investissent* de la puissance efficace du *Ktésios*. La mise en place du dispositif subordonne les propriétés figuratives non anthropomorphes des *kadiskoi* aux modalités d'action de la puissance qui se déploient sur la maisonnée à partir du *signe* qui en marque et « fonde » la présence localisée. Dès lors si figuration il y a, c'est du cycle de la *ktésis*.

Ne conviendrait-il pas, dès lors, dans le cadre d'une problématique des figurations de l'invisible, de traiter les *semeia* du *Ktésios* comme un cas limite de figuration aniconique, dans le sillage des études sur les limites de l'anthropomorphisme grec (FRONTISI 1986) ? Si ce n'est que le témoignage de notre principale source, un passage d'Athénée que nous commenterons longuement, l'interdit formellement. Dans sa banalité même, l'usage de nommer les parties d'un vase en des termes désignant les parties du corps humain « *anthropomorphise* » la jarre. En prescrivant de tirer des faisceaux de laine « à partir de l'épaule droite et du front », la formulation de la règle rituelle d'installation des *kadiskoi* fait surgir, par les mots, quand bien même il n'y a pas de représentation figurée anthropomorphe, l'analogie d'un corps en forme « humaine ». Il nous semble donc préférable de renverser l'ordre des questions. Quels *dispositifs* — et selon quelles *modalités* — font d'une simple pierre brute, d'un morceau de bois tombé du ciel ou sorti de la mer, de la colonne conique et dressée de l'Apollon *Agyieus*, des objets *présentifiants* parfaitement adéquats à leur fonction ? Considérons, par exemple, l'*hermès*, le pilier hermaïque, avec son corps tétragonal, ses tenons en saillie à hauteur d'épaule et son sexe dressé. Contrairement à ce qui se passe pour les jarres du *Ktésios*, les éléments figuratifs sont comme tels signifiants, mais ils n'autorisent pas à rendre compte des fonctions assumées par l'objet, de son mode opératoire, aussi longtemps qu'on néglige l'ensemble des gestes et des pratiques dont les piliers sont l'objet. Le passant salue l'*hermès*, touche sa barbe à la manière d'un suppliant, approche la main de la tête ou du sexe couronnés ; des branchages sont fixés aux tenons. Le pilier n'est pas une image à laquelle des rites seraient associés, comme de surcroît. Son positionnement dans l'espace, la tête ou le sexe, les inscriptions à

3. Selon la formule que Pierre Brulé emprunte à Aristote, « La cité est la somme des maisons », voir BRULÉ 2007 : 405-428.

lire de face ou de profil, font pleinement partie du dispositif rituel au même titre que les gestes et les pratiques⁴. C'est l'interaction qui est signifiante. Dès qu'une image est insérée dans le rite, il n'est plus possible de la considérer seulement comme représentation ou figuration, il faut l'analyser à partir des stratégies rituelles dont elle est partie prenante. Nous proposons donc d'approcher ce type d'objets de l'intérieur de la pratique rituelle, que cette dernière les fonde et les installe, *hidruein*, (PIRENNE-DELFORGE 2008), qu'ils en soient l'instrument (RUDHARDT 2001 : 184), ou qu'ils expriment, dans leur interaction avec un système de geste, l'action qu'une puissance divine exerce à travers eux.

Les *Deipnosophistes* d'Athénée de Naucratis ont préservé, au hasard d'une discussion sur les noms des vases grecs, un fragment d'un traité d'exégétique rituelle, qui, par sa précision, constitue un document exceptionnel sur l'installation des *semeia* de Zeus *Ktésios*. Compte tenu de son importance, nous le citons intégralement⁵ :

Καδίσκος. Φιλήμων ἐν τῷ προειρημένῳ συγγράμματι ποτηρίου εἶδος. ἀγγεῖον δ' ἐστὶν ἐν ᾧ τοὺς Κτησίους Δίας ἐγκαθιδρύουσιν, ὡς Ἀντικλείδης φησὶν ἐν τῷ Ἑξηγητικῷ γράφων | οὕτως·
Διὸς Κτησίου σημεῖα ἰδρύεσθαι χρὴ ὧδε· καδίσκον καινὸν διῶτον ἐπιθηματοῦντα στέψαι τὰ ὦτα ἐρίῳ λευκῇ καὶ ἐκ τοῦ ὤμου τοῦ δεξιοῦ καὶ ἐκ τοῦ μετώπου < . . . > τοῦ κροκίου, καὶ ἐσθεῖναι ὃ τι ἂν εὕρῃς καὶ εἰσχεῖαι ἀμβροσίαν. ἡ δ' ἀμβροσία ὕδωρ ἀκραιφνές, ἔλαιον, παγκαρπία· ἅπερ ἐμβαλε.

Philémon, dans le traité cité précédemment, affirme qu'il s'agit d'un type de vase à boire. Mais c'est aussi le récipient dans lequel sont établis les Zeus *Ktésioi*, comme l'atteste Antikleidès lorsqu'il écrit ceci dans son *Exégétique*⁶ :

Les *semeia* de Zeus *Ktésios* doivent être établis de cette façon : prendre un *kadiskos* neuf à deux oreilles (les anses) fermant avec un couvercle, en couvrir les oreilles avec de la laine blanche et, à partir de son épaule droite et de son front < . . . > d'un faisceau de laine ; y déposer ce qu'on trouve et y verser de l'ambroisie. L'ambroisie est faite d'eau pure, d'huile et d'un mélange de fruits divers (*pankarpia*) ; tout cela mets-le dedans.

Antikleidès est un historien athénien de la fin du IV^e siècle av. J.-C. ou du début du III^e siècle, auteur d'une *Exégétique* dont la citation est le seul fragment préservé. Le traité s'inscrit dans une tradition spécifiquement athénienne d'*Exegetika*, écrits spécialisés dans l'exposition des usages rituels et étroitement liés à l'activité des *exégètes*, « ritualistes » officiels choisis par la cité pour expliciter règles et usages religieux traditionnels et garantir la bonne exécution des rites (OLIVER 1950). Sous cette forme, le dispositif prescrit est athénien (BRULÉ 2007 : 414-416). Le nom du vase, *kadiskos*, diminutif de *kados*, désigne toute sorte de jarres ovoïdes, de dimension variable, sans décoration, avec une panse plus ou moins renflée, une bouche plus ou moins évasée, un pied distinct et, le plus souvent, dotées d'anses verticales fixées sur

4. DURAND 1992 : 25-34 ; JAILLARD 2001 : 341-363.

5. Athénée 473b-c. Pour une discussion détaillée des problèmes d'établissement du texte du fragment, voir JAILLARD 2004.

6. Antikleidès, JACOBY, *FgrHist* 140 F 22. Nous pensons inutile de corriger le texte.

l'épaule⁷. L'orateur athénien Hypéride, le poète comique Ménandre et les lexicographes⁸ fournissent une information décisive : les *kadiskoi* servant aux *semeia* du dieu étaient établis (*hidruesthai*) dans les *tamieia*, les resserres à provision, selon toute vraisemblance au milieu des jarres dans lesquelles étaient conservées les provisions indispensables à la vie de l'*oikos*⁹.

Examinons la procédure requise pour établir le dieu dans son espace de compétence, tout en soulignant les difficultés de lecture de ce type de document. La prescription est énoncée avec une minutie remarquable, plus grande que dans bien des « lois sacrées », la fonction des écrits exégétiques étant de garantir la bonne exécution de tous les *détails signifiants* du rite. Selon une procédure énonciative qu'on retrouve dans les prescriptions médicales hippocratiques¹⁰, chacun des actes constitutifs du rituel d'*hidrusis*, exprimé par un infinitif aoriste, est coordonné au suivant par un simple *kai*, en une structure linéaire qui articule la séquence des opérations nécessaires à « l'installation » en fonction de la temporalité qui y préside. Malgré leur précision, les indications laissent dans le flou tout ce qui relevait du *savoir partagé* et de la *compétence rituelle* d'athéniens familiers du *Ktésios* depuis l'enfance. Il en est résulté pour nous certaines incertitudes indépasseables dans la « restitution » des gestes.

Première étape. N'importe quel *kadiskos* ne convient pas. Il faut le choisir neuf, à deux anses, muni d'un couvercle adapté. Le participe présent *epithematounta*, précédant la séquence des infinitifs aoristes ponctuels, suggère que la jarre doit normalement être tenue fermée, ce qui apparaîtra conforme à la logique générale du rite. Il peut aussi marquer l'exigence que le vase soit couvert au moment de l'accomplissement du premier geste rituel, le couronnement (*stepsai*).

Deux opérations suivent consistant à disposer de la laine sur la jarre. Il faut couronner les oreilles de laine blanche (*eriôî leukôî*) puis arranger la laine autour du « corps » du dieu — en partant de l'épaule droite (côté considéré comme plus favorable) et du front, en un geste qu'une lacune des manuscrits n'autorise pas à définir avec exactitude. La restitution de l'opération est d'autant plus délicate que le terme désignant à ce moment la laine, *krokion*, diminutif de *krokê*, est un *hapax* dont le sens n'est pas assuré. On ne peut donc décider avec certitude s'il s'agit de laine brute, d'écheveaux, de fils, de bandelette ou d'un morceau de tissu, dont la valeur symbolique et le statut ne sont pas équivalents, ce qui affecte la compréhension du rite. L'hypothèse d'une laine cardée ou filée conviendrait toutefois mieux à un geste qui faisait vraisemblablement se croiser deux faisceaux laineux enserrant le *kadiskos*. Plusieurs reconstitutions sont néanmoins possibles.

Quatrième moment, l'officiant doit déposer (*estheinai*) dans la jarre « ce qu'il trouve ». L'incertitude ne tient cette fois à la transmission du texte et aux limites de nos connaissances philologiques, mais au savoir partagé que la prescription présup-

7. Pour une discussion de la typologie des vases désignés par le terme *kadiskos*, voir la bibliographie dans JAILLARD 2004, nous remercions A. Malagardis pour ses précieuses remarques.

8. *Souda*, Harpocrate s. v. Zeus *Ktésios*, Ménandre, *frg.* 410 K.A.

9. Sur les *tamieia* des maisons grecques, voir NEVETT 1999 : 74-67. Le mot, très polyvalent, ne permet pas de décider s'il s'agit d'une pièce spécifique et laquelle, il peut même être synonyme de *thesauros* (souda s.v. *tamieion*), cf. BRULÉ 2007 : 414.

10. Parallèle qui m'a été signalé par V. Pirenne-Delforge.

pose chez ses usagers. Seule l'analyse des modalités d'action du Zeus de la *ktésis* dans son garde-manger permettra de proposer une hypothèse cohérente.

Enfin, il faut verser (*eischeai*) dans le *kadiskos* un mélange appelé *ambrosia*, consistant en eau pure, huile et *pankarpia*. Cette dernière est elle-même un mélange de « fruits » de la terre (*karpia*), ce qui veut dire, dans ce contexte, à base de céréales, mais dont la composition exacte reste difficile à déterminer¹¹. Le tout (*haper*) — comprendre les divers ingrédients composant l'*ambrosia* — doit être « versé » dans la jarre. On ne sait si les composants ont été préalablement mélangés, ou si la *krasis* s'accomplit dans le *kadiskos*, ce qui pose le problème du statut rituel du mélange et du type de vaisselle utilisé.

La séquence s'organise en deux moments complémentaires. L'acte de couronner qualifie rituellement l'objet usuel, le choix de la laine blanche et l'arrangement particulier du *krokion* le rendent adéquat à la fonction particulière qu'il doit assumer. Ainsi traité, le *kadiskos* est prêt à recevoir les « objets » ou les matières qui y seront placées selon deux modalités distinctes, *estheinai*, déposer, et *eischeai*, verser. Résultat de la procédure, le *semeion* est constitué par l'ensemble que forment le *kadiskos* rituellement préparé et son contenu. La jarre est à la fois *instrument* du rite et *élément* du dispositif. Le texte d'Antikleidès, dans sa syntaxe et sa construction, nous semble sur ce point sans ambiguïté : c'est le processus rituel qui établit les *semeia* du dieu et ces derniers consistent dans l'objet composite que le rite « fabrique » ou « construit ». Il présentifiera désormais le dieu au milieu des autres jarres entreposées dans le *tamieion*.

Nous n'avons pas traduit jusque-là le terme *semeia* qui pose problème. Les propositions de traduction récentes, « die Abbilder des Zeus *Ktesios* », « le immagini di Zeus domestico » ou « the Cult-images of Zeus *Ktesios* »¹² renvoient au champ de l'image et de la représentation ou à la notion éminemment problématique de « statue de culte »¹³, édulant par là les questions mêmes que nous voulons poser. Deux parallèles peuvent contribuer à élucider l'emploi de *semeion*. Dans les *Suppliantes* d'Eschyle, les Danaïdes trouvent refuge, après leur débarquement en Argolide, dans un sanctuaire où sont installés, avec autels en commun, de nombreux dieux¹⁴, parmi lesquels Danaos reconnaît Poséidon au trident qu'il aperçoit¹⁵, trident qui opère comme un *signe*, selon une acception banale de *semeion*. Il indique la présence de Poséidon

11. La *pankarpia* est souvent assimilée à une *panspermia* (Hésychios, s. v.) ou à une *panospria* (scholie à Sophocle, *Electre* 635..., comprendre un mélange de légumineuses, toutefois Platon, *Critias* 115 a, désigne par *ospria* l'ensemble des produits secs à partir desquels on peut faire des farines, ce qui inclut les céréales) ; un choix large nous semble probable, incluant au moins *ospria* ou *chedropa*. Les mélanges désignés comme *pankarpia*, *panspermia*, *panospria* doivent être analysés au sein des rites dans lesquels ils sont utilisés, ces derniers étant aussi différents que les *aparchai* des Thargélies, les « marmites » (*chutroi*) des Anesthésies ou l'*hidrusis* d'un *hermès* ou d'un *agalma* (scholie à Aristophane, *Paix* 923 a).

12. *Das Gelehrtenmahl. Buch XI-XV*, C. Friedrich et Th. Northers (éds.), Stuttgart 2000 ; *I Deipnosophisti*, L. Canfora (éd.), Rome 2001 ; *The Learned Banqueters*, S. Douglas Olson (éd.), Cambridge, Ma., The Loeb Classical Library 2009.

13. Pour une critique de la notion de statue de culte, voir RUDHARDT 2001 : 185.

14. v. 423-425 : μηδ' ἴδης μ' ἐξ ἐδρᾶν / πολυθέων ῥυσιασθεῖσαν, ὧ / πᾶν κράτος ἔχων χθονός.

15. v. 218 : ὁρῶ τρίαῖναν τήνδε, σημεῖον θεοῦ.

parmi les instances recevant un sacrifice dans le sanctuaire commun tout en renvoyant aux modes d'action du dieu (sa puissance de frapper et d'ébranler). Dans une loi sacrée de Théra¹⁶, il est question d'un repas (*deipnon*) et de *hiera* devant le *semeion* (*hiara pro to samêio*, forme dialectale). Le caractère elliptique du texte ne permet pas de déterminer s'il s'agit du *semeion* du dieu ou d'un signe indiquant le lieu où se réunissent les participants à la fête des *Agoraia*. Quelle que soit la nature de l'objet — rien n'exclut qu'il puisse s'agir d'une statue ou d'une « image » « représentant » le dieu —, le terme *semeion* ne relève pas du vocabulaire de la représentation : il renvoie à la *marque distinctive*, du dieu ou de l'espace rituel, que le « signe » contribue à définir. Il est peut-être illusoire d'opposer, comme une alternative, instance et lieu, le signe pouvant opérer conjointement sur les deux plans. Ainsi le trident des *Suppliantes* indique-t-il à la fois que le lieu appartient — entre autres — à Poséidon, et dénote-t-il certains aspects de sa puissance. Quant aux *kadiskoi* du *Ktésios*, ils attestent la compétence de ce Zeus sur l'espace du *tamieion*, ses jarres et ses provisions, tout en constituant le support rituel de sa présentification.

Quelles connivences peut-on reconnaître entre le dispositif spécifique constituant les *semeia* du *Ktésios* et ce Zeus de l'acquisition et de la dépense, entre objet, rite, lieu et fonctions ou modes d'action du dieu ? Aristote, pour définir l'*oikos*, « la maison », retient deux éléments constitutifs, *anthrôpos kai ktêsis*¹⁷. Loin de renvoyer exclusivement aux possessions et biens-fonds de la famille¹⁸, les richesses désignées par le mot *ktêsis* impliquent un cycle d'acquisition et de dépense étroitement solidaire de l'activité des hommes, supposant production et échange, conservation et consommation. Les biens sur lesquels Zeus *Ktésios* veille ne cessent de diminuer et d'augmenter au rythme de leur consommation et de leur acquisition, et de tous les aléas susceptibles d'en affecter le cycle. C'est un aspect du dieu fortement souligné par Eschyle : « que des richesses (*chrématôn*) soient arrachées à une maison, d'autres y peuvent entrer d'une valeur qui dépasse la perte (*até*), jusqu'à faire le plein, par la faveur (*charis*) de Zeus *Ktésios* »¹⁹. Le dieu répare les pertes, qu'elles relèvent d'un accident de la fortune ou du cycle normal de la consommation des biens acquis, renouvelle les richesses épuisées ou disparues. Dans les rythmes de l'*oikonomia*, l'action du *Ktésios*, *dôter ploutou kai dunameôs*, relève du champ d'une *dunamis*, d'une puissance qui se déploie et s'accroît jusqu'à un certain point de plénitude ou « d'équilibre »²⁰.

Le champ de la *ktêsis* concerne au premier chef des produits de la terre, qu'ils soient cultivés ou acquis par échange ou achat²¹. Zeus *Epikarpios* et Zeus *Ktésios* forment un mini-panthéon en tant qu'ils sont conjointement les causes des récoltes par lesquelles l'*oikos* dispose des ressources qui assurent sa prospérité²². *Ktésios*, il voisine, tant en contexte domestique que dans les cultes publics, avec des divinités impliquées dans la croissance et la bonne maturation des produits de la terre. Dans le

16. IG XII, 3, 452 = LSG 133, l. 5, vers 400.

17. *Économique* 1343 a 18 ; cf. notamment l'étude de PESANDO 1987.

18. Platon, *République* 331a-b ; Aristote, *Politiques* 1277 a 8.

19. Eschyle, *Suppliantes* 443-445 (P. Mazon, tr.).

20. Dion Chrysostome 12. 76.

21. Xénophon, *Économique* 5. 2-3, 17 ; Aristote *Économique* 1343 a 25 ; 1344 b 30-32.

22. Dion Chrysostome 1. 41 et 12. 76.

dème de Phyla en Attique, un même temple réunit « des autels de Déméter *Anésidora*, qui fait germer les dons, de Zeus *Ktésios*, qui favorise le gain, d'Athéna *Tithroné*, de Coré *Protogoné* et des déesses qu'on appelle *Semnai* »²³. Si le champ de la *ktésis* ne saurait se réduire à cette dimension agraire, c'est cette dernière qui prédomine dans les *tamieia* où cohabitent jarres à grain, jarres à huile et paniers (AMOURRETTI 1986 : 72). L'établissement des *semeia* dans les resserres à provision doit d'abord être mis en rapport avec les ressources d'origine végétale, notamment céréalières qui constituent la base de l'alimentation méditerranéenne antique et le fondement de l'économie de l'*oikos*.

Or l'ambrosie versée dans le *kadiskos* réunit un certain nombre des produits nécessaires à la vie de l'*oikos*, tant sur un plan « matériel » que rituel : eau pure requise pour l'accomplissement des sacrifices²⁴, huile, indispensable à la conservation des aliments et à l'accomplissement de certains rites, notamment l'onction de *hiera* présents dans la maison²⁵, *pankarpia* mélangeant les denrées alimentaires entreposés dans les *tamieia* et dont on connaît par ailleurs les usages rituels²⁶. Prenait-on les ingrédients dans les jarres voisines ? Utilisait-on des produits récemment récoltés ? Les mêlait-on crus ou les faisait-on bouillir comme aux Pyanopsies et aux Thargélies ? Les réponses à ces questions, inséparables de celles du moment ou de la périodicité éventuelle du rite, relèvent du savoir implicite du rite que présuppose la mise en forme écrite de la prescription. Une conclusion s'impose néanmoins : pour fabriquer le *semeion* du dieu, le rite lui *incorpore* les matières sur la conservation et l'usage desquelles il veille.

Au sein du champ de compétence large du *Ktésios* dans l'espace de l'*oikos*, il apparaît dès lors possible de dégager les fonctions que le dieu assume spécifiquement dans le *tamieion* et qui exige la mise en place du mode de présentification particulier que réalise l'installation des *kadiskoi*. Dans les resserres à provision, le dieu ne s'occupe pas des activités extérieures, production et échange de biens, qui rendent disponibles les biens nécessaires à l'*oikos*, il *préserve* les richesses acquises et *en règle la dépense*. Sous leur couvercle bien clos, il tient les jarres fermées en sorte qu'elles ne laissent rien échapper qui n'est indispensable aux besoins de la maison. Cette bonne gestion des réserves, conforme à la Diké, apparaît aussi comme la condition nécessaire pour que le maître de l'*oikos* dispose des ressources qui lui permettent de participer de manière convenable, selon son statut, aux affaires de la cité, d'y remplir ses obligations militaires et politiques²⁷. Un fragment de Ménandre confirme en creux que l'ouverture et la fermeture des *tamieia* sont bien de la compétence du *Ktésios* : « je vois un parasite entrer dans l'appartement des femmes et Zeus *Ktésios* ne pas tenir fermé les réserves (ou *kekleimenon*), mais une femme de mauvaise vie (*pornidia*) se précipiter »²⁸. Le *tamieion* est non seulement un espace fermé, normalement inaccessible aux étrangers, mais c'est un espace féminin étroitement lié aux fonctions

23. Pausanias I. 31. 4 ; voir aussi Hippocrate, *Rêves* 89.

24. Eschyle, *Agamemnon* 1036-1038, où les esclaves admis à la célébration du culte de Zeus *Ktésios* sont ceux qui partagent avec la famille l'eau lustrale.

25. Sophocle, *frg.* 398 Radt ; IG XII, 5, 593 ; Théophraste. *Caractères* 16. 5.

26. Voir BRULÉ 2007 : 412-414.

27. Hésiode, *Travaux*, v. 30-32 ; Aristote, *Économique* 1343 a.

28. *frg.* 410 PCG.

dévolues à la bonne épouse. Xénophon rappelle que si « ce sont les activités de l'homme (*tou andros praxeôn*) qui font généralement entrer les biens dans la maison (*eis tèn oikian... ta ktêmata*), c'est la gestion de la femme qui en règle le plus souvent la dépense (*tamieumatôn ta pleista*). Si tout se fait bien (*eu*), les maisons s'accroissent (*auxontai*), si on s'y prend mal (*kakôs*), les maisons diminuent (*meiountai*) »²⁹. Le bon économiste de Xénophon confirme que « l'épouse a reçu comme tâche de garder les provisions (*to phulattein ta eisenechthenta*) » et « qu'il paraîtrait bien ridicule d'en rentrer s'il n'y avait personne pour les sauvegarder (*sôzoï*) ». Si l'épouse est aussi en charge de « distribuer ce qui doit être dépensé », « c'est en pensant d'avance à ce qui devra être mis de côté »³⁰.

Les jarres du *Ktésios* apparaissent liées aux activités domestiques des femmes qui veillent à la préservation des ressources végétales, en premier lieu céréalières, à leur préparation culinaire et aux travaux de filage et de tissage, domaines spontanément associés par Xénophon : « quand on apportera de la laine », la bonne épouse « veillera à ce qu'on en fasse des vêtements et à ce que le grain de la provision reste bon à manger »³¹. Or ce sont justement là les produits, laine et *karpia*, qui sont impliqués dans la fabrication rituelle des *semeia*. Les *kadiskoi* sont entourés de laine, tandis que les produits de la terre que la bonne épouse ne doit pas dilapider, sont versés et retenus dans le vase avec l'huile qui sert à l'assaisonnement et à la conservation des aliments. Les graines ne sont pas déposées sous forme sèche (*xeros*), comme dans une jarre ordinaire, elles entrent dans une préparation élaborée en affinité avec des pratiques culinaires et alimentaires. En tenant compte de ce contexte féminin lié à la conservation scrupuleuse des réserves entreposées dans les jarres, on peut risquer quelques hypothèses sur l'avant dernière phase du rituel d'installation « *estheinai ho ti an eurêis* », « déposer ce que tu trouves ». Pour établir le *Ktésios* comme garant d'une dépense mesurée, équilibrée, on doit lui fabriquer un « corps » qui *retient* tout ce qui est entreposé dans le *tamieion* et placé sous sa garde vigilante, qu'on récupère à cet effet ce qui tombe ou se perd à l'occasion de la manipulation des jarres, à la manière d'un balayage rituel³², ou qu'on prélève une petite partie des denrées destinées à être stockées dans les différentes jarres.

Même s'il est difficile de conclure avec certitude que le rituel d'installation des *semeia* revenait à l'épouse et aux femmes de la maison, le dispositif semble clairement renvoyer à la part de l'action du dieu corrélée à leur rôle et à leurs activités dans l'*oikos*. Nous en aurons confirmation en considérant l'ensemble des pratiques de l'*oikos* concernant Zeus *Ktésios*. Au plan rituel, un partage se dessine entre *installation* des *semeia* dans l'espace fermé des resserres où le dieu est en charge de préserver et de gérer les réserves entreposées, et *sacrifices sanglants* accomplis à son attention dans les espaces ouverts de la maison. Privilège du maître, ces sacrifices mettent en jeu le renouvellement des générations et la continuité de la lignée

29. Xénophon, *Économique* 3. 15 ; voir aussi Aristophane, *Thesmophories* 419.

30. *Ibid.* 7. 25 ; 7. 40 ; 7. 36 en accord avec l'adage hésiodique, *Travaux* 703-704, « il n'est pire malheur qu'une mauvaise épouse à l'affût du repas ».

31. *Ibid.* 7. 36 ; sur le tissage et les vertus féminines, voir PAPADOPOULOU-BELMEHDI 1994 : 113-120, 151-164.

32. Selon une suggestion de J.-L. Durand, à partir de pratiques comparables en Afrique de l'Ouest.

familiale³³, la prospérité générale de l'*oikos* et la santé de ses membres, l'ensemble des rapports économiques et sociaux avec l'extérieur, les relations entre hommes libres³⁴ et avec la cité. Le *Kiron* de l'orateur Isée³⁵, ritualiste scrupuleux, associe ses seuls petits fils à la manipulation et au dépôt des *hiera*, écartant à la fois ses esclaves et les hommes libres d'autres maisons, pour réserver au bénéfice de sa seule lignée les effets — santé et *ktésin agathên* — qu'il escompte de ses sacrifices au *Ktésios*. Quand le Philonéos d'Antiphon³⁶ invite un ami à participer au repas qui suit le sacrifice en l'honneur de Zeus *ktésios* qu'il se doit d'accomplir au Pirée, on peut comprendre aussi bien que Philonéos a une maison au Pirée et qu'il doit précisément y sacrifier ce jour-là, ou qu'il y a au Pirée une fête du *Ktésios* à l'occasion de laquelle il se doit d'accomplir à titre privé un sacrifice pour le dieu concomitant avec un sacrifice « public »³⁷. Ces sacrifices mettent en jeu les espaces « ouverts » de la maison, cour ou portes pour l'accomplissement du rite, et pièces de réception pour le repas³⁸.

Autour d'une même puissance, les oppositions entre établissement des *semeia* et sacrifices dessinent un ensemble de polarités qui participent à la mise en place rituelle de l'*oikos*, avec toute la subtilité des partages qu'autorise le rite. Les réserves des maisons privées contiennent, outre les céréales, les légumineuses (*ospria*), les légumes ou l'huile, du vin³⁹. Or ce dernier est absent du rituel d'installation des *semeia*, de manière très conséquente puisque le Zeus *Ktésios* des *tamieia* est en rapport avec la *sophrosuné*, la sagesse, de l'épouse, contexte dans lequel le maniement du vin serait peu pertinent⁴⁰. Il sera réservé à l'usage du maître de maison dans sa position de sacrificiant. Quant aux céréales nécessaires à l'accomplissement des sacrifices sanglants et puisées dans le *tamieion*, elles sont, dans les représentations de processions sacrificielles, apportées par des canéphores féminines, et, dans l'espace domestique, gérées par les femmes. Des procédures rituelles autres, distinguent, sous une même épiclese, les modalités d'action complémentaires et coordonnées en fonction desquelles Zeus *Ktésios* œuvre dans la maison, elles articulent les différents aspects de son action tout en dessinant des *espaces distincts* que des *modes de pré-*

33. Sur les qualités parentales de Zeus *Ktésios*, voir BRULÉ 2007 : 442-445.

34. Antiphon 1. 18 : « Quand le repas fut terminé, comme il était naturel — l'un sacrifiait à Zeus *Ktésios* et recevait son ami, l'autre allait s'embarquer et soupa chez un compagnon à lui — ils firent plusieurs libations et répandirent quelques grains d'encens » (trad. L. Gernet).

35. Sur la succession de *Kiron* 8. 16.

36. Antiphon 1. 16 et 18. Voir PARKER 2005 : 16

37. Les sacrifices publics à *Ktésios* sont répandus à travers tout le monde grec ; pour l'Attique : un bœuf blanc doit être sacrifié à Zeus *Ktésios* en vertu d'un oracle de Dodone, Démosthène 21. 53 ; à Phyla, le dieu possède un autel dans un temple, Pausanias 1. 31. 4. Sur les sacrifices privés célébrés en parallèle avec des sacrifices collectifs à l'occasion des fêtes publiques voir GEORGOUDI 1998.

38. JAMESON 1992 ; WESTGATE 2007 : 236.

39. AMOURETTI 1986 : 73, voir Aristophane *Thesmophories* 420.

40. L'absence du vin nous paraît ici d'autant plus significative qu'en un contexte rituel inconnu mais différent, une libation mentionnée dans une tragédie de Sophocle, *Manteis* (frag. 398 R), associe le suc de la vigne à la laine des brebis et à une *pankarpia* mêlant orge, huile d'olive et miel, l'ensemble des ingrédients d'une *ambrosia*, le miel en faisant parti d'après le témoignage du lexicographe Pausanias.

sentification différentiels — dans les jarres installés au *tamieion* et sur l'autel recevant le sang du sacrifice — contribuent à *qualifier*.

À ne considérer que le seul rite d'établissement des *semeia*, l'enchaînement et l'agencement de gestes de valeur et de portée différentes, révèlent de stratégies rituelles tout aussi complexes du double point de vue, corollaire, de la définition des positions des officiant(e)s et de la configuration de l'action divine. Reprenons les deux derniers moments complémentaires de l'*hidrusis* : ἐσθεῖναι ὃ τι ἂν εὔρης καὶ εἰσχεῖν ἀμβροσίαν. « Déposer ce que tu trouves » apparaît comme un geste qui semble, au premier regard, relever du champ de l'*anathêma*, tandis que « verser l'ambrosie », qui implique le geste de faire couler, semble plutôt ressortir du champ de la libation et des *choai*. L'objet des deux gestes n'est le même : d'une part « ce qu'on trouve » : denrées *brutes* destinées au stockage jusqu'à leur traitement culinaire et consommation — si nos hypothèses sont correctes —, de l'autre l'*ambrosia*, versée dans un second temps — selon la séquence du rite — sur ce dont le dieu évite la perte et qui *en retour* a été déposé. Mais, à la différence d'une libation, d'une *choé* ou du sang sacrificiel coulant sur l'autel, l'*ambrosia* versée n'a pas vocation à rejoindre la terre. Les matières oblatoires sont, selon deux modalités différentes, incorporées aux *semeia* du dieu qui les garde en lui. Le sens implicite des deux gestes n'en conserve pas moins toute leur valeur et leur efficacité⁴¹, *dépôt* s'organisant selon un jeu d'échange réciproque, *amoibé*, selon l'ordre de la *charis*⁴² — souvent invoqué dans la sphère du *Ktésios* — des dons et contre-dons, *geste de verser*, marqueur par excellence des transitions, des passages et de leur articulation (LISSARRAGUE 1985), mais l'un et l'autre *conjointement* réorientés vers la constitution de « l'objet dieu » qui *préserve en lui* les ressources ainsi circonscrites, sous sa forme jarre.

Les matières incorporées au *semeia* présentifiant le *Ktésios* sont-elles mêmes rituellement traitées de manière à articuler les diverses dimensions de la *ktêsis* et l'agencement de leur manipulation ne se laisse pas davantage réduire à des polarités simples. On ne peut simplement opposer les produits périssables — voués à la consommation ou à une corruption plus ou moins lente — entreposés dans les jarres et déposés dans le « corps » du dieu à l'*ambrosia* dont le nom porte, de manière presque trop évidente, l'incorruptibilité. L'*ambrosia* rituelle apparaît comme un mélange ambigu. D'un côté, c'est une substance de nature huileuse à l'instar de l'ambrosie divine, l'huile rend force et beauté, les eaux mythiques qui lui sont semblables passent pour des sources de jouvence et de longue vie⁴³. Mais sous l'huile légère, la *pankarpia* rassemblant les fruits de Déméter liés à la vie mortelle et pénible des hommes, se mêle à l'eau, principe de germination mais aussi, potentiellement, de corruption⁴⁴. Le mélange recouvert d'huile n'est voué qu'à une stabilité *relative*, l'action du *Ktésios* assurant *par ailleurs* le renouvellement de biens et de substances

41. Sur la question du sens littéral et du sens implicite des rites, voir SCHEID 2005 : 59ss et 275-284.

42. JAILLARD 2007 : 91-96. Sur la relation, l'interaction et la complémentarité entre les déposer (*anathithemi*) et faire brûler (*thuein*), voir BRUIT-ZAIDMAN 2005 : 38ss. ; JAILLARD 2009.

43. BALLABRIGA 1997 : 119-127 ; ELLINGER 1993 : 114-116 ; AMOURETTI 1986 : 189, 194.

44. VERNANT 1979 : 58-63 ; DETIENNE 2007 : 27-29.

destinés à disparaître. L'objet supportant et focalisant la présence active du dieu sous l'aspect de la « maîtrise » de la dépense « figure » dans la composition rituelle de son corps cette tension structurante de l'ordre de la *ktésis* entre conservation, déperdition et renouvellement.

La dynamique de la *ktésis* rend particulièrement sensible la question du moment et de la périodicité éventuelle de l'installation des *semeia*. À quelle occasion les *semeia* étaient-ils installés ? Faut-il établir un lien avec le temps agricole ? Que devenait le dispositif ? Se transmettait-il de génération en génération comme ces *hiera* dont parlent Lycurgue et Théopompe ? Était-il périodiquement réinstallé ? Les sources sont muettes. Notons toutefois que la prescription d'Antikleïdès explicite la nécessité de recourir à un *kadiskos* neuf ; on ne peut commencer ou recommencer avec de vieux pots, ce qu'il est tentant de mettre en relation avec la puissance de renouvellement qu'est le dieu et sans laquelle la sauvegarde qu'il assure aux provisions périssables serait vaine. Ajoutons que la recommandation exégétique parle des *semeia* au pluriel et que son introduction par Athénée évoque les Zeus *Ktesioi* également au pluriel. Est-ce parce qu'il y en avait dans chaque maison ? Ou parce qu'ils se « démultipliaient » dans la même maison au fil d'installations successives et périodiques ? À défaut de pouvoir trancher, la nature des matières en jeu, le caractère cyclique de la *ktésis* et la nécessité de renouveler les réserves à conserver, nous inciteraient à aller dans ce sens. La valeur d'honneur rendu au dieu que portent les gestes de déposer et de verser, à l'instar de la combustion sacrificielle, s'en trouverait renforcé. Mais auquel cas, que faisait-on des vieilles jarres, si puissamment investies ?

Une autre liaison réalisée par la fabrique rituelle des *ktésioi*, entre *karpia* et laine, dont nous avons souligné la dimension féminine, demanderait à être mieux comprise. Fruits de la terre et laine peuvent entrer dans le dispositif rituel à des degrés de « traitement » variable, du cru et du brut au bouilli et à l'étoffe parfaitement tissé. Incertitudes philologiques et non-dits de la prescription exégétique ne permettent pas de décider à coup sûr. Si pour la *pankarpia*, des *panspermia* moins mal connues orientent vers la cuisson en marmite et les bouillies⁴⁵, et s'il est vraisemblable que le procès rituel s'accorde au processus de transformation de la matière brute et crue qu'effectue le travail domestique (FRONTISI-DUCROUX 2009 : 90ss) — ce qui insère le *Ktésios* en d'autres configurations panthéoniques — selon un schème analogue à la procession des Thargélies athéniennes⁴⁶, on ne peut, en bonne méthode, tirer des conclusions des « parallèles ». *Les stratégies rituelles jouent sur les plus infimes variations possibles*. Ainsi, au moment où Édipe, devant le bosquet des Euménides à Colonne, va couronner la tête et les

45. Voir AMOURETTI 1986 : 149, BRULÉ 2007 : 413-414, il comprend *tou krokiou* comme un morceau de tissu.

46. Porphyre, *de l'abstinence* 2. 7 (= Théophraste, *de la piété*, frag. (Pötscher) : « de tous ces usages témoigne, semble-t-il, la procession du Soleil et des Heures célébrée aujourd'hui encore à Athènes. On y porte en effet en procession de la boue, de l'herbe, du chiendent sur un lit de noyaux, des rameaux de supplication, des légumes secs, des glands, des arbruses, de l'orge, du blé, une galette de fruits secs, un gâteau fait de farine de blé et d'orge, un gâteau droit et une marmite pleine » (trad. CUF modifiée), où les matières processionnées forment une série allant de l'immangeable à la cuisine la plus « civilisée », cf. JAILLARD 2007 : 45.

anses d'un cratère devant servir à ses libations pour les déesses⁴⁷, le dialogue qu'il engage avec le chœur montre qu'ignorant le *nomos*, la coutume locale, et la configuration rituelle en jeu, il *ne sait d'abord pas* de quelle manière il doit s'y prendre pour couronner les cratères qui serviront au rite. *Krokaisin* est une des solutions qu'il mentionne comme possible, mais ce sont les habitants du dème de Colonne, seuls rituellement compétents, qui doivent lui préciser, qu'en ce cas, il lui faut user « de la laine fraîchement tondue d'une jeune brebis ». Autant dire qu'entre rituel libatoire aux Euménides et installation des *kadiskoi* du *Ktésios*, ce sont les *variations*, les *écarts* qui sont signifiants, en termes d'instruments (cratère, *kadiskos*...), de gestes, de construction de la relation à l'espace et de traitement des matières oblatoires (couler à terre, fabriquer le « corps » du dieu en ses substances...). On ne saurait davantage transférer sans autres précautions les marmites des Anthestéries au garde-manger « domestique »...

La mise en série du rituel d'*hidrusis* des *ktesioi* contribuera néanmoins à montrer la complexité du statut de l'objet, à condition de rester attentif aux micro variations des pratiques et des stratégies rituelles. Les *semeia* font partie d'un ensemble de *hiera* — objets présentifiant une puissance, dont le statut est indissociable de leur manipulation — qui configurent rituellement l'*oikos* et ses espaces⁴⁸. Or c'est justement en terme de *hiera* qu'une des notices lexicographiques consacrées aux *kadiskoi* définit la présentification du dieu que réalise la procédure d'installation par dépôt : *eis has ta hiera etithesan*⁴⁹. Objets si importants que celui qui est privé de *hiera oikeia kai patrôia*, « domestiques (traduction par approximation) et ancestraux », passe pour un misérable⁵⁰ et que la monstration de certains d'entre eux (l'Apollon *Patrôos* et le Zeus *Herkeios* en particulier) sert à prouver la qualité de citoyen⁵¹. Impie, odieux, apparaît celui « qui fait quitter le pays (*ek tês chôras*) aux *hiera* ancestraux qui lui ont été transmis et que ses ancêtres ont établi / déposé (*ethesin*) en les installant / fondant (*hidrusamenoi*) conformément aux usages et aux traditions de la cité »⁵². Le « plus pieux des hommes en revanche est celui qui « sacrifie (*thuei*) scrupuleusement au moment voulu, en couronnant (*stephanouta*) et en lustrant (*phaidrunounta*) chaque mois, à la nouvelle lune, l'Hermès, l'Hécate et le reste des *hiera* que

47. Sophocle, *Œdipe à Colonne* 472-475 : Ch. κρατήρές εἰσιν, (...), / ὧν κρατ' ἔρεπον καὶ λαβὰς ἀμφιστόμους. Oed. θαλλοῖσιν, ἢ κρόκαισιν, ἢ ποίῳ τρόπῳ; Ch. οἷος νεωρᾶς νεοπόκῳ μαλλῶ λαβών, Ch. : il est ici des cratères (...), couronnes-en la tête et les anses de chaque côté. Oed. : De branches ? ou de laine ? ou comment encore ? Ch. : En prenant la toison nouvellement tondue de jeune brebis (tr P. Mazon modifiée).

48. Sur la question des *hiera* dans la maison, voir la mise au point fondamentale de P. BRULÉ 2007 : 409 et ss.

49. Hésychios, s.v. καδίσκοι; σιτώαι, εἰς ἃ τὰ ἱερὰ ἐτίθεσαν ; les *siptuai* sont des récipients qui semblent spécialisés dans le stockage des farines.

50. Platon, *Euthydème* 302 b-d.

51. Aristote, *Constitution d'Athènes* 55. 3. 1. 15, à lire avec les commentaires de BRULÉ 2007 : 409.

52. Lycurgue, *contre Léocrate* 25 : ἀλλὰ καὶ τὰ ἱερὰ τὰ πατρῶα, ἃ τοῖς ὑμετέροις νομίμοις καὶ πατρίοις ἔθεσιν οἱ πρόγονοι παρέδοσαν αὐτῷ ἰδρυσάμενοι, ταῦτα μετεπέμματο εἰς Μέγαρον καὶ ἐξήγαγεν ἐκ τῆς χώρας, οὐδὲ τὴν ἐπωνυμίαν τῶν πατρῶων ἱερῶν φοβηθεὶς (« sans craindre le nom des *hiera* ancestraux »). Les traductions de *hiera* par « dieux » et « cultes », CUF et par « sacred images », Loeb Classical Library, laissent échapper la spécificité des objets en jeu.

lui ont transmis ses ancêtres, et qui les honorent (*timân*) par des encensements, des gâteaux et des galettes »⁵³.

Si l'installation des *semeia* s'oppose *contextuellement* et *fonctionnellement* aux sacrifices *sanglants* accomplis par le *maître* de maison, il convient de ne pas oublier que *panspermia* et *pankarpia* sont aussi des matières sacrificielles. Ainsi sacrifie-t-on (*ethuon*) des *panospria*⁵⁴. En contexte vraisemblablement non athénien (si l'on en juge par la forme *kaddichos*), « les *kaddichoi* sont des pains de froment (*artoi*) sacrifiés (*thuomenoi*) aux dieux »⁵⁵. Dans le récit de Théopompe, le pieux Cléarque est dit sacrifier (*thuei*) en couronnant et lustrant, avec des encensements et des préparations céréalières, autant de gestes qui participent de l'acte de *thuein*, au même titre que le « verser » ou le « déposer ». Il faut donc sans doute aussi reconnaître une dimension *sacrificielle* à la fabrication rituelle des *semeia* attiques de Zeus *Ktésios*, non sanglante et relevant d'une modalité spécifique : une forme d'oblation de ce sur quoi le dieu veille, retenu *par* et *dans* son « corps » et le constituant. Ailleurs en Grèce, on aura eu recours à des formes de sacrifice moins spécifiques ou dont les stratégies particulières — autres —, simplement nous échappent, faute d'un document exceptionnel comparable au fragment exégétique d'Antikleidès⁵⁶.

Ainsi remis en perspective, les *semeia* de Zeus *Ktésios* trouvent leur place parmi les *hiera* et autres *autels* qui sont l'objet d'une installation dans l'*oikos*. Certains de ces *hiera* sont aussi des *agalmata*, et on dispose sur leur « fondation-installation » (*hidrusis*) d'une source précieuse qui fait ressortir en creux l'originalité de la stratégie rituelle mise en œuvre pour l'établissement des *kadiskoi*. La scholie (dans la traduction de laquelle il ne faut surtout pas réduire les *agalmata* à des statues) concerne l'installation avec « marmites », donc bouillies (céréales, légumineuses...), de la déesse *Paix*, au vers 923 de la pièce homonyme d'Aristophane : χύτραις ἰδρυτέον : ὁπότε μέλλοιεν βωμοὺς καθιδρύειν ἢ ἀγάλματα θεῶν, ἔσποντες ὄσπριον ἀπὴρχοντο τούτων τοῖς ἀφιδρυμένοις χαριστήρια ἀπονέμοντες τῆς πρώτης διαίτης. « Il faut établir avec des marmites » : quand ils devaient installer — fonder (*kathidruen*) des autels (*bômous*) ou des *agalmata* des dieux, ayant fait bouillir un mélange de légumineuses, ils en faisaient les prémices sur ce qu'ils avaient établi / fondé, comme témoignage de reconnaissance, en continuant le premier régime (de l'humanité) »⁵⁷.

53. Théopompe *FGrH* 115 F 344, cité par Porphyre, *Abstinence*, II 16 : σπουδαίως θύειν ἐν τοῖς καθήκουσι χρόνοις, κατὰ μῆνα ἕκαστον ταῖς νομηνίαις στεφανοῦντα καὶ φαιδρύνοντα τὸν Ἑρμῆν καὶ τὴν Ἑκάτην καὶ τὰ λοιπὰ τῶν ἱερῶν, ἃ δὴ τοὺς προγόνους καταλιπεῖν, καὶ τιμᾶν λιβανωτοῖς καὶ ψαιστοῖς καὶ ποπάνοις. Là encore, les traductions courantes par « statues d'Hermès et d'Hécate ainsi que les autres figures sacrées », *CUF*, faussent le sens. Il s'agit bien des dieux, en tant que présentifiés et ritualisés.

54. Scholie à Sophocle, *Électre* 635 : *πάγκαρπα* : ἐπὶ πᾶν ὄσπριον ἔθουον τοῖς θεοῖς. Pour une analyse méthodologiquement exemplaire des articulations du carné et du végétal dans la pratique sacrificielle, voir DURAND 1992 et, côté romain, SCHEID 2011.

55. Hésychios, s.v. *kaddichos*, forme attestée à Sparte, voir Plutarque, *Vie de Lycurgue* 12. 11 : κάδδιχος γὰρ καλεῖται τὸ ἀγγεῖον εἰς ὃ τὰς ἀπομαγαθάλιας ἐμβάλλουσι, lors des repas collectifs des Spartiates, « on appelle *kaddichos* le vase dans lequel on jette des boules de mie de pain ».

56. Résumés du dossier hors Attique dans JAILLARD 2004 et BRULÉ 2007 : 413.

57. Voir aussi scholie à Aristophane, *Ploutos* 1197-1198. Dossier complet dans BRULÉ 2007 : 412 et PIRENNE-DELFORGE 2008 : 103-104. Sur la place spécifique des pots, marmites et matières végétales dans les rituels de fondation, voir aussi ZOGRAFOU 2010.

Les *semeia* de Zeus ne cessent décidément d'interroger l'*agalma*. Lorsqu'on considère l'ensemble des traits du dispositif que nous avons examiné, ils croisent certaines des propriétés que Nicole Lanérès a reconnu aux *agalmata* dans ses études des sources d'époque archaïque et classique⁵⁸, sans jamais les recouper exactement. En faisant réagir les uns aux autres les objets et / ou fonctions impliqués dans des procès de présentification (*semeia*, *bomoi*, *agalmata*) à partir des positions relationnelles et dynamiques qu'ils occupent dans les dispositifs au sein desquels ils sont insérés, il devient possible de proposer une approche plus serrée des corrélations entre modalités de l'effectuation rituelle et « modes de présence » des instances telles que gérées selon une gamme infiniment nuancée de possibles⁵⁹. Le statut de l'objet comme *semeion*, pris entre absence et présence — une présence diffractée —, focalisation et captation, ne peut être saisi hors du tissu de la pratique polythéiste. À ce compte, on peut tirer toutes les conséquences — questions et pistes — de la définition qui ressort de l'étude du corpus platonicien proposée par Frédérique Ildefonse : « l'ἄγαλμα est un signe au sens le plus strict, *aliquid pro aliquo*. Mieux dit, il est un «tenant lieu», aux deux sens du terme ; il est l'établissement d'un « point de capiton » entre le visible et l'invisible »⁶⁰.

Dominique JAILLARD
Université de Genève

BIBLIOGRAPHIE

AMOURETTI, Marie-Christine

1986 *Le pain et l'huile dans la Grèce antique*, Paris, Belles Lettres (« Annales littéraires de l'université de Besançon » 328).

BALLABRIGA, Alain

1997 « La nourriture des dieux et le parfum des déesses », *Mètis* 12, p. 119-127.

BRUIT ZAIMAN, Louise

2005 « Repas des dieux, repas des hommes en Grèce ancienne », in GEORGOUDI S., KOCH PIETTRE R. et SCHMIDT F. (éd.), *La cuisine et l'autel. Les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, Turnhout, Brepols (« Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études » 124), p. 31-46.

BRULÉ, Pierre

2007 *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, PUR.

58. N. LANÉRÈS « La notion d'*agalma*, des origines au siècle d'Alexandre », dans ce volume, p. 41-56 et LANÉRÈS 2012.

59. CARRY, DURAND et KOCH-PIETTRE 2009, introduction : « La pulvérisation de la présence », p. 22-24.

60. F. ILDEFONSE, « ἄγαλμα et θεός. Retour sur le dossier platonicien », dans ce volume, p. 125-138.

CARTRY Michel, DURAND Jean-Louis et KOCH PIETTRE Renée (éd.)

2009 *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écritures*, Turnhout, Brepols (« Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études. Sciences religieuses » 138).

DÉTIENNE, Marcel

2007 [1972] *Les jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard.

DURAND, Jean-Louis

1992 « L'Hermès multiple », in BRON C. et KASSAPOGLOU E. (éd.), *L'Image en jeu. De l'Antiquité à Paul Klee*, Yens sur Morges, Cabédita, p. 25-34.

ÉLLINGER, Pierre

1993 *La légende nationale phocidienne*, Athènes-Paris, École française d'Athènes (« Bulletin de correspondance hellénique. Supplément » 27).

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

1986 « Les limites de l'anthropomorphisme, Hermès et Dionysos », *Le temps de la réflexion* 7, p. 193-211.

2009 *Ouvrages de dames*, Paris, Seuil.

GEORGOUDI, Stella

1998 « Sacrifices dans le monde grec : de la cité aux particuliers. Quelques remarques », *Ktéma* 23, p. 325-334.

JAILLARD, Dominique

2001 « Le pilier hermaïque dans l'espace sacrificiel », *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 113 (1), p. 341-363.

2004 « Images des dieux et pratiques rituelles dans les maisons grecques. L'exemple de Zeus Ktésios », *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 116 (2), p. 871-893.

2007 *Configurations d'Hermès*, Liège, CIERGA (« Kernos Suppléments » 17).

2009 « Espaces hermaïques du sacrifice », in CARTRY M., DURAND J.-L. et KOCH PIETTRE R. (éd.), p. 61-80.

JAMESON, Michael

1992 « L'espace privé dans la cité grecque », in MURRAY O. et PRICE S. (éd.), *La cité grecque d'Homère à Alexandre*, trad. fr., Paris, La découverte, p. 201-229.

LANÉRÈS, Nicole

2012 « La notion d'*agalma* dans les inscriptions grecques des origines à la fin du classicisme », *Mètis* n.s. 10, p. 137-173.

LISSARRAGUE, François

1985 « La libation : essai de mise au point », *Recherches et Documents du Centre Thomas More* 48 (« Image et rituel en Grèce ancienne »), p. 3-16.

NEVETT, Lisa C.

1999 *House and Society in the Ancient Greek World*, Cambridge, Cambridge University Press.

OLIVER, James H.

1950 *The Athenian Expounders of the Sacred and Ancestral Law*, Baltimore, John Hopkins University Press.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna

1994 *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris, Belin.

PARKER, Robert

2005 *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, Oxford University Press.

PESANDO, Fabrizio

1987 *Oikos e Ktesis. La casa greca in età classica*, Rome, Edizioni Quasar.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane

2008 « Des marmites pour un méchant petit hermès ! ou comment consacrer une statue », in ESTIENNE S., JAILLARD D., LUBTSCHANSKY N. et POUZADOUX Cl. (éd.), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*. Actes du Colloque de Rome, 11-13 décembre 2003, Naples, centre Jean Bérard – EFA (« Collection du Centre Jean Bérard » 28), p. 103-110.

RUDHARDT, Jean

2001 « La perception grecque du territoire sacré », *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 113 (1), p. 175-188.

SCHEID, John

2005 *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des romains*, Paris, Aubier.

2011 « Les offrandes végétales dans les rites sacrificiels des Romains », in PIRENNE-DELFORGE V. et PRESCENDI F. (éd.), « *Nourrir les dieux ?* » *Sacrifice et représentation du divin*, Liège, CIERGA (« Kernos Suppléments » 26).

VERNANT, Jean-Pierre

1979 « À la table des hommes », in DETIENNE M. et VERNANT J.-P. (éd.), *La cuisine du sacrifice*, Paris, Gallimard, p. 37-132.

WESTGATE, Ruth

2007 « The Greek House and the Ideology of Citizenship », *World Archeology* 39 (2), p. 229-245.

ZOGRAFOU, Athanassia

2010 « The "Founding Pots": The Pot in New Beginnings in Ancient Greece », in GIANNISSI Ph., KOTIONIS Z. (eds), *The Ark. Old Seeds for New Cultures*, Volos, University of Thessaly, 2010, p. 304-313.

Comment présentifier l'invisible ?

L'exemple mésopotamien*

Jean-Jacques GLASSNER

Il y a peu, Zainab Bahrani a consacré un très beau livre à la question de la représentation en Mésopotamie (BAHRANI 2003). Sur les pas d'Irène Winter, elle y montre que la meilleure traduction possible du mot *šalmu* est « image », et que cette image, qui répond à des conventions et à un code particuliers, ne représente pas à l'identique, mais rend présent un référent. Elle en propose également les traductions de « manifestation » et de « substitut ».

Dans l'antiquité, seul l'auteur de l'Épopée de Gilgameš pose le problème de la représentation dans toute sa dimension : « Comme ils sont ressemblants (*kī pī aha-meš*, où *ahameš* insiste sur l'idée de ressemblance), celui qui a été enlevé (comme prisonnier) et celui qui est décédé ! Mais on n'a jamais pu tracer l'image (*šalama ešēru*) de la mort¹ ! » Il se pose la question suivante, en conviant le lecteur à lui emboîter le pas : existe-t-il une image qui rende compte de l'invisible ? En exposant le cas extrême de l'absent et du défunt, le poète babylonien s'interroge en effet sur la capacité de l'homme à créer des images mentales et pose la question de la correspondance entre l'image et son référent.

Dans le dialogue qu'ils entretiennent avec les hommes, les dieux balisent l'univers d'objets ou de signes qui sont autant de marqueurs de données invisibles. L'exemple en vient de loin. Lorsqu'à l'origine², dans le temps du mythe, Marduk, le dieu souverain de Babylone, après sa victoire sur Tiāmat et les forces du désordre, met en place le cosmos, il coupe le corps de la défunte en deux moitiés. En guise de voûte céleste, il tend la peau de l'une des moitiés et y offre leurs positions aux dieux ses pairs, faisant surgir les étoiles et les planètes comme « leurs répliques », *tamšīlšunu*. Le mot *tamšīlu* dérive d'une racine *mšl* qui signifie « être similaire », « correspondre », « être égal ». Dans une lettre à Pharaon, le roi de Byblos use de la métaphore suivante pour lui montrer l'état de désolation de sa cité : *eqliya aššatuša la muta mašel aššum bali errēšim*, « faute de cultivateur, ma terre est semblable à une épouse sans mari » (MORAN 1987 : 253, EA 75 : 16).

Il décide aussitôt d'introduire dans cet espace embryonnaire la dimension du temps afin de lui donner vie en le mettant en mouvement. De ce temps, il établit l'unité de base, l'année, dont chacune est de durée égale. Après en avoir tracé les contours, *mišrāta ešēru*, il trace en les plans, *uṣurāti ešēru*, (les deux mots *mišru*, « limite », et *uṣurtu*, « dessin au trait », dérivent de la même racine *ešēru*, « tracer au trait ») la subdivisant en douze mois et attribuant trois étoiles à chacun d'eux ; ces

* Cet article, légèrement modifié, est paru dans *Journal of Cuneiform Studies*, volume 69, 2017, p. 213-220.

1. *Gilgameš* [Gilg.] X, 316-317.

2. *Enūma eliš* [Ee] V 1ss.

trois étoiles se répartissent dans les trois chemins qui se partagent l'étendue du ciel : le chemin d'Enlil au nord, celui d'Anu au centre, celui d'Éa au sud.

Il met ensuite en place son étoile, *Nēberu*, la planète Jupiter à son zénith, qui rend sa présence effective dans le monde. À partir de sa propre position, il organise la géographie céleste dont il assure la cohésion en tissant des liens qui unissent entre elles toutes les étoiles fixes. Ainsi calcule-t-il, toujours à partir de sa propre position, les positions d'Enlil et d'Éa (chacun des trois corps célestes se trouvant dans un chemin différent, c'est à nouveau l'ensemble du ciel qui est envisagé) avec les étoiles qui les rendent manifestes, respectivement mul.apin, la « Charrue », et mul.ku₆, « Piscis Austrinus », et qui constituent avec elle autant de bornes jalonnant le parcours des astres et des étoiles, afin qu'ils empêchent tout risque de déviation dans leurs trajectoires.

Il divise enfin les mois en trente journées. Il fait apparaître la Lune, à laquelle il associe le Soleil. Il lui confie la nuit et lui révèle son propre disque, *agû*, le « bijou de la nuit », *šuknat mūši*, lequel remplit une double fonction, celle d'une image présentifiant le dieu, et celle d'un signe rendant perceptible, par ses divers degrés de visibilité, la progression cyclique du temps, l'alternance du jour et de la nuit et le déroulement du mois. À ce propos, le texte fait dire très explicitement à Marduk, lorsqu'il s'adresse à Nannar, le dieu Lune, « J'ai délivré le signe (derrière le logogramme GISKIM se cache le terme akkadien féminin *ittu*), suis sa trajectoire ». Où l'on voit que le dieu et son signe sont nettement distincts l'un de l'autre ; du reste, les dieux ne séjournent-ils pas dans le ciel intermédiaire, les astres évoluant dans le ciel inférieur ?

À bien comprendre le mythographe, le dieu créateur instaure donc une métrique du ciel pour réguler le mouvement cyclique des étoiles et des astres dont les parcours, adhérant à des mouvements déterminés et uniformes, s'inscrivent dans l'ordre de la répétition. Ce faisant, Marduk fait surgir en les multipliant les marques visuelles qui balisent les orbites des corps célestes et forment autant d'étapes objectivant l'ordre temporel qu'il instaure. Autrement dit, après avoir tracé les contours de l'année, il jalonne l'espace de signes pour visualiser la fuite du temps. Ces signes sont autant de repères ayant pour tâche d'assurer le bon fonctionnement du projet d'ensemble et de rendre perceptible son extension dans l'espace et le temps. Étrangement, à première vue, aucun nom générique ne semble leur être attribué. Toutefois, l'auteur joue du double sens que peut prendre le mot *uṣurtu*, « plan » ou « figure tracée au trait » ; la langue française, au prix d'une légère modification dans l'orthographe de mots, se prête à un jeu similaire, *uṣurtu* pouvant être traduit aussi bien par « dessein » que par « dessin ». Bref, la cosmogonie de l'*Enūma eliš* impose l'existence d'un domaine invisible pour l'homme, mais qui lui est nonobstant intelligible par le biais de ces signes dont le démiurge saupoudre le ciel et qui rendent intelligible ce domaine invisible.

En résumé, façonnant le plan, *uṣurtu*, de l'univers, le dieu manipule ou met en place un certain nombre d'objets, des étoiles et des planètes, *uṣurāti*, dont on apprend qu'elles sont les répliques ou les correspondants, *tamš•lu*, des dieux eux-mêmes, un rapport de similitude existant entre eux tous. Il fait aussi apparaître le disque, *agû*, qui est le signe, *ittu*, du dieu Lune, le dieu étant distinct de l'objet qui est son signe et qui le manifeste.

Lorsque vers 1750 Hammurabi promulgue son corps de décisions normatives, il en encadre l'énoncé par un prologue et un épilogue qui disent sa philosophie et son projet politique : « Sur l'injonction de Šamaš, le grand juge des cieux et de la terre, puisse mon droit se manifester dans le pays. À l'ordre de Marduk, mon puissant sei-

gneur, puissent mes desseins/dessins (*uṣurāti*) n'avoir personne pour les jeter face contre terre ». Plus loin, à l'adresse de tout souverain à venir : « Qu'il n'altère pas les jugements que j'ai rendus, les sentences que j'ai promulguées, qu'il ne jette pas face contre terre mes desseins/dessins (*uṣurāti*)³. » Enfin, le monarque de préciser : « Afin que l'on rende la justice à l'orphelin et à la veuve ... j'ai écrit sur ma stèle (*narû*) mes précieuses paroles et je l'ai dressée devant ma propre image/statue (*šalmu*) de roi du droit⁴. »

Nous voici derechef confrontés à un nouveau groupe de mots :

- *narû* : un artefact. Un tel monument peut être en pierre et couvert d'alliages de figures plastiques et d'écritures. Il sert à afficher la publicité d'un acte royal, d'une décision de justice, de textes normatifs. Il existe des stèles commémoratives, généralement fictives (on ne les connaît que sous la forme de tablettes d'argile) des actions des grands ancêtres ; la plus célèbre est l'Épopée de Gilgamesh ;
- *šalmu* : un second artefact. Ce peut être une statue, une image, un bas-relief, parfois le produit d'une opération ritualisée ; ce peut être aussi un être de chair et de sang, construit rituellement ;
- *uṣurtu* : déjà rencontré ; le terme peut désigner un signe d'écriture ou un dessin, un bas-relief, voire l'un et l'autre ; il peut dire aussi un projet intellectuel, une norme.

Le monarque babylonien annonce qu'il dresse la stèle où est gravée son 'code' face à une statue ou une image le représentant. L'érection de la statue date de l'an 22 de son règne, celle de la stèle de l'an 37⁵.

En peu de mots, Hammurabi expose son projet, celui de rendre pour son peuple une justice en vérité et en droit, et, prenant date dans le long temps de l'histoire, d'offrir son exemple à la postérité. Il associe plusieurs fois le mot *uṣurtum* d'une part à *dīnum*, la « justice », d'autre part à *awatum*, la « parole ». Il faut entendre par le dernier terme une parole efficace, infaillible, qui sert à énoncer ce qu'il est juste de dire, une parole qui s'approprie la force normative de la parole divine. En envisageant tour à tour deux alternatives, celle d'un successeur respectueux de ses décisions ou son contraire, le monarque évoque les figures de tiers qui contrarieraient ou non ses *uṣurāti*, un terme pour lequel il est deux traductions possibles, ses « desseins » ou ses « images gravées », l'une faisant référence aux normes qu'il entend mettre en application, l'autre aux signes d'écriture qui servent à noter ses lois⁶.

Lorsque le monarque s'exclame : *uṣurātiya mušassikam a iršia*, faut-il traduire « puissent mes plans ne pas avoir d'opposant », ou « puissent mes signes d'écriture n'avoir personne pour le jeter face contre terre » ? Le verbe *nasākum*, « renverser »,

3. *Code de Hammurabi* [CH] xxivb 90ss ; xxvb 59-74.

4. CH xxivb 59-78.

5. Pour mémoire, cette affirmation est parfois contestée, les contradicteurs pensant que l'image du roi est celle figurant sur le bas-relief au sommet de la stèle (ainsi ANDRÉ-SALVINI s.d. : 27) ; mais cette position est difficile à concilier avec le texte. En réalité, les contradicteurs jouent non sur l'expression babylonienne, *ina mahar*, « face à », mais sur les traductions de cette expression dans les langues européennes. En outre, selon les restitutions très convaincantes du prologue du 'code' d'Ur-Namma par WILCKE 2002 : 303-304, on découvre que la stèle de ce monarque est également dressée face à sa statue. Le bas-relief de la stèle de Hammurabi met en situation la statue royale.

6. Sur ces questions, GLASSNER 2012 : 39-56.

pouvant s'entendre au sens propre, les signes d'écriture que porte la stèle étant jetés face contre le sol, ou au sens figuré, les normes dont s'inspirent les paroles royales étant annulées, les deux traductions sont également recevables. *awatum*, « la parole », et *uṣurtum*, « le plan » ou « le signe d'écriture », forment couple, le premier terme signalant les paroles que le roi a fait inscrire sur la stèle, le second renvoyant soit aux signes d'écriture qui servent à les noter, soit aux normes auxquelles la parole fait implicitement référence. À l'évidence, les signes ne sont pas étrangers aux normes qu'ils contribuent à rendre visibles.

Le choix de la première renvoie nécessairement aux notions d'ordre et de norme. Celui de la seconde permet de mieux comprendre la volonté du monarque d'exposer ses décisions à l'intention des justiciables sur une stèle brillante et au moyen d'une écriture monumentale, une écriture qui a une forte solennité, réalisée avec une intention d'élégance et d'affectation. Ce choix s'imposait d'emblée, car une telle écriture est une machine à faire voir et à faire lire. Elle permet une forme maximale de publicité.

Au cours du ^x^e siècle, dans la ville de Sippar, sous le règne du roi de Babylone Adad-apla-iddina (1069-1049), à la suite d'une invasion étrangère et de désordres sociaux, la statue de culte, *šalmu*, du dieu Šamaš s'est perdue. Le clergé se trouvant dans l'impossibilité d'en produire une nouvelle, faute de disposer d'un modèle fiable, le culte est interrompu. Quelques décennies plus tard, sous le règne de Simbar-šipak (1026-1009), un disque solaire est introduit dans le temple en guise de substitut de la statue, autorisant le rétablissement du culte. Plus d'un siècle après ce second événement, sous le règne de Nabû-apla-iddina (887-855), la découverte d'une plaque de pierre portant une représentation de l'image divine permet de refaire la statue. Le texte précise que c'est le dieu lui-même qui révèle à un devin l'existence de l'objet. En réalité, trois images différentes du dieu sont figurées sur la plaque : le disque installé dans le temple par Simbar-šipak ; l'astre solaire, au sein de la triade céleste qu'il compose avec Šîn et Ištar ; la statue anthropomorphe dont Nabû-apla-iddina passe commande. Nous sommes en présence de signes ou d'objets qui manifestent la présence du dieu. Leur ressemblance, *tamšīlu*, est à ce titre. Il serait illusoire de la chercher ailleurs. Ils se ressemblent parce qu'ils renvoient au même référent, en l'occurrence un personnage invisible qu'ils rendent présent⁷.

L'objet *šalmu*, un terme qui désigne communément une statue, est le fruit ici, d'une découverte fortuite. Or, un tel objet est un artefact fabriqué de main d'homme, socialement construit. En peu de mots, on somme un être invisible, né dans les cieux et vivant, de prendre possession d'une image, visible celle-là, mais muette et inanimée, fabriquée sur terre de main d'homme et dans l'attente de se voir insuffler la vie. Elle ne devient un réceptacle susceptible d'accueillir une divinité invisible, et donc d'être animée, qu'une fois accomplis les rituels du lavage et de l'ouverture de la bouche ou de l'œil. Ces rituels ont pour effet de séparer la statue des autres artefacts faits de main d'homme et d'en faire un réceptacle potentiel, l'ouverture de la bouche, tout particulièrement, ayant pour fonction essentielle de rendre la présence divine efficace en son sein⁸.

Il est remarquable que, dans le sacrifice divinatoire, le devin procède avec la victime sacrificielle comme on fait avec une statue de culte, en pratiquant successive-

7. En dernier lieu, Woods 2004 : 23-103.

8. Sur cette question, Dick 1999 ; Walker et Dick 2001.

ment les rites du lavage et de l'ouverture de la bouche. Une difficulté survient, cependant, en l'état des sources : si le rite du lavage de la bouche est bien attesté s'agissant d'un mouton, il est dit de la victime que sa bouche a été lavée à l'eau, celui de l'ouverture de la bouche, étrangement, ne s'entend plus de l'animal, mais d'un *tukkannu*, autrement dit d'un « sac en cuir ». Dans la langue courante, *tukkannu* désigne un sac ou une poche pouvant contenir des objets précieux, mais aussi le scrotum qui cache les testicules. Dans le présent contexte, je postule un usage métaphorique ou métonymique faisant référence au corps du mouton mort, sacralisé par l'opération du lavage de la bouche et devenu un réceptacle apte à accueillir une divinité, autrement dit un médium (GLASSNER 2008 : 185-206). Le corps médium fait aussi partie de l'invisible.

Les deux rituels, celui concernant la statue de culte et celui associé au sacrifice divinatoire obéissent donc à une même logique de pensée, puisqu'il s'agit de donner vie à un corps qui en est dépourvu. Dans le cas de la divination, cependant, il est un préalable indispensable : il faut retirer la vie à la victime pour rendre son corps accessible à la présence divine laquelle va lui conférer une nouvelle vie pour la durée du rituel.

Il existe en Assyrie un rituel permettant de muer un être vivant en une « image de substitution », *šalam pūhi*, ou « roi de substitution », *šar pūhi*, voire « image de roi de substitution », *šalam šar pūhi*. Est désigné ainsi le personnage central d'une institution qui a pour vocation de sauver le souverain en cas de danger mortel d'origine surnaturelle, principalement lors de la survenue d'une éclipse. Le sujet est alors destiné à prendre la place du roi régnant pour une durée déterminée. Plus précisément, c'est lors de la prédiction d'une éclipse annonçant un événement mortel pour le roi, qu'il convient de mettre à exécution ce rituel approprié. Le postulat de base de la procédure est identique à celui d'un rituel d'exorcisme, il repose sur la certitude que le mal actuel ou prédit est transférable d'un individu à un autre, soit parce que les deux individus sont en contact, soit parce qu'ils présentent des traits communs, soit, enfin, par la combinaison des deux à la fois. Sa condition de réussite est à ce prix. Dans le cas du substitut royal, nous ignorons tout du lien entre le point de départ et le point d'arrivée du mal, son porteur potentiel initial, le monarque, et celui sur lequel on s'en débarrasse, le substitut. Le choix de ce dernier se porte, semble-t-il, sur un homme ordinaire, peut-être un demeuré qu'il faut préalablement élever à une certaine dignité, mais on ignore les critères sur lesquels le choix est fondé. Il arrive que l'on choisisse un opposant politique, une manière plus ou moins habile de s'en débarrasser. Quel qu'il soit, les forces invisibles le légitiment. C'est vraisemblablement dans l'accomplissement du rituel que les deux personnages sont rapprochés : le substitut est en effet rituellement fabriqué et socialement construit ; il est intronisé, investi du titre royal, revêtu des habits de la fonction, installé à demeure au palais et doté d'une reine. Une fois choisi, il est informé de manière plus ou moins explicite qu'il doit prendre sur lui un mauvais présage. L'information peut être mise par écrit ; elle est alors soit attachée à la frange de son vêtement, soit mêlée à la nourriture ou à la boisson et donnée à ingérer à la victime, de façon à être intégrée à son corps et identifiée à sa personne. Au terme du rituel, le substitut est mis à mort, ainsi que la reine. On procède ensuite à une cérémonie de purification du palais et le véritable roi reprend ses fonctions. Dans l'intervalle, le vrai roi ne se montrait pas en public et portait le titre de « jardinier » (BOTTÉRO 1978 : 2-24).

Où en sommes-nous ? Les objets, les images et les marques dont nous venons de parler sont des objets ou, plus exactement, des signes fabriqués par l'homme. Et ces

signes ont une fonction précise. À la suite d'une cristallisation de concepts produite par l'archéologie, on a pris l'habitude de parler de représentation : les objets, les images ou les marques représentent. Considérons un bref instant le dossier sud-araméen. On y rencontre deux substantifs, *mtl* (il correspond à l'akkadien *mšl/tamš-lum* ; *timthāl* en arabe) et *šlm* (le même mot en akkadien ; *snm* en arabe, avec une seconde consonne *n* en lieu de *lām*). Leur distribution se répartit dans le temps, l'emploi de *mtl* étant antérieur à celui de *šlm*. La seule question que se posent les spécialistes est de savoir si les deux termes disent des représentations de divinités ou de dédicants⁹.

Mais qu'est-ce que représenter ? Il convient de prendre pour point de départ une double considération. D'une part, l'image, la statue, le bas-relief sont d'abord des objets pour eux-mêmes, qui s'imposent dans leur évidence propre. D'autre part, dans notre perspective moderne, c'est le référent qui dicte les conditions de sa représentation. Cette perspective a un fondement, elle repose sur des règles rigoureuses de projection et de correspondance terme à terme. Le moyen âge connaissait la perspective comme science, mais il n'y soumettait pas ses œuvres¹⁰. La Mésopotamie ne connaissait pas la perspective comme science et, *a fortiori*, n'y soumettait pas non plus ses œuvres. Du reste, il n'est nullement nécessaire que toute relation entre une image et son original soit de l'ordre de l'imitation ou de la reproduction fidèle. La relation entre l'image et son référent peut donc se décliner de diverses manières : rendre l'objet présent ; fonder sa mémorisation dans l'esprit ; livrer de l'objet un équivalent symbolique, soutenir sa vénération ; l'akkadien *tamšīlu* met l'accent sur une certaine ressemblance entre eux.

Dans le cas de Hammurabi, la statue, *šalmu*, contemple la stèle, *narû*. Les paroles qu'elle profère sont traduites sur la stèle par le biais des *ušurāti*, des signes de l'écriture. Son regard se pose sur le bas-relief, également *šalmu*, qui couronne la stèle et où le roi est figuré en action, vu de profil, alors qu'il reçoit les insignes de la royauté des mains d'un dieu. On est dans un jeu de miroirs où toutes les figures entretiennent des rapports entre elles, mais aussi avec le roi Hammurabi, trois fois présent et pourtant invisible ! Or, ce ne sont pas des portraits du roi qui sont ainsi offerts à la vue, ce sont des images codées du souverain en général, avec ses vêtements, son couvre-chef, les attributs de sa fonction, ce sont ses paroles qui sont notées en écriture cunéiforme. Où il apparaît que l'image est indissociable de la langue écrite, l'une et l'autre constituant une mémoire qui se maintient par l'autorité royale. La représentation fonctionne comme au miroir, mais on ne sait plus qui regarde qui ? Quant au mélange de signes plastiques et linguistiques, leur symétrie est un fait reconnu de longue date. Certes, les images transmettent des informations qui concernent davantage la surface des choses, l'extérieur du corps, alors que l'écrit vise plus la profondeur de l'être, l'intérieur du corps. En dernière analyse, cependant, il y a complicité entre l'image et le texte, les deux espaces ainsi distingués ne composent, de fait, qu'un seul espace structurel, ils appartiennent au même système de signification.

La plaque de Sippar apporte des éléments d'information supplémentaires pour comprendre la nature des liens qui unissent les images et les signes à leurs référents. Il y est mis en lumière, d'une part, la duplicité de l'artefact que désigne *šalmu*, qui est

9. Voir, récemment, ROBIN 2012 : 53-60.

10. Sur ces questions, BOULNOIS : 2008.

le double terrestre d'une image créée au ciel et qui rend présente son invisibilité¹¹ ! Il y est annoncé, d'autre part, que la raison pour laquelle le roi introduit un disque dans le temple en remplacement de la statue de culte tient au fait que la statue originale est perdue avec ses *simāti*, ses « traits caractéristiques ». Le mot *simtu* désigne en effet, en akkadien, tout ce qui est approprié, qui convient, qui est convenable ou bienséant, qui est adéquat. Hammurabi se signale lui-même, dans le prologue de son « code », comme *simat hattim u agīm*, « celui qui convient au sceptre et à la couronne¹² ». Nous touchons ici au cœur du problème. C'est cette adéquation de l'image ou de la marque au référent qui nourrit le lien qui les unit. Les objets, les marques et les images sont perçus comme des signes. Nous sommes à l'époque où les lettrés en viennent à voir l'univers entier à travers la métaphore de l'écriture, tout phénomène devenant premièrement, à leurs yeux, un signe graphique. Pour eux, qui voient de plus en plus le monde comme une tablette d'argile, tous ces signes sont assimilables à des signes d'écriture.

Le mode de pensée dominant en Mésopotamie est l'analogisme. La ressemblance n'y est pas le lien primordial qui unit le réel à sa représentation, elle n'est que l'une des figures de la constellation à laquelle l'analogie donne naissance. Comme le soulignait Michel Foucault, c'est une pensée par équivalences qui joue des rapports de similitude entre des objets de pensée différents et se sert de signature pour rendre les rapports cachés apparents ; parmi les différents types de graphèmes créés par les Sumériens lorsqu'ils inventent l'écriture, le pictogramme-signe n'est jamais qu'un cas extrême de ressemblance maximale (GLASSNER 2009 : 17). En Mésopotamie, tout être ou toute chose existante peut être lu comme un signe qui fait référence à quelque chose d'autre. Partant, la relation entre *šalmu* et son référent ne saurait se réduire à un rapport univoque ou unidimensionnel.

Qu'il s'agisse de cosmogonie, de droit, de rituel ou de divination, les signes objectivent une réalité fabriquée et leur signification est liée à la connaissance de cette réalité. Ils sont des moyens de connaissance, fonctionnant comme des clefs permettant d'atteindre le savoir. Telle est la fin dernière des signes, la justification de leur présence. On connaît la théorie du signe telle que la dépliant les Sumériens lorsqu'ils inventent l'écriture à la fin du IV^e millénaire avant notre ère (GLASSNER 2000 : 193). Elle est de caractère ternaire, le signe appartenant à trois domaines : celui des images ; celui du contenu qu'il véhicule ; ces deux domaines, enfin, sont étroitement associés par des similitudes qui les lient entre eux. La question posée n'est pas celle de comparer un signe et une chose pour savoir si le premier est la représentation de la seconde, elle est d'établir une validité de ressemblances instituées, car les signes sont les marques visuelles d'analogies invisibles. Le monde, réel ou imaginé, est un grand pourvoyeur d'images, mais il ne dicte pas les conditions de sa représentation, car les images ne reproduisent pas. Entre lui et elles, il y a le signe, qui est une construction de l'esprit. Le débat porte donc non pas sur les liens qui unissent les signes à leurs signifiés, mais sur les raisons qui font qu'ils désignent ce qu'ils signi-

11. FRONTISI-DUCROUX 1975, aborde la vraie question. L'artisan crée une image à regarder, mais en lui ouvrant les yeux, il offre un regard à l'image ; voir et être vu sont équivalents. Ce principe de réciprocité masque l'arrière-plan de croyances religieuses : regarder un dieu ou être vu de lui est dangereux.

12. CH iiiia 24.

fient. Tout repose, en ultime analyse, sur les motivations qui assurent les validités des similitudes.

Cette théorie a pour arrière-plan un double postulat : les images plastiques ou graphiques s'ajustent aux choses qu'elles représentent ; les mots, plus particulièrement, ont une vertu créatrice. Cette affirmation mérite quelque explication. Le même vocable sumérien *inim*, akkadien *awatum*, signifie, tout à la fois, le mot et la chose, le référant et le référé. Mais cette désignation commune ne stipule nullement qu'il y ait identité entre l'un et l'autre. La langue n'est pas une réplique exacte des choses et il serait naïf de croire que les Mésopotamiens vivent « collés » à la réalité. Plutôt que d'identité, on préfère parler d'ajustement ou d'adéquation, lesquels fondent une ressemblance entre des formes similaires, mais non identiques. Il est très vite perçu que le sens naît du signe graphique qui sert à noter le mot, les valeurs qui sont les siennes servant de relais entre lui-même et le concept ou la chose qu'il désigne. Beaucoup plus tard, les auteurs de la *Logique de Port-Royal* ne diront pas autre chose qui semblent développer une théorie faussement binaire du signe : « Le signe enferme deux idées, l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée ; et sa nature consiste à exciter la première par la seconde ».

Les prêtres et les rois sont à l'image des dieux, mais ils n'en sont pas les reproductions à l'identique. Leurs relations aux dieux sont celles de serviteurs, de dévots, de lettrés, de personnages institutionnels ou de simples particuliers qui tiennent leur rang dans la société. Leurs personnalités se déclinent de multiples façons. C'est l'adéquation des signes qui les nomment à leurs référents qui permet d'instaurer une ressemblance entre eux. Ainsi l'exorciste Adad-šum-ušur peut-il s'adresser au roi d'Assyrie Assurbanipal (668-631) en ces termes : *abušu ša šarri bēliya šalam Bēl šū u šarru bēlī šalam Bēlma šū*, « Le père du roi, mon seigneur, était lui-même à l'image de Bēl et le roi, mon seigneur également, est lui-même à l'image de Bēl » (PARPOLA 1993 : 18-19 [n° 228]). Semblablement, on peut lire dans le rituel d'intronisation d'Assurbanipal l'expression suivante : « (Le dieu) Assur est roi ! Assurément, (le dieu) Assur est roi ! Assurbanipal est à l'image du (dieu) Assur, il est la création de ses mains ! » (*Aš-šur-DU₃.[A *A]LA[N š]á dAš-šur bi-nu-ut U_{II}-šū*) (LIVINGSTONE 1989 : 26, n. 15). Un rituel, enfin, apporte la précision suivante : *šiptum šipat Marduk āšipu šalam Marduk*, « L'exorcisme est l'exorcisme de Marduk. L'exorciste est à l'image de Marduk » (MEIER 1941-1944 : 150, 226). Bref, pour paraphraser Bossuet, on peut dire que les dieux ont fait des princes les images mortelles de leur immortelle autorité¹³.

Le signe, on l'a vu, est un indice de la chose signifiée. Le procédé relève de la métonymie dont on croit savoir, depuis Aristote, la valeur cognitive. Il fonctionne comme le révélateur d'une connaissance qui, en Mésopotamie, est considérée comme secrète puisque les dieux ne l'accordent qu'à une élite restreinte. Ce signe a donc une fonction précise : il dévoile. Il y a dévoilement produit par le signe. Dans *l'Enūma eliš*¹⁴, après avoir vaincu l'armée de Tīāmat, Marduk attacha sous ses pieds les onze créatures qui formaient l'armée de la déesse et, dit le texte, *ibnima*

13. Le sujet a été abordé par MACHINIST, P. (2006), p. 152-188 ; FRAHM, E. (2013), p. 97-120. Ces deux auteurs se tiennent au motif de la « représentation » et non de la « présentification ».

14. *Ee V 75-76*.

šalmi[šunu], « il en fit des statues/images », et « pour qu'à l'avenir cela ne soit pas oublié, « Que ceci (= les images) (en) soit le signe » (*ši lu ittu*) ». En réalité, à distance du Stagyrite, les signes ont autant valeur cognitive comme représentants de concepts que valeur indicative. Ces connaissances sont du domaine du secret que les dieux se réservent pour eux-mêmes ou qu'ils dispensent aux seuls initiés humains qui sont leurs dévots.

Plutôt que de ressemblance, on préférera donc parler d'ajustement ou d'adéquation du signe à son référent. Lorsque, dans la Genèse, il est dit que l'homme a été créé « à l'image (*šlm*) de Dieu », il faut comprendre que l'homme est la manifestation de la puissance divine, l'un de ses modes d'expression visibles. C'est le propre de l'analogisme que de postuler un lien déchiffrable entre le signe visible et l'invisible qu'il signifie. En résumé, les lettrés babyloniens posent que les signes visibles sont les révélateurs d'univers conceptuels dont ils font partie et auxquels ils doivent leurs significations.

Pour être plus précis, on observe qu'un ou plusieurs éléments d'un système en sont devenus le ou les signes. Pour être capable de les isoler, encore a-t-il fallu se livrer à l'analyse du système en question. En d'autres termes, les signes jouent le rôle d'une grille de lecture ; ils apparaissent parce que l'esprit analyse. Le discours cosmologique des auteurs de l'*Enūma eliš* est adossé aux connaissances astronomiques du temps. Au IV^e millénaire déjà, les inventeurs de l'écriture ne se satisfaisaient pas de la seule notation des mots, mais intégraient un niveau d'analyse de la langue visant à faire apparaître des unités phoniques à côté des unités morphologiques.

Pour conclure, on voit à l'œuvre un même raisonnement symbolique : pour reprendre une expression d'Anne-Marie Christin, « créer ou prélever sur le réel non pas des objets mais des atouts utilisables dans des jeux dont l'homme ignore les règles mais dont il sait que dépend son sort » (CHRISTIN 1995 : 98). Étant donné les enjeux, on est saisi par la crainte qu'ils inspirent !

Jean-Jacques GLASSNER
CNRS, ArScAn, Nanterre

BIBLIOGRAPHIE

ANDRÉ-SALVINI, Béatrice

s.d. *Le Code de Hammurabi*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

BAHRANI, Zainab

2003 *The Graven Image. Representation in Babylonia and Assyria*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

BOTTÉRO, Jean

1978 « Le substitut royal et son sort en Mésopotamie ancienne », *Akkadica* 9, p. 2-24.

BOULNOIS, Olivier

2008 *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XV^e siècle*, Paris, Seuil.

CHRISTIN, Anne-Marie

1995 *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.

DICK, Michael B.

1999 *Born in Heaven, Made on Earth*, Winona Lake, Eisenbrauns.

FRAHM, Eckart

2013 « Rising Suns and Falling Stars: Assyrian Kings and the Cosmos », in HILL J.A., JOHNS Ph. and MORALES A.J. (eds.), *Experiencing Power, Generating Authority*, Philadelphie, University of Pennsylvania Museum, p. 97-120.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise

1975 *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero.

GLASSNER, Jean-Jacques

2000 *Écrire à Sumer*, Paris, Seuil.

2008 « Le corps écrit. La victime dans le sacrifice divinatoire en Mésopotamie », in BAPTANDIER B. et CHARUTY G. (éd.), *Du Corps au texte*, Nanterre, Société d'Ethnologie, p. 185-206.

2009 « Essai pour une définition de l'écriture », *L'Homme* 192, p. 7-22.

2012 « Droit et divination : deux manières de rendre la justice », *Journal of Cuneiform Studies* 64, p. 39-56.

LIVINGSTONE, Alasdair

1989 *Court Poetry and Literary Miscellanea*, Helsinki, University Press (« State Archives of Assyria » 3).

MACHINIST, Peter

2006 « Kingship and Divinity in Imperial Assyria », in BECKMAN G. and LEWIS Th.J. (eds.), *Text, Artifact, and Image*, Providence, Brown University (« Brown Judaic Studies » 346), p. 152-188.

MEIER, Gerhard

1941-44 « Die zweite Tafel der Serie *bît mêseri* », *Archiv für Orientforschung* 14, p. 139-152.

MORAN, William L.

1987 *Les lettres d'El-Amarna*, Paris, Cerf.

PARPOLA, Simo

1993 *Letters from Assyrian and Babylonian Scholars*, Helsinki, University Press (« State Archives of Assyria » 10).

ROBIN, Christian

2012 « Matériaux pour une terminologie des divinités arabiques et leurs représentations », in SACHET I. et ROBIN C. (éd.), *Dieux et déesses d'Arabie, images et représentations*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (« Orient et Méditerranée » 7), p. 53-60.

WALKER, Christopher et DICK, Michael B.

2001 *The Introduction of the Cult Image in Ancient Mesopotamia*, Helsinki, University Press.

WILCKE, Claus

2002 « Der Kodex Urnamma », in ABUSCH T. (ed.), *Riches Hidden in Secret Places, Ancient Near Eastern. Studies in Memory of Thorkild Jacobsen*, Winona Lake, Eisenbrauns, p. 291-333.

WOODS, Christopher

2004 « The Sun-God tablet of Nabû-apla-iddina Revisited », *Journal of Cuneiform Studies* 56, p. 23-103.

Du pareil aux mêmes

La figuration des génies, entre divination et chasse

(Bwaba du Burkina Faso)*

Stéphan DUGAST

Les Bwaba du Burkina Faso sont connus pour la profusion de leur production figurative, qui fait de leur culture l'une des plus appréciées des amateurs d'art africain. Les ethnologues qui ont séjourné parmi eux sont pour leur part frappés par la richesse des discours énoncés dans cette société sur le sujet, alliant exégèses de portée générale et commentaires ponctuels mais non moins savants sur diverses facettes des pratiques concrètes. La convergence partielle entre quelques aspects de ces discours locaux et la perception des milieux artistiques occidentaux contemporains a pu inciter certains chercheurs à proposer de ce matériel une lecture essentiellement esthétisante, où les Bwaba apparaissent sous les traits d'artistes en quête de solutions plastiques originales dans leurs créations procédant d'assemblages hétéroclites de matières choisies à dessein. Si une telle approche peut séduire par divers rapprochements en effet évocateurs, elle tourne court dans sa tentative de restituer les univers matériels qui forment le socle de ces foisonnantes activités de figuration.

Un regard affranchi des codes esthétiques venus d'autres horizons, et surtout attentif aux agencements complexes de représentations symboliques dont les formes figuratives observées ne sont que l'une des composantes, donne accès à une vue de l'intérieur qui est à la fois plus fidèle et plus féconde. Parmi les multiples voies d'investigation qu'offre la culture bwa de ce point de vue, il en est une qui retient l'attention par la forme de paradoxe qu'elle recèle. Elle concerne le rapport entretenu avec ces petits êtres invisibles, reconnus par toutes les sociétés de cette partie du continent, que la littérature ethnographique a coutume de désigner sous l'appellation « génies de brousse ». Alors que cette catégorie d'êtres fait, plus qu'aucune autre, et chez les Bwaba non moins qu'ailleurs en Afrique de l'Ouest, l'objet de descriptions précises tant sur leur morphologie (évoquant des sortes d'humanoïdes affligés de diverses tares corporelles) que sur leur tempérament (à la fois irascible et porté aux réjouissances), les autels que ces entités contraignent certains humains à leur ériger ne présentent que dans de rares cas des figurines censées se rapporter à leur apparence. En lieu et place, s'observe une stupéfiante diversité de formes figuratives, auxquelles on pourrait ajouter celles qui, émanant pourtant toujours des mêmes génies, s'inscrivent en dehors de tout dispositif de type autel (ainsi, les objets-fétiches, eux-mêmes fort disparates). Comment une même catégorie d'entités, répondant en outre à des critères de représentation précis (*a priori* propices à une restriction du champ des évoca-

* Cet article propose une lecture renouvelée d'une sélection des matériaux et analyses présentés dans S. Dugast (2015), « Apparitions et figurations de l'invisible chez les Bwaba du Burkina Faso — I. De l'objet-fétiche au masque », *Journal des Africanistes* 85 (1-2) : 174-216, et (2016) « Apparitions et figurations de l'invisible chez les Bwaba du Burkina Faso — II. Les métamorphoses de l'autel du devin », *Journal des Africanistes* 86 (1) : 258-324.

tions possibles), peut-elle à elle seule générer une si grande variété d'expressions figurées ?

Une partie de la réponse tient précisément à ce qui est considéré comme un refus quasi généralisé, de la part des génies, de se faire représenter tels qu'ils sont. Car — c'est un aspect essentiel des propos tenus sur le sujet — tout provient de la volonté de ces petits êtres de brousse quant à ce qu'ils consentent (ou imposent) que l'on représente d'eux. Réfractaires à tout portrait fidèle (ou en tout cas conforme à ce qui est dit de leur apparence), ils ouvrent par là même le champ de la figuration à un large spectre de solutions possibles. C'est de fait, dans la plupart des cas, derrière une sorte d'emblème, choisi par le génie, que ce dernier accepte (et même exige) de figurer sur l'autel édifié pour les besoins de son culte. La diversité des formes de figuration proposées tient donc pour une large part à la variété des emblèmes choisis. Or, dans ce domaine, l'éventail est vaste : tel génie opte pour un outil (parfois un instrument de musique) qui illustre le domaine dans lequel il entend s'accomplir ; tel autre pour une image (*boni*), en général celle d'un animal bien déterminé, qui, choisie arbitrairement, sans motivation particulière, fera office de terme médiateur dans sa relation, alors non spécialisée, avec le desservant de son culte ; un autre encore pour un amoncellement de cauris, signe qu'il se fera dispensateur de richesses (les cauris servaient de monnaie à l'époque précoloniale). Même les masques, dont le culte requiert des modes d'expression si singuliers (telles les fameuses sorties de masques, qui supposent qu'aux formes plastiques se conjuguent musique, chants et danses), laissant penser qu'ils relèvent d'un registre différent, spécifique, résultent eux aussi, pour une catégorie particulière d'entre eux tout au moins¹, d'une rencontre en brousse similaire aux précédentes et que seul distingue le sens qu'entend lui donner le génie à l'origine de toute l'affaire : il opte dans ce cas pour une expression de sa relation à son partenaire humain qui, ayant un masque pour emblème, met l'accent sur la publicité à lui donner, sous forme de sorties périodiques où il s'exhibe dans un cadre festif. Du moins à terme. Car — c'est une particularité de la voie des masques parmi celles qui s'offrent à un génie —, la pratique du culte s'établit dans ce cas en deux temps : avant de déboucher sur ces apparitions publiques si hautes en couleurs, c'est d'abord sous la forme d'un masque miniature, figuré au centre d'un autel pour l'heure seulement porteur de cette vocation, que s'amorce le culte au génie qui a opté pour cette classe d'emblèmes. Et c'est par ce modeste autel initial, conçu pour le reste selon le même canon que tous les autres, que ce domaine des masques se rattache au même vaste ensemble. En particulier, trait décisif entre tous, il aura été, au même titre qu'eux, justiciable de la procédure rituelle d'installation dite de *nanwamu* — sur laquelle nous aurons amplement l'occasion de revenir tant elle est emblématique de cette catégorie de cultes. Bref, malgré une large gamme de formules, allant jusqu'à intégrer des cas aussi atypiques que ces autels de masques, l'unité de cet ensemble reste incontestable. En matière de figuration, celle-ci se caractérise par

1. Les masques dits *hombô* à tête en bois sculpté et à costume de fibres. Surtout présents dans le sud du pays bwa, l'une de leurs particularités est précisément de faire l'objet d'un culte individuel (tranchant ainsi avec les autres catégories de masques, associées, elles, à un système initiatique collectif). Pour une brève présentation du contexte des masques chez les Bwaba, voir *infra* n. 8.

un trait singulier : toutes les formes recensées, quel que soit leur domaine d'expression, renvoient, dans une large mesure, davantage à la nature de la relation voulue par le génie qu'à l'apparence de ce dernier.

Se faire pareil : la divination

Toutes, sauf une. Dans l'une des configurations possibles — où la relation à l'être de brousse prend la forme d'un parcours bien spécifique, assorti de contraintes hors normes —, le génie semble disposé à se faire représenter pour ainsi dire en personne. Bien qu'ayant d'abord opté lui aussi pour la formule d'une image tierce (tenant lieu de terme médiateur, neutre à certains égards, dans sa relation avec son partenaire humain), il décide tout à coup, après un délai qui peut atteindre quelques années, de faire entrer cette relation dans une nouvelle phase en exigeant que désormais, délaissant son emblème (érigé selon la procédure commune de *nanwamu*), on le figure lui-même (et entouré de quelques-uns de ses congénères — voir fig. 1). Cette exception résulte donc d'une mutation, sorte de dérivation d'une situation initiale qui n'en laissait rien présager puisqu'en tous points conforme au modèle le plus courant. L'aspect strictement figuratif n'est d'ailleurs pas le seul à être affecté par l'avancée dans ce parcours, nous le verrons. Cette configuration singulière est celle de la divination, plus précisément celle par laquelle le génie, désireux après quelques années de donner une dimension plus intime à la relation qui le lie à son allié humain, lui impose la pratique de la divination.

Ce choix implique des solutions radicales. Les diverses médiations apposées jusque-là entre les deux partenaires devront sauter. Pour commencer, l'autel déjà en place, tout entier dévolu à l'emblème initial, sera détruit et ses débris recouverts d'une calebasse. S'ouvre alors une longue période de marge, synonyme notamment de suspension du culte qui s'était instauré sous une première forme depuis la rencontre en brousse. Le dos rond et lisse de la calebasse renversée répond à la nécessité de figurer, lors de cette phase intermédiaire, l'absence de toute forme distinctive, qui risquerait de circonscrire le champ du référent dans un domaine d'évocation précis. Il faut au contraire, à ce stade de dormance, que tout le spectre des possibles soit contenu derrière cette forme sans aspérité, sans indice ; en un mot, que ses virtualités restent les plus larges possible. Tel un œuf, avare de signes quant à l'être qu'il recèle, la calebasse, par ses contours amples et polis, est d'ailleurs, dans cette partie de l'Afrique, un symbole courant du ventre maternel.

La métaphore suggérée autour de cette transformation de l'autel pourrait donc être celle d'une gestation². Environ un an après la destruction de la structure et l'apposition de cette calebasse sur ses débris, l'ustensile est retiré et un nouvel autel érigé. Mais sur une base figurative totalement inédite. Ce qui, cette fois, est représenté, dit-on, ce sont les génies eux-mêmes, et tel est le nom que prend alors ce nouveau dispositif : l'autel, qui, avant sa destruction, était appelé *nanwamu* — à l'instar de tous ceux édifiés en réponse aux exigences d'un génie s'étant lié à un humain,

2. Compte tenu de l'existence antérieure d'un autre autel (celui de *nanwamu*) déjà formé et ayant eu une vie propre avant de se voir appelé, au terme de celle-ci — ou, plus précisément, après une période de dormance qui fait suite à sa disparition —, à connaître une seconde vie, le modèle adéquat pourrait être plus précisément celui d'une chrysalide.

quelque forme qu'ils prennent —, sera désormais dénommé tout simplement *nyihamba*, c'est-à-dire « les génies ». *Nanwamu*, terme polysémique, se référerait surtout à la procédure complexe d'introduction au village, chez l'intéressé, de ce qui lui avait été concédé par le génie lors d'une rencontre décisive en brousse ; une procédure d'installation dont le trait saillant est l'indispensable entrée dans l'espace du village, entrée qui, dans la plupart des cas, s'est réalisée au moyen de la figuration d'une image inspirée de celle révélée par l'entité — c'est en effet par l'acte de figuration que s'opère le transfert d'un espace à l'autre. Ce nom de *nawamu* s'accordait ainsi à l'allure de l'autel qui, centré sur la figuration de l'élément médiateur choisi par le génie (un objet ou une simple image, selon les cas, on l'a vu), était une évocation de cette médiation en même temps que du transfert jadis effectué entre la brousse et le village. Tranchant avec cette prédominance de la médiation, la reconfiguration de l'autel d'un futur devin, sous ses aspects tant figuratifs que terminologiques, prétend instaurer une relation directe : l'autel de *nyihamba*, comme son nom veut le suggérer, plante les génies eux-mêmes dans la demeure du détenteur du culte. Tel est du moins le discours tenu en la matière : de la médiation instaurée jusque-là, il ne doit plus subsister qu'une trace mineure³, à vocation de témoignage de ce que fut la relation dans ses premières heures. Mais les temps ayant changé et la relation muté, le rapport est maintenant direct.

Cette métamorphose n'est pas cantonnée à l'autel, on l'a dit. Elle se conjugue à une autre, qui cette fois affecte l'intéressé lui-même, et ce, au plus profond de son être. Le parallélisme est net. L'apposition d'une calebasse couvrant les débris de l'autel initial faisait penser à une gestation (ou à une chrysalide) préparant la mise en place d'un nouvel autel, comme accouché du précédent. Le desservant du culte doit pour sa part connaître un changement qui n'est rien moins qu'une transformation initiatique avec, de façon particulièrement explicite ici, la procédure classique de mise à mort symbolique suivie d'une renaissance sous une nouvelle identité. Ce novice — puisque tel est alors le statut qu'il endosse — est « tué » devant sa porte par son génie qui le « réengendre » peu après, une fois qu'on l'a transporté, dans l'espace clos de sa chambre, jusque devant son autel en cours de finition. Le processus de résurrection se fait par le truchement d'une possession. Mais une possession très particulière puisque censée s'appliquer à un individu considéré comme mort — c'est la raison pour laquelle on dit qu'il est réengendré par ce procédé.

Pour réinsuffler la vie, cette possession doit combiner deux actions (ce qui la distingue du schéma classique des possessions) : à l'instar de toute autre, elle procède par envahissement du corps de la personne par un esprit étranger (ici, celui du génie) ; mais, au lieu que l'âme envahissante s'impose au détriment de celle de l'intéressé, qu'elle écarte ou au moins domine temporairement, son intrusion n'a au contraire pour raison d'être que de réintroduire dans le corps du novice son âme qui lui avait été brutalement retirée, par son génie, lors de sa mise à mort symbolique. Ce sont donc deux âmes qui investissent simultanément, à ce moment précis, le corps inanimé du novice, celle du génie servant de vecteur à celle du novice afin que celle-ci lui soit restituée — mais sous une forme transformée, là réside tout l'intérêt du procédé. Le génie ne se contente pas de ressusciter son partenaire, il le réengendre.

3. Un médaillon qui, présent dès les premiers temps de la relation (dès l'édification de la structure de *nawamu*), tenait lieu de double portatif de l'autel.

Une telle procréation en fait en quelque sorte son fils. Ce qui toutefois importe à travers ce fait, précisent les exégèses des Bwaba, est qu'il soit à cette occasion réengendré comme génie, considération qui prime sur la question de la filiation *stricto sensu*. À l'issue de cette procédure, le futur devin se trouve ainsi pourvu des caractères innés du genre (ou de l'espèce) des génies. Il meurt donc symboliquement à son état d'humain pour renaître, sous l'effet de la procédure initiatique ainsi configurée, comme être hybride, partageant dorénavant avec les génies les pouvoirs particuliers qui sont pour eux des attributs naturels.

On commence à saisir que, pour qu'un autel dédié au culte d'un génie présente cette particularité de comporter des figurations des génies eux-mêmes et non plus d'un simple terme médiateur, il faut un enjeu majeur. Cet enjeu, c'est en l'occurrence la transformation de la relation, qui se doit d'être rendue compatible avec l'exercice de la divination. Une telle exigence impose que soit abolie toute médiation : non seulement au niveau de l'autel, lequel représente désormais les génies eux-mêmes, mais également au niveau du novice, qui voit son identité corporelle vaciller puis fusionner temporairement avec celle de son partenaire du monde invisible, dont il tire l'essentiel de sa nouvelle conformation. À cette occasion, le futur devin fait d'ailleurs, tout autant que son autel, l'objet d'une révolution d'ordre figuratif : son aspect extérieur sera lui aussi altéré. Au terme de la séquence de mort/renaissance, alors qu'il n'est pas encore réapparu aux yeux de ses proches depuis que, à la tombée du jour, son corps déclaré sans vie a été transporté jusque dans la chambre qui abrite son autel tout juste reconfiguré, il est secrètement grîmé en être de brousse : à peine réengendré comme génie, on conforme en somme son apparence à son nouvel état. Si bien que, lorsque, aux premières lueurs de l'aube, il surgira de cette chambre pour débusquer les objets camouflés dans les environs en vue de mettre à l'épreuve sa nouvelle perspicacité, ce sera pour réapparaître totalement transfiguré, comme si l'altération de son apparence attestait aux yeux de tous sa métamorphose ontologique. Aucune des autres formes figuratives associées au culte des génies n'implique aussi fortement, dans cette société, le détenteur du culte ; d'ailleurs, aucune autre n'exige de lui une quelconque mutation.

Seule une procédure initiatique est en mesure de réaliser un tel bouleversement. Avec ceci de particulier qu'elle s'articule étroitement à un remodelage radical du dispositif figuratif au centre de la relation culturelle. À l'autel de départ qui, par le type de figuration dont il était l'expression, se faisait avant tout l'écho de l'expérience sensorielle vécue en brousse à l'orée de la relation culturelle, se substitue un autel tout différent, qui ne peut prétendre être une figuration des génies que pour autant que, en rupture avec le précédent, il sort tout droit de l'action du collège des devins : il revient en effet à ce corps de spécialistes, autre fait unique dans cette société en matière de production figurative, de présider à la reconfiguration de l'autel, et ce dès la phase préliminaire de la destruction de sa forme première (à l'édification de laquelle ils n'avaient de fait pris aucune part).

L'entrée en scène du corps des devins se comprend sans peine eu égard aux exigences de la procédure initiatique qu'il leur faut orchestrer. Celle-ci doit permettre non seulement de déclencher le processus de mort/renaissance nécessaire à la métamorphose du novice, mais aussi de satisfaire aux besoins de recrutement de leur congrégation sur la base classique d'une réitération de l'expérience initiatique savante déjà subie antérieurement par chacun de ses membres et à laquelle doit se plier le postulant. Leur intervention ne fait jusque-là que reproduire le schéma ordi-

naire de toute initiation : pour cette partie des divers rôles qu'ils tiennent, les devins agissent en tant qu'initiateurs. Schéma ordinaire à ceci près toutefois que le montage ici à l'œuvre inverse le rapport généralement admis entre mystification et processus initiatique véritablement à l'œuvre⁴. Les initiateurs bwaba (les devins formant congrégation) ne tentent nullement de dissimuler leur rôle réel derrière une action qu'ils s'évertueraient à imputer aux génies leur tenant lieu de paravent grâce à un procédé de mystification dont l'initiation serait elle-même le cœur. Au contraire, artisans efficaces de l'indispensable intervention des génies, mais objectivement en retrait par rapport à ces derniers sur qui repose pour l'essentiel la réussite de l'opération, ils mettent tout en œuvre pour minimiser la perception par les profanes de la part réelle que prennent ces entités dans le processus tout en tirant parti de ses effets dont ils s'attribuent les mérites en créant l'illusion qu'ils sont à eux seuls les maîtres d'œuvre de la profonde transmutation du novice. Leurs prétentions ne s'arrêtent pourtant pas là, puisque, on l'a dit, elles s'étendent jusqu'à la reconfiguration de l'autel. Comment comprendre cette singulière implication de leur part alors que la mise en place de l'autel initial s'était fort bien passée de leurs services ?

Le nouvel autel, peu de Bwaba le savent, n'est pas simplement rebâti selon des principes figuratifs en rupture avec les précédents ; il est, tout autant que le novice, appelé à s'hybrider. Pris à son tour dans la logique initiatique, sa transformation en tant que dispositif figuratif s'en trouve tributaire. Alors qu'il est presque achevé, il n'attend plus qu'une ultime finition : l'incorporation des cheveux du futur devin, dont la tête a été rasée juste avant sa mise à mort symbolique. Ce rasage, très rituellement encadré, est même, dit-on, l'acte décisif de cette mise à mort : les cheveux étant considérés à cette occasion comme le support de son âme, leur coupe à ras est interprétée comme l'extraction brutale de cette âme, causant la mort du novice. De sorte que, par le truchement de cette incorporation des cheveux dans la principale figurine du nouvel autel, le génie représenté et le novice rasé mêlent leurs âmes autour de cette représentation matérielle comme ils le font parallèlement dans le corps du novice à l'occasion de la possession dont ce dernier est l'objet (puisque c'est par elle que le génie réinsuffle au détenteur de son culte son âme entre-temps hybridée). Les deux opérations sont quasi simultanées et s'effectuent de manière croisée, réalisant une sorte d'échange et d'amalgame d'âmes entre le novice et son partenaire invisible. Figurine représentant désormais le génie et corps remodelé du novice se font ainsi écho autour de ce qui apparaît comme un rite d'animation des statues pour l'une et une possession pour l'autre⁵.

Mais, par-delà cette animation de l'autel, ou parallèlement à elle, le dépôt des cheveux dans la principale figurine n'agirait-il pas sur le génie lui-même dont elle est une représentation ? À la métamorphose du devin se couplerait ainsi celle de son

4. Tel que défini par exemple par András ZEMPLÉNI (1991), principalement pour les initiations collectives (dites « tribales »).

5. La forme de possession à l'œuvre ici est relativement classique, à l'exception toutefois, on l'a vu, de son association à l'idée d'un ré-engendrement du novice par le génie en vue de réduire l'écart entre leurs natures respectives. Le versant « rite d'animation des statues » semble en revanche plus original (notamment au regard de ses célèbres occurrences égyptienne, mésopotamienne ou extrême-orientale, cette dernière dans le cadre du bouddhisme), avec un processus qui intègre l'insertion, dans la figurine, d'une composante spirituelle du détenteur du culte.

génie. De fait, bien des aspects font entrevoir que lui aussi, dans son univers, subit une sorte d'initiation qui le transforme jusqu'à l'hybrider, condition de son intégration dans une communauté particulière : celle d'une sorte d'élite parmi les génies formée de ceux qui se distinguent de leurs congénères par ce lien éminemment intime qu'ils sont parvenus à instaurer avec un partenaire humain autour de la divination⁶. S'il y a bien là l'un des enjeux principaux de la reconfiguration de l'autel dans son couplage avec l'initiation du futur devin, on comprend mieux la nécessité de la révolution figurative qui s'est imposée. Ces hybridations croisées étaient impossibles tant que subsistait l'autel de départ, dont la fonction principale était — comme pour tout autel de *nanwamu* — d'établir une médiation entre le génie et son élu, c'est-à-dire de les mettre en relation tout en maintenant entre eux une distance. Par nature, cette médiation faisait évidemment obstacle aux fusions requises. Son abandon était donc inévitable. Cet autel initial détruit, puis la nécessaire période de marge qui s'ensuit une fois menée à son terme, plus rien ne semble s'opposer au contact direct, mais aussi réciproque, entre les deux partenaires. Encore faut-il mettre sur pied le dispositif qui permettra leurs transformations mutuelles au contact l'un de l'autre. Le double complexe rituel, entièrement pris en charge par le collège des devins, répond à cette nécessité. La métamorphose du novice, assurée au moyen d'une initiation centrée sur un épisode de possession, se complète ainsi par la transformation parallèle, elle aussi d'ordre initiatique, de son génie, que seule permet une ingénieuse manipulation du nouvel autel tout juste édifié (mais pas encore véritablement achevé à ce moment précis, justement afin de rendre cette manipulation possible).

Voici donc un autel qui, avant même d'entrer en fonction, joue dans les derniers instants de son édification un rôle inattendu : en partielle contradiction avec sa vocation médiatrice (qui est celle de tout autel et qui ne tardera d'ailleurs pas à se concrétiser), il fait office de creuset où s'opère une fusion entre les deux partenaires. Complément nécessaire de celle qui s'est réalisée dans le corps même du novice à l'occasion de l'épreuve de la possession, cette autre fusion parachève le processus de double mutation que requiert l'entrée du dispositif cultuel dans la sphère de la divination. Que l'autel, à l'instant où il va prendre sa nouvelle forme, soit la pièce maîtresse de cette autre transfiguration suggère qu'en définitive ce qu'il s'apprête à représenter une fois achevé n'est peut-être pas tant les génies « tels qu'ils sont » (tels qu'ils étaient lors de la rencontre initiale) mais bien, pour le premier d'entre eux tout au moins, tel qu'il doit advenir après une expérience qui est pour lui l'équivalent de l'épreuve initiatique subie par son desservant cultuel : un être profondément métamorphosé, suite notamment au contact fusionnel avec son partenaire humain. De fait, il est désormais bien davantage qu'un simple génie de brousse, davantage même qu'un génie ayant réussi à se lier à un humain (par le truchement d'un autel de *nanwamu*) : il s'est hissé au rang d'auxiliaire d'un devin. Par cette autre transformation dont l'autel rénové est l'opérateur avant d'être la représentation de son effet, le génie est à son tour rendu apte à l'exercice régulier, par son partenaire, de l'art de la divination.

6. Cette communauté de génies distinctivement liés à leurs partenaires humains autour de la pratique de la divination prend corps à chaque initiation de devin, lorsque les membres de la congrégation des initiateurs sont invités à convoquer chacun son génie personnel afin que l'ensemble une fois constitué forme une congrégation de génies parallèle à celle des initiateurs humains et soit en mesure de prendre part aux opérations spécifiquement de son ressort.

Passé cet épisode décisif et à haut risque, il reste à rétablir chacun des partenaires dans son autonomie et son identité propre. Pour le novice, cela demandera du temps. Diverses pratiques, banales en apparence, jalonnent sa lente réintégration à la société humaine. Sous couvert d'une formation aux rudiments de la divination (par une pratique quotidienne, encadrée par son instructeur⁷), cette réintégration s'amorce notamment au travers d'un retour progressif de l'usage de la parole dont un interdit rigoureux l'avait privé à son entrée dans l'initiation. L'évolution est graduelle. Les toutes premières consultations auxquelles s'exerce le novice sont encore prises dans le cocon de l'initiation. Ayant valeur de tests, à caractère essentiellement autoréférentiel (les questions posées explorent les éventuels manquements qui auraient émaillé certaines des séquences de l'initiation elle-même), elles restreignent en outre le cercle des consultants à quelques volontaires recrutés parmi les devins initiateurs. Ce n'est qu'une fois l'initiation véritablement close et les devins rentrés chez eux (retour dont le bon déroulement fournit l'occasion d'une nouvelle série de vérifications de la part du novice s'exerçant à produire ce type d'énoncés) que les séances d'apprentissage, désormais sous la supervision exclusive de l'instructeur, s'ouvrent aux villageois, invités à consulter en tant que clients leur nouveau devin. Pour ce plus large public, d'abord issu de sa proche parenté, les questions soumises s'orientent sur la vie ordinaire de chacun. Même si, à des fins didactiques, une certaine dose de simulation subsiste, elle tend à s'estomper au fur et à mesure que l'impétrant prend de l'assurance. Si bien que, quoiqu'encore mêlée à celle de son génie, sa parole commence à s'en affranchir par un glissement progressif de son référent, délaissant peu à peu le contexte de sa propre initiation au profit des données complexes de la vie villageoise. Elle gagne totalement son autonomie lorsque, à l'issue de cette période d'apprentissage qui aura duré plusieurs semaines, le nouveau devin s'autorise enfin des propos ordinaires avec son entourage, hors de la stricte pratique de la divination. Ainsi est définitivement levé l'interdit de l'usage de la parole.

Du côté du génie, la réintégration de son identité propre suit probablement un parcours parallèle. Il est naturellement beaucoup plus difficile d'en juger, mais on peut concevoir l'achèvement de l'autel, seule opération véritablement du ressort des humains dans cet objectif, comme une étape décisive en ce sens : enfin représenté « tel qu'il est » (ou tel qu'il doit advenir, on l'a vu), le génie a à la fois endossé sa nouvelle identité — requise pour son engagement dans la divination en soutien de son partenaire humain — et repris, mais de façon seulement relative, ses distances vis-à-vis de ce dernier. L'autel, dont le rôle ponctuel, juste avant son achèvement, avait été celui d'opérateur indispensable mais temporaire dans la fusion des « âmes » du novice et du génie, trouve ainsi, une fois achevé, sa vocation médiatrice. Une vocation toutefois tempérée et ajustée par les exigences de la pratique régulière de la divination : permettre aux deux partenaires (le devin et son génie), à chaque sollicitation du devin par un client, de revivre, le temps de cette prestation, quelque chose de la fusion initiatique sans quoi aucune consultation ne peut réussir. Par rapport à celle

7. Ce personnage est le dernier des devins à avoir été intégré, juste avant le novice, dans la congrégation (en d'autres termes, il est son prédécesseur immédiat). Son rôle est de guider le novice en toute occasion, de l'épisode éminemment critique de son initiation à celui plus apaisé de sa lente réintégration parmi les villageois.

d'un autel de *nanwamu*, la médiation à l'œuvre sera par conséquent conçue sur un mode mineur, le seul qui vaille après une telle métamorphose en profondeur, de surcroît simultanée et croisée, des deux êtres. Une médiation qui se doit également d'être modulable en fonction des circonstances, se faisant alternativement activée durant les consultations et désactivée entre elles.

De ces contraintes rituelles sans équivalent naît cet autel si hors du commun dans la gamme de ceux que les Bwaba réservent à leurs génies. Cependant, pour exceptionnel qu'il soit, un autel de devin ne constitue en réalité pas le seul écart flagrant à la norme (celle, en l'occurrence, que représente la procédure commune de *nanwamu*). Dans le même ensemble hétéroclite structuré autour de cette procédure commune, une configuration de prime abord totalement distincte lui fait écho : le complexe du masque, dont rien ne semble l'en rapprocher, si ce n'est une même impérieuse volonté, de la part du génie, de voir son culte se reconfigurer en cours de parcours (mais sous des formes et selon des modalités totalement différentes comme nous le verrons). Sur la base de ce trait structurel de premier ordre, le rapprochement des deux complexes fait apparaître qu'ils sont aussi liés par une manière rigoureusement inverse d'envisager les questions de figuration en dépit d'une référence à la même catégorie d'êtres surnaturels. Sous son aspect le plus immédiatement perceptible, on peut d'ores et déjà signaler que cette inversion générale oppose l'intention, si manifeste dans la configuration de la divination, de révéler, dans l'intimité d'une chambre, l'apparence véritable de l'instigateur du culte (le génie) à celle, propre au complexe du masque, de projeter sur l'espace public les effets scéniques de la dissimulation ostensible d'un personnage (qui, lors de l'apparition première, n'est autre que le génie) derrière une figure qui jusque-là était, elle aussi chez l'intéressé, cantonnée au cœur de l'autel dont elle constituait l'image centrale. Une figure qui, née de la seule inspiration créatrice du génie et considérée dès lors comme une pure invention, a en outre pour trait dominant d'être délibérément factice — en quoi on peut reconnaître une caractéristique aux antipodes de la parole de vérité attendue de la sollicitation des génies dans le cadre de la divination.

Se montrer autre : le masque

Une figure délibérément factice, l'expression peut surprendre. Elle se comprend mieux lorsqu'on sait que les masques de la catégorie concernée⁸ ne sont en aucune

8. Comme indiqué plus haut (*supra* n. 1), les masques considérés ici sont ceux que, dans le sud du pays bwa, l'on nomme *hombo*. Plusieurs autres catégories de masques existent chez les Bwaba : les plus anciennement implantés sont les masques de feuilles, omniprésents sur toute l'étendue du pays bwa, aux confins duquel, on trouve, en outre, divers types de masques de fibres à tête en bois sculpté, généralement adoptés par emprunt auprès de certains des groupes limitrophes (principalement les Bobo pour les franges occidentales de l'aire bwa, les Marka pour ses franges nord-est [secteur de Dédougou] et enfin les Nuna et les Winye pour la région du Kademu au sud-est). Dans la zone sud, partie du pays bwa dont il est question ici, les masques *hombo* se caractérisent formellement par une tête en bois sculpté — dont les deux principales formes (*dambiri* et *kobyé*) sont des représentations plutôt abstraites — et par un costume fait de longues fibres végétales non teintées (voir fig. 2b, 7 et 8). Parmi leurs autres traits distinctifs, l'un des plus remarquables est que ces masques ne s'articulent à aucune initiation (pour reprendre les

façon conçus comme des représentations fidèles de l'apparence des êtres qui auraient choisi de se révéler à travers eux. Une telle idée, courante en maintes sociétés, est énergiquement rejetée par les Bwaba au sujet de ces masques *hombo*. Ils avancent qu'au contraire le masque apparu en brousse à un humain dans ce cadre est d'emblée perçu comme tel : un artefact à exhiber derrière lequel se dissimule son porteur. L'apparition s'accompagnant dans ce cas-là de musique, de chants et de danses, elle se présente comme un masque (au sens d'objet) en train de danser, avec l'idée que, derrière lui, c'est le génie qui l'anime selon une chorégraphie dont il est, autant que pour l'objet lui-même, le créateur⁹. Mais, de lui-même, rigoureusement rien ne sera rendu visible.

En tant qu'image délibérément sans rapport de ressemblance aucun avec son auteur, l'option du masque pourrait sembler, dans une certaine mesure, ne se distinguer qu'à peine de tous les autres autels de *nanwamu*, dont cette absence de ressemblance est une caractéristique commune, on s'en souvient — elle est même, en quelque sorte, érigée en principe. Là où cette option revêt un trait spécifique en la matière, et se révèle du coup comme formule inverse de celle dont un autel de divination est l'expression, c'est dans le fait que, mise en masque, cette image camoufle son porteur en même temps qu'elle est révélée. Car ce porteur — le génie, au moment de la manifestation première en brousse — est présent sur la scène, trait qui distingue cette option de toutes les autres. Aux côtés de l'image produite, plus exactement derrière elle et caché par elle, il est bien là. Trait singulier, alors qu'il est par nature invisible aux humains, le génie sort pour l'occasion de son invisibilité afin de se manifester, mais dissimulé par l'objet de sa création. Ce qu'il révèle par cette apparition n'est en définitive pas tant un objet insolite (le masque) que le fait de la dissimulation : il s'agit pour lui de faire exhibition de cette dissimulation.

Dissimulation et dévoilement sont donc les termes par lesquels s'opposent les deux options du masque et de la divination. Ils forment même un couple caractérisé par des écarts inversés à une même norme (ici celle des autels ordinaires de *nanwamu*, forme canonique des structures de culte mises en place en faveur des génies). À ce titre, ils répondent au principe qui bien souvent révèle les oppositions symboliques les plus pertinentes, à savoir celui d'une inversion symétrique entre deux termes fortement marqués et situés de part et d'autre d'un troisième terme non marqué, faisant office de norme de référence (SPERBER 1974 : 72).

termes de certains Bwaba s'exprimant en français, ils « ne recrutent pas »). Cette singularité n'est sans doute pas étrangère à leur rattachement au vaste ensemble des cultes individuels instaurés consécutivement à une rencontre en brousse avec un génie (vaste domaine multiforme au sein duquel, on l'a vu, les masques ne constituent que l'une des options figuratives possibles). Les masques *hombo* se trouvent ainsi à l'intersection de deux ensembles : celui des masques en général et celui des cultes individuels aux génies (à travers un autel de *nanwamu*).

9. Une telle conception des masques, si clairement exprimée par les Bwaba (qui sont des Bwa méridionaux), trouve un écho chez leurs cousins septentrionaux, où Jean CAPRON (1978 : 59, n. 9) indique que, parmi les attributs qui leur sont prêtés, les génies « possèdent leurs propres masques ». Ce n'est là qu'une illustration particulière du principe général qui veut que, les génies constituant une sorte de société parallèle à celle des hommes, ils consacrent eux aussi une partie de leur vie à la célébration de leurs coutumes, lesquelles comprennent, comme chez les humains, cérémonies de naissance, de mariage, rites funéraires et... sorties de masques. Les masques de la catégorie *hombo* pourraient ainsi être des masques à finalité essentiellement ludique, imaginés par des génies ravis de contraindre certains humains à les porter en leur honneur.

Au delà de ce critère formel, la pertinence de cette opposition dans le symbolisme bwa est confortée par le fait que dissimulation et dévoilement ne font qu'exprimer séparément des dispositions prêtées aux génies de façon générale (sous la forme respectivement de leur facétie, que traduit notamment leur goût pour les réjouissances festives, servi par leur exubérance créatrice à des fins de pur divertissement, et, pour l'autre aspect, de leur faculté à connaître la face cachée des choses, conjuguée à leur propension à divulguer ce qu'ils savent). L'expression de ces deux tendances propres au tempérament des génies et leur mise en regard à travers les deux options figuratives — et plus largement rituelles — si dissemblables et même formellement symétriques et inverses que sont les autels de divination et les masques confèreraient un début d'ordre aux représentations prolifiques développées au sujet de ces êtres.

En retour, du côté des procédés de figuration déployés pour répondre aux désirs d'alliance manifestés par ces mêmes génies envers certains humains, cette même opposition instaure une dualité structurante, qui vient comme en point d'orgue de l'architecture du système global. Ce vaste ensemble, dont le cœur est constitué de la panoplie des autels édifiés selon la procédure de *nanwamu*, réserve à deux formules seulement un développement en deux temps, où, après le stade initial conforme au modèle commun, s'impose une soudaine transformation du culte impulsée par une nouvelle crise, elle-même effet d'une évolution des exigences du génie. Toutes les autres formules, en effet, restent limitées; elles, au stade du *nanwamu*, appelé à perdurer indéfiniment. Du côté du parcours d'un futur devin (première de ces formules qui font exception), on a vu quelles étaient les caractéristiques de cette scansion en deux temps. Du côté du complexe du masque (la seconde formule), la crise de mi-parcours y survient au moment où le génie fait connaître son désir de voir libérée l'expression festive contenue jusque-là derrière l'autel de *nanwamu* (sous les traits, déjà, du masque), signifiant que le temps des exhibitions dansées (les fameuses sorties de masques) est venu et que le culte doit enfin prendre toutes ses dimensions au travers du caractère public qui était sa vocation dès le départ.

L'examen détaillé des procédures engagées d'un côté comme de l'autre, puis leur mise en regard, font apparaître l'existence non seulement de nombreux traits communs (qui sont de surcroît toujours des spécificités par rapport à toutes les autres configurations du même groupe, isolant donc ensemble ces deux options, de la divination et du masque), mais aussi la combinaison de ces traits communs avec des différences tranchées, dont le caractère d'oppositions régulières et convergentes attestent le caractère non fortuit.

La scansion en deux phases propre à l'option du masque présente une différence notable par rapport à celle qui régit le cheminement cultuel d'un devin. La crise de mi-parcours n'y a en aucune façon pour conséquence le remplacement de l'autel initial (édifié suite à l'expérience première vécue en brousse) par un autre plus adapté à ses nouvelles fonctions. Non seulement l'autel initial n'est ici en rien altéré, mais les options figuratives dont il était porteur se voient à cette occasion confortées. D'abord par la forme que prend la crise elle-même : une réitération amplifiée des sensations perçues par le sujet quelques années plus tôt (lors de la révélation en brousse), donnant le signal que saura convenablement décrypter le devin consulté pour tirer l'affaire au clair. Ensuite, par les prescriptions de ce dernier, indiquant que tout, dès lors, devra changer de dimension : directement inspirée de la figurine de l'autel de *nanwamu*, une copie d'un plus grand format sera sculptée, aux proportions du corps

humain, permettant à tout parent du détenteur du culte d'en être le porteur lors des exhibitions publiques sur les places de danse (voir fig. 2a et 2b) ; en complément, d'importantes quantités de fibres seront produites pour constituer le costume du masque ; enfin, une fête somptuaire sera organisée en guise de première sortie publique du masque.

Entre l'autel de *nanwamu* et la production figurative imposée par la relance du culte, la relation est par conséquent inverse de celle à l'œuvre lors de l'inflexion correspondante du parcours d'un futur devin : au lieu d'une rupture totale, marquée par une réduction de l'image première à une simple trace (le médaillon) au profit d'une figuration, enfin, des génies eux-mêmes, se met en place une confirmation et une amplification de l'option initiale¹⁰, conçue non seulement comme fortement dissociée de l'apparence véritable des génies mais en outre comme ayant vocation à la camoufler ; là où la refonte radicale de l'appareil figuratif se faisait sous le sceau du plus sophistiqué des secrets qui soit (le secret initiatique), cette confirmation prend les traits d'une révélation publique et même spectaculaire de la forme figurative jusque-là confinée à l'intimité de l'autel personnel du bénéficiaire.

Les deux formules sont également à rapprocher par un trait commun que par ailleurs aucune autre ne partage avec elles : leur dépendance vis-à-vis d'un domaine autonome, constitué à part. Comme pour la divination, la brusque évolution de mi-parcours dans le cas du masque s'accompagne de l'expression nouvelle de la volonté du génie de faire entrer son culte dans une dimension inédite, qui porte la marque spécifique du champ où il souhaite s'illustrer : ce sera ici la sphère du Do, homologue de celle de la divination, souveraine dans l'exemple précédent. Le Do est un ensemble de croyances et de pratiques rituelles articulées à un système d'initiation collective (voir CAPRON 1957). Présent en plusieurs des ethnies de la région, il connaît certaines variations de l'une à l'autre. Chez les Bwaba, il se conforme à un schéma assez classique selon lequel les masques sont les instruments de la société initiatique dont il est le cœur, en tant qu'ils sont les opérateurs des épreuves auxquelles doivent se soumettre les initiés. On ne saurait toutefois les réduire à cette fonction. Ainsi que le signale Jean Capron (1957 : 86), « plus que les "délégués" du do, les masques sont l'incarnation même de la divinité. » Car, constitués de feuilles, ils révèlent celle-ci comme « "puissance" de la végétation » par laquelle « la communauté humaine est réintroduite dans le cycle de la nature et ce faisant [...] renouvelle ses forces, [...] à l'image de la végétation qui renaît chaque année » (*ibid.* : 104). C'est pourquoi, convient-il de préciser, seuls les masques de feuilles prennent véritablement part au culte de Do¹¹. Ce dernier constituant le cadre rituel et religieux dans

10. En somme, autant le modèle de la chrysalide pouvait sembler plus adéquat que celui de la simple gestation ou de l'œuf dans le cas du parcours figuratif de la divination, autant c'est bien celui de l'œuf qui semble convenir ici — ou, plus précisément, après éclosion de l'œuf, celui du rapport de ressemblance et de continuité entre le juvénile tout juste apparu et l'adulte qu'il finira par devenir.

11. Ces masques ont même pour caractéristique de reposer exclusivement sur ce culte : n'étant la révélation d'aucun génie en particulier, nul autel de *nanwamu* ne leur est associé. On trouve chez les Bobo voisins une doctrine qui énonce de manière particulièrement claire le statut privilégié des masques de feuilles dans le culte de Dwo (variante locale du nom donné au Do). À une révélation première de Dwo, de portée universelle, « sous la simple apparence d'un masque élémentaire fait de feuilles fraîches », succèdent, aux « temps "historiques" », « de

lequel se perpétue un savoir d'accès réservé et de portée cosmogonique, ceux-ci sont, pour cette raison, reconnus dans cette société comme les plus authentiques, ceux qui forment l'essence même des masques, toutes catégories confondues¹².

En matière de masques, le Do trouve ainsi son expression la plus nette dans le domaine de ceux faits de feuilles. Pour autant, sa sphère d'influence n'est pas limitée à eux seuls : par extension, il est considéré comme étant à la base de toutes les manifestations de masques, y compris ceux qui ne prennent aucune part à son culte. Avant même de disposer de précisions sur ce rôle de superviseur dans ce domaine, on entrevoit déjà que, dans le cadre des cultes établis suivant le modèle canonique des autels de *nanwamu* (par lequel prennent figure les relations mises en place par des génies avec des humains de leur choix), si l'option du masque ouvre à terme sur le Do, c'est parce que celui-ci est envisagé comme arrière-plan indispensable de quasiment toutes les familles de masques. La crise de mi-parcours ayant pour effet de faire passer le dispositif cultuel d'un simple autel (encore essentiellement régi par le principe du *nanwamu*) à son expression enfin pleinement réalisée, et celle-ci empruntant, dans l'option considérée, les contours d'un masque, elle introduit du même coup le culte dans la sphère du Do, même si ce n'est qu'à titre marginal. En d'autres termes, par les suites données à cette seconde crise, le culte ne reste plus assigné à la seule sphère du *nanwamu* mais accède à celle du Do au travers du masque de grand format qu'il a enfin fait advenir.

C'est donc par le fait même du masque, entendu comme catégorie abstraite, que se fait la connexion entre un culte au départ conforme à l'archétype du *nanwamu* et, plus tard, la sphère du Do dans laquelle la crise de mi-parcours le fait entrer. Compte tenu du renom attaché au complexe du Do en tant que système initiatique, on aurait pu s'attendre à ce que cette autre dimension — l'initiation — joue elle aussi un rôle de premier plan. Avec comme avantage que cette entrée par l'initiation aurait fourni un point d'articulation clair pour la comparaison entre sphère du Do et sphère de la divination (sur lesquelles débouchent respectivement chacun des deux cultes considérés ici). On se souvient en effet de la part prépondérante que prend, dans le parcours d'un futur devin, la logique initiatique au moment où son culte connaît l'inflexion qui lui est propre, par laquelle se réalise enfin sa vocation mantique. Une attention portée aux modalités par lesquelles l'initiation se concrétise dans chacun des cas aurait ainsi pu sembler d'autant plus prometteuse que, en la matière, certains contrastes frappent d'emblée, comme celui entre le caractère collectif de l'initiation au Do (par le truchement des masques) et l'aspect strictement individuel de l'initiation à la divination (où s'opère une forme originale de possession).

Pourtant, fait plutôt rare s'agissant de masques, les *hombo* qui retiennent notre attention ici (ceux du sud du pays bwa, à tête en bois sculpté et à costume de fibres)

nouvelles manifestations de Dwo qui, [...] de nature "privée", [...] réservées à de simples individus », « consistent en la révélation de masques [...] d'une nature même contraire à celle du masque de feuilles initial », notamment en ce que ces autres masques « adoptent [...] un matériau de base qui, à l'inverse de la feuille, est sec et ligneux : la fibre » (LE MOAL 1999 : 84 [1980 : 119-120]).

12. L'exception la plus notable est celle des masques de fibres à tête en bois sculpté de la région du Kademu, au sud-est du pays bwa. Ces masques, que les Kademba (les Bwa du Kademu) ont empruntés à leurs voisins Nuna et Winye (voir *supra* n. 8), ont pour socle une société de masques distincte de celle du Do et entretenant avec elle des relations de rivalité d'une vigueur telle qu'elle les rend mutuellement incompatibles.

ne sont en réalité associés à aucune forme d'initiation. Seule reste, par conséquent, l'autre dimension du Do (celle des masques) pour appréhender le canal par lequel se connecte à sa sphère le culte d'un *hombo* à l'occasion de sa crise de mi-parcours. Mais comment cerner ce lien ? En tant qu'instance supervisant tout type de masque (du simple fait qu'il s'agit d'un masque), on comprend que le Do a vocation à prendre sous sa coupe le masque enfin pleinement réalisé auquel aboutit après sa mue le culte de *nanwamu* d'un *hombo*. Mais, ainsi qu'on a déjà eu l'occasion de le souligner dès les propos introductifs à ce texte, cette mue ne conduit pas seulement à l'objet masque. Seul de la vaste catégorie des autels de génies, un *nanwamu* de masque (plus exactement son développement ultérieur) se distingue par le fait qu'il ne réduit pas les faits de figuration aux formes données à un objet mais qu'il y associe les dimensions musicale et chorégraphique. Or, ce sont là exactement ceux des attributs du Do sur lesquels les Bwaba veulent attirer l'attention lorsqu'ils affirment que l'évolution soudaine du culte de *nanwamu* fait entrer l'option du masque dans la sphère du Do. Ce dernier exerce sa supervision moins sur les objets masques (en l'occurrence ceux advenus au terme d'un culte de *nanwamu* engagé dès le départ dans cette voie) que sur la performance dansée toujours associée à leurs présentations publiques.

Selon quelles modalités s'exerce ce contrôle du Do sur ces prestations dansées des masques *hombo* ? Un certain parallélisme se dessine avec l'évolution du culte assuré par un devin. Nous avons vu que l'emprise du champ de la divination se concrétise, dans ce cas, par l'intervention massive du collège des devins au moment où l'autel de *nanwamu*, déclaré obsolète, doit être détruit pour être remplacé environ un an plus tard par un substitut d'une tout autre facture. Pour la voie des masques, l'entrée dans la sphère du Do se caractérise, de façon assez comparable, par l'implication d'un corps de ritualistes jusque-là totalement absent : celui des responsables du Do. Tout comme la sphère de la divination, celle du Do a en effet son corps de ritualistes attitrés. Toutefois, l'implication de ce corps dans le domaine des cultes individuels aux génies, plus discrète que celle du collège des devins (au point qu'elle pourrait passer inaperçue), est aussi des plus indirectes : non seulement, on l'a vu, elle épargne l'autel de *nanwamu* (qui ici demeure inchangé), mais, de façon plus générale, elle n'agit pour ainsi dire qu'à distance. On est très loin de l'emprise totale exercée dans l'autre parcours par le collège des devins, dont l'intrusion s'immisce jusqu'au plus intime de la relation entre le détenteur du culte et son génie.

L'intervention de ces responsables du Do est contrainte par la nature même de ce culte collectif qui circonscrit leurs prérogatives en d'étroites limites. L'une des particularités du Do est de n'être actif que durant une période définie de l'année, que certains appellent la « saison des masques »¹³. Des rites d'ouverture puis de fermeture du Do (à ce sujet, voir COQUET 1994 : 303-307), respectivement au début et à la fin de cette période, en font celle durant laquelle les prestations dansées sont autorisées. Ces rites, qu'on pourrait qualifier d'activation puis de désactivation du Do, incom-

13. Ainsi, chez les Bobo (LE MOAL 1999 : 171 [1980 : 259]). Chez les Bwaba, Michèle Coquet se réfère à cette période comme étant le « "temps de *doo*" qui est aussi un temps des feuilles » (COQUET 1994 : 303). C'est en effet en fin de saison sèche, quand apparaissent les nouvelles feuilles dans la végétation de brousse, que peuvent être confectionnés les masques les plus importants au regard du culte du Do, ceux faits de ce matériau.

bent aux responsables de cette société, et c'est à la délivrance de l'autorisation périodique qui en découle que se borne leur emprise vis-à-vis d'un culte de masque relativement périphérique comme celui de tout *hombo*, quand, nouvelle revendication du génie, doit être envisagé le passage du stade de simple autel de *nanwamu* à celui des sorties de masques¹⁴.

Un commentaire laconique énonce le principe de cette influence du Do en des termes dont l'équivalent pour le parcours de la divination est, lui, proclamé sous forme d'une parole rituelle. Qu'un simple commentaire suffise à établir pour les masques ce qui dans le contexte de la divination requiert la solennité d'une parole rituelle en dit déjà assez long sur la différence de degré entre les implications des deux congrégations. Les teneurs respectives de ces formules le confirment. Le commentaire relatif aux masques est porteur d'une annonce : « Dans le cas du *hombo* [quand la rencontre en brousse est placée sous le signe des masques], il faut savoir que le *nanwamu* ne s'assoit [s'installe] pas tout seul : il y a le Do qui suit. » Même si l'autel prend d'emblée son allure définitive (puisque'il n'est appelé à connaître aucun bouleversement figuratif interne, étant destiné à demeurer à jamais inchangé), son installation première ne clôt pas le processus ; celle-ci est grosse d'une évolution ultérieure (les sorties du masque), qui, placée sous l'égide du Do dont elle suscite l'intervention, consiste pour l'essentiel à offrir à l'option figurative portée par ce *nanwamu* une expression plus éclatante.

La parole rituelle qui, dans le parcours de la divination, vient en écho à ce commentaire relatif au Do intervient dès la prise en main de la situation par les devins, juste après la destruction, sous leur responsabilité, de l'autel de *nanwamu*. Elle est énoncée par le doyen de la congrégation des initiateurs au moment précis où il dépose la calebasse sur les débris de l'autel (opération qui à la fois annonce l'entrée en action de nouveaux intervenants — les devins — et ouvre solennellement la période de marge conduisant, à terme, à l'initiation et à la mise en place du nouvel autel). Ce personnage déclare : « Vous étiez *nanwamu* ; maintenant ce sont les *nyihamba*. Ceci est la calebasse de ton *tino*. » Le *tino*, c'est l'initiation, la métamorphose complète que le génie exige de son partenaire en sus de la refonte de son autel (évoquée, elle, par les deux termes précédents, qui désignent les montages successivement exigés). Dans cette formule rituelle, le changement d'état de l'autel — le remplacement du *nanwamu* par les *nyihamba* — est présenté comme indissociable de la mise en œuvre du *tino*, l'initiation à la divination. L'entrée dans la sphère de la divination, nécessitée par la reconfiguration de l'autel devenue inévitable depuis qu'elle a été imposée par le génie, se fera par le biais de l'initiation, promesse d'une altération profonde de l'identité du sujet.

La relance d'une relation inaugurée autour d'un autel de *nanwamu* par son entrée dans une sphère spécifique (ici celle du *tino*, là celle du Do) est dans les deux cas consacrée par une fête, autre point commun, déjà brièvement mentionné au sujet du

14. L'intrication des masques de feuilles avec les rites mêmes du Do est quant à elle plus étroite puisque certains spécimens de ceux qui envahissent alors le village en grand nombre sont tenus de prendre part aux opérations clés du culte de Do (comme le grand rite de purification annuel dit *lopônu* dans la partie nord du pays bwa [CAPRON 1957 : 103-112], *punka loo* dans sa partie sud [COQUET 1994 : 305]). L'un de ces masques est même considéré comme l'« envoyé » (*tonkaro*) du Do (*ibid.* : 303).

masque. Cette fête, dont la préparation requiert toute une année (la durée de la période de suspension du culte), doit permettre ici comme là l'accumulation de tous les biens nécessaires ainsi que la mobilisation des réseaux relationnels du principal intéressé. Le génie lui-même, dit-on, apporte son concours aux préparatifs, surtout dans les activités productrices nécessaires pour faire face aux dépenses à prévoir. La célébration de l'événement exige la présence de nombreux invités, et particulièrement des *lohini*, c'est-à-dire des femmes nées dans le lignage de l'intéressé et mariées à l'extérieur, parfois dans des villages lointains, en vertu des règles d'exogamie et de patri-virilocalité qui prévalent dans cette société. Cette convergence en grande pompe vers la demeure familiale, le jour venu, des *lohini* accompagnées de membres éminents de leurs belles-familles est un marqueur distinctif des fêtes qui consacrent publiquement l'avènement d'un individu à un statut d'importance. C'est dire si, par rapport à l'installation relativement discrète de l'autel initial de *nanwamu*, socle commun de tous les cultes de ce vaste ensemble, le passage à une seconde phase pour les deux parcours considérés revêt une dimension sociale d'une envergure exceptionnelle.

Une même tournée dans le village, ponctuée de haltes dans chacune de ses places, sanctionne l'événement¹⁵. Elle donne cependant lieu à des formes d'expression contrastées selon que la célébration de l'accès au nouveau statut concerne la divination ou le culte de masque. À la retenue affichée par le nouveau devin répond la tapageuse exhibition du masque. S'y articule chaque fois un rapport au public qui redouble le contraste entre les deux configurations. Assis à l'écart, silencieux, retransché derrière les objets rituels de ses initiateurs (cannes sculptées plantées dans le sol et hochets posés à terre), veillé par son instructeur et entouré de celles de ses *lohini* qui sont en charge de son intendance, le nouveau devin se cantonne au rôle d'observateur des danses auxquelles les villageois du quartier visité se livrent devant lui en son honneur (fig. 3). Le masque, à l'inverse, devant les villageois assignés au rôle de spectateurs réjouis mais globalement immobiles, est l'acteur principal d'une danse solitaire (ou presque : parfois une femme peut s'avancer pour, un court moment, s'adonner à une gestuelle saccadée qui vient en contrepoint de la prestation du masque¹⁶, voir fig. 6).

Une inversion similaire se dévoile entre les images que perçoit le public. Peu après l'épreuve de l'initiation, encore grisé en être de brousse et toujours sous le coup de l'interdit de l'usage de la parole, le nouveau devin livre l'image d'un être mutique et circonspect, mais qui consent à se laisser apercevoir sous sa véritable

15. Il s'agit officiellement de rendre hommage successivement à chaque responsable coutumier du village, quel que soit son domaine de compétence spécifique. Mais les lieux de résidence de ces personnages se trouvant presque toujours répartis à travers tout l'espace villageois, c'est aussi une occasion de consacrer publiquement l'événement en parcourant l'ensemble de la localité.

16. Mais cette danse énergique, qui porte le nom de *hinyoro*, toujours pratiquée individuellement par quelques rares femmes, s'observe également à l'occasion de certaines présentations de devins (BOURGET 2003 : 107). Il s'agit donc d'une trame commune aux deux événements (dont le rapprochement n'en est que davantage justifié), confortant la pertinence du contraste entre les éléments qui lui sont complémentaires, à savoir le caractère solitaire de la prestation du masque face aux villageois massivement immobiles et, du côté du futur devin, la dimension collective de la danse des villageois face à un novice impassible.

allure (fig. 4 et 5), évocation subtile de l'être de brousse auquel il s'est pour un temps confondu et dont il va bientôt se détacher. Le masque, avec une spectaculaire exubérance, montre à tous que, pour avoir dérobé son apparence à la vue des humains, un être de brousse n'en est pas moins lui aussi objet de fascination quand l'image qu'il livre procède d'un intense élan créatif de sa part. Enfin, autant le nouveau devin réfrène par sa réserve le choc que produit l'image d'un être vivant porteur d'attributs corporels en principe propres aux entités de l'invisible, autant le masque compense par sa gestuelle débridée le caractère statique d'une image figée dans le bois où elle a été sculptée et qui soustrait à la vue l'apparence véritable de l'être qui l'anime.

Parmi ces inversions multiples et combinées, il en est une qui semble particulièrement éloquente pour notre propos. Tout juste sorti des épreuves qui l'ont métamorphosé, le nouveau devin se présente sur la scène villageoise la tête rasée (le rasage de ses cheveux ayant, juste auparavant on l'a dit, été étroitement associé à sa mise à mort symbolique). Cet être lisse, sans poils, qui s'expose aux yeux de tous après sa métamorphose, symbolise bien sûr le nouveau-né que l'initiation a fait advenir. Mais il personnifie aussi un être dont l'apparence est comme une antithèse de celle du masque, perçu, lui, comme abondamment « chevelu » par l'ample costume de fibres végétales qui le recouvre entièrement (et que mettent particulièrement en valeur certaines séquences de sa danse, voir fig. 7 et 8). Une antithèse des apparences derrière laquelle se décèle le contraste des opérations qui les ont engendrées : d'un côté une mise à nu, qui contribue à la révélation du nouvel aspect réservé au novice après son initiation, de l'autre une dissimulation qui rehausse la valeur du masque comme objet de création en occultant la présence de son porteur à la vue du public.

Mais les matières manipulées forment elles-mêmes couple : les cheveux dont le novice est dépossédé et les fibres dont le masque est pourvu sont l'un comme l'autre des produits de la période de marge qui fait transition entre les deux moments du culte (préparant le passage de la formule initiale de *nanwamu* à l'épisode de relance de mi-parcours). Ils le sont naturellement sous des modalités très différentes.

Pour un futur devin, l'entrée dans cet intermède d'un an est marquée par l'édiction d'interdits qui ne sont pas tous circonscrits à son autel. Certains touchent également à sa personne : il ne lui sera plus loisible de se couper les cheveux jusqu'à son initiation un an plus tard, moment où, on l'a dit, la levée (qui pourrait aussi être la transgression, rituellement encadrée) de cet interdit, avec le rasage de sa tête, provoquera sa mort symbolique. La pousse des cheveux est donc l'effet indirect d'un interdit, d'un « rite négatif », pour reprendre une formule célèbre. Du côté du masque, c'est au contraire une injonction qui est à l'origine de la production des fibres dont sera fait son costume. Pour se les procurer, le responsable du culte, prochain organisateur des exhibitions dansées qui réjouiront le public tout autant que son génie (et même les congénères de celui-ci, invités eux aussi à la célébration de l'événement), est en effet tenu de mobiliser sa proche parenté pour la mise en culture d'une parcelle d'hibiscus¹⁷. À la prolifération

17. *Hibiscus cannabinus*, ou « chanvre de Guinée », plante annuelle, souvent cultivée, de la famille des Malvacées (*Malvaceae*), appelée dans toute la région *da* (parfois orthographié *dah* ; nom dyula, langue véhiculaire du sud-ouest du Burkina Faso ; pour leur part, les Bwaba l'appellent d'un terme qui leur est propre, *pwampini*). Cette culture, d'introduction relativement récente dans la région, y aurait été apportée par les Zara (LE MOAL 1990 : 117 [1980 : 176]), un groupe ethnique venu du Mandé voisin (au Mali) et bien intégré parmi les Bobo (et qui pour cette raison se fait parfois appeler aussi Bobo-Dyula, nom qui le distingue des Dyula

corporelle, spontanée¹⁸, des cheveux du novice répond par conséquent la production culturelle, organisée, et donc en un sens provoquée, des fibres du masque. Mais, qu'elle soit l'effet induit d'un interdit (cheveux du novice) ou la conséquence directe d'une injonction (fibres du masque), la production de ces matières est dans les deux cas stimulée par l'action invisible du génie durant toute cette période.

S'agissant des cheveux du futur devin, l'idée qui vient le plus immédiatement à l'esprit est naturellement que, cette matière pileuse abondante provenant du corps même du novice, elle intéresse d'abord certaines composantes de sa personne. L'idée est du reste confirmée par ce que l'épisode initiatique a fait apparaître des propriétés de ces cheveux, en tant que support de l'« âme » du novice. Cependant, dès lors que leur croissance est dite placée sous le signe de la participation intense du génie, on comprend que cette matière corporelle porte aussi déjà avec elle une forme de présence de ce singulier partenaire. Levant d'ailleurs toute équivoque à ce sujet, les Bwaba déclarent que si ces cheveux une fois rasés doivent être insérés dans les figurines qui forment le nouvel autel, c'est parce qu'« ils appartiennent au génie », et ce précisément en vertu du rôle que ce dernier a joué dans leur croissance par son intime cohabitation avec le novice tout au long de la période de marge.

De façon similaire, les fibres du masque se présentent comme un produit participant autant de la personne même du détenteur du culte que du génie à qui ce culte est adressé. La première dimension se décèle derrière l'obligation absolue faite au desservant du culte de se procurer ce matériau uniquement par la culture d'une parcelle dédiée à cette production : interdiction formelle lui est faite d'en faire l'acquisition par achat. En d'autres termes, il lui faut, dans ce domaine, payer de sa personne (considération à entendre au sens large puisqu'elle inclut, sous son impulsion, l'implication active dans ce travail des membres de ses réseaux relationnels). Quant à l'investissement personnel du génie, il se manifeste à travers le soutien que cette entité apporte à cette production par la mise en œuvre de ses pouvoirs surnaturels : la bonne production de la parcelle en résulte directement, dit-on.

Entre les deux configurations du masque et de la divination, rien ne laisse transparaître une quelconque différence au niveau de l'assistance accordée par le génie. Celle-ci se borne dans les deux cas à se mêler à la part prise par son partenaire humain de façon à faire adhérer les produits concernés (cheveux du novice et fibres du masque respectivement) à la mise en œuvre de son culte. Les effets contrastifs reposent donc tout entiers sur les modalités de la participation de ce partenaire humain. Pour le détenteur du masque, il s'agira de se dépasser, mobilisant son énergie mais surtout coordonnant et catalysant celle des membres de son entourage ; pour le futur devin, de laisser libre cours à une force inconsciente qui produira ses effets d'elle-même. La participation de l'intéressé se fait par conséquent au moyen de l'activation d'une force qui procède de l'en dehors de lui-même dans le premier cas, de l'en dedans dans le second. L'enjeu est, pour le masque, que soit drainé vers l'élément de figuration à exhiber en public (et non plus, comme dans le cas de la divination, vers la figurine ayant secrètement émergé dans la chambre de l'intéressé en

proprement dits, de même origine mais dispersés dans la région en une diaspora peu encline à se mêler aux populations locales ; sur les Zara, voir LE MOAL 1999 : 17-25 [1980 : 16-27]).

18. Au sens où les phytoécologues parlent de l'apparition, d'elles-mêmes, de certaines plantes dans un milieu donné.

remplacement de son autel de *nanwamu*) le produit de l'effort collectif du détenteur du culte et des siens (et non plus le résultat de la pousse spontanée d'un élément corporel personnel).

Enrichis de leur combinaison avec certaines des caractéristiques déjà présentées, ces quelques éléments font apparaître entre les deux situations des contrastes encore plus significatifs. On l'a dit, par leur destination, les fibres du masque participent du processus général d'amplification grandiose de l'option figurative déjà inscrite dans l'effigie centrale de l'autel de départ, tout en prolongeant et confirmant sa vocation à dissimuler. En d'autres termes, dans un même mouvement d'ensemble, se produit une sorte de projection, depuis cette figurine miniature, vers l'extérieur et le public où tout prend de plus amples dimensions. Par la sorte de contraction qui le caractérise, l'enfouissement, dans le parcours d'un futur devin, des cheveux fraîchement rasés du novice au cœur des figurines nouvellement édifiées en semble l'exact contrepied. Au mouvement centrifuge des fibres du masque, projetées vers la scène publique, répond donc le mouvement centripète des cheveux du novice, encastés vers le plus intime de l'élément figuratif de son nouvel autel.

Ce contraste dirige l'attention vers deux autres faits qui paraissent s'y inscrire à leur tour. Lors de certaines sorties du masque, il arrive que l'effigie centrale de l'autel de *nanwamu* soit emportée aux abords de la place de danse pour lui offrir un poste d'observation d'où il lui est possible de superviser directement les évolutions, face au public, de son masque « fils » (ainsi est parfois désigné le masque de grand format confectionné sur le modèle de la figurine de l'autel de *nanwamu*). Envisagé comme complément du mouvement général vers l'extérieur propre au complexe du masque et singulièrement de ses fibres, ce fait entre en résonnance avec le transport déjà mentionné du corps inanimé du futur devin vers la chambre où se trouve son autel en cours de reconfiguration — déplacement qui serait le complément de l'insertion des cheveux du novice au cœur même de l'autel construit à cette occasion en remplacement de celui de *nanwamu*. Migration du corps du novice vers son nouvel autel et migration de l'autel de *nanwamu* inchangé du masque vers sa réplique de grand format appelée à se produire publiquement sur les places de danses forment donc une nouvelle inversion qui rehausse la valeur du contraste entre les deux traitements des matières pileuses. Aussitôt après leur rasage, les cheveux du novice, élément déterminant de la refonte d'un autel contraint de changer du tout au tout, apparaissent ainsi comme un opérateur d'autant plus radicalement distinct des fibres du masque que, contrairement à elles (destinées à être exhibées sur toutes les places du village pour mieux dissimuler le porteur de l'œuvre plastique du génie), ils sont implantés au plus profond des figurines du nouvel autel qui se veut une révélation sans pareille de l'apparence véritable des génies, et ce à l'occasion d'une opération elle-même secrète.

Derrière cet ensemble coordonné d'oppositions se décèle le sens profond de l'articulation entre les deux options de la divination et du masque. Soumis à son interdit de coupe, le novice prend tout au long de la période de marge une allure de plus en plus négligée, en correspondance avec l'état de total délabrement où est laissé, durant la même période, son autel, réduit à un amas de débris. Figures conjointes d'un certain chaos, l'autel et son détenteur sont comme la manifestation momentanée d'une période de désordre qui, ainsi qu'en maints rites de régénération à visée cathartique, appelle une vigoureuse restauration de l'ordre. Mais l'image de chaos portée par

l'apparence hirsute du novice juste avant son initiation introduit aussi l'idée, plus grosse de promesses, d'une régression provisoire vers une forme d'indistinction, écho lointain de celle des premiers temps. Elle suggère en d'autres termes une suspension des identités distinctives, à l'occasion d'un intermède au cours duquel celles-ci se résorberaient en une sorte de halo de confusion dont on sent qu'il est, comme souvent, propice à l'apparition, voire à l'engendrement, de nouvelles formes, derrière lesquelles se reconnaîtront de nouveaux êtres¹⁹. Plus particulièrement ici, cette indistinction dont le corps même du novice est affecté, annonçant la prochaine porosité de ses limites, apparaît aussi comme le prélude à son ouverture à l'accueil d'un être étranger qui sera l'agent de sa métamorphose. Dans cette perspective, le rasage qui, à l'issue de cette période, lance le processus initiatique en déclenchant la mort symbolique du futur devin s'apparente simultanément à une remise au net de ses contours corporels par laquelle se dessine sa nouvelle identité en tant qu'être hybride, ayant partiellement intégré des traits de son génie.

Tout autre est la problématique des fibres du masque. Conformément au modèle livré par le génie lors de la rencontre en brousse (sous la forme de l'artefact révélé à cette occasion), celles-ci viennent compléter le masque lui-même (la tête en bois) afin de parfaire la dissimulation du porteur. Surtout, toujours dans le prolongement de la tête du masque, elles parachèvent la constitution d'une sorte de carapace qui englobe son porteur sans jamais se confondre avec lui. Le masque en train de danser met ainsi en scène deux êtres juxtaposés, plus précisément emboîtés l'un dans l'autre, paraissant ne former qu'un et pourtant à jamais distincts : l'un, factice et inerte, pure création artistique du génie, donné à voir et même magnifié, l'autre, réel et vivant, qu'il soit génie (lors de l'apparition en brousse) ou humain (durant les sorties au village), toujours soustrait à la vue et pour ainsi dire préservé dans son irréductible différence. Ces deux dédoublements (entre le porteur vivant et l'être factice qu'il anime d'une part, entre le modèle de ce couple révélé en brousse et sa réplique villageoise d'autre part) manifestent un choix figuratif diamétralement opposé à celui qu'impose la configuration de l'initiation à la divination, né de la fusion, dédoublée de surcroît (entre le corps possédé du novice et l'autel investi par les âmes), des deux partenaires, humain et non-humain. Ces deux solutions radicalement distinctes (juxtaposition et fusion), que portent respectivement la configuration du masque et celle de la divination, créent une tension qui constitue l'un des axes structurants du vaste champ des formes de relations rituelles instaurées avec les génies.

Devenir les mêmes : la chasse

Cet axe se déploie au sein d'un espace qu'on pourrait considérer comme formant un au-delà du noyau de l'ensemble global des formes de relations provoquées par des génies avec des humains de leur choix à travers une procédure — puis un autel — de *nanwamu*. Un au-delà auquel masque et divination ont accès à la suite d'une crise de mi-parcours porteuse de leurs caractéristiques les plus distinctives, on l'a vu. Du côté de ce qu'on pourrait appeler cette fois un en deçà de ce même foyer des autels de

19. Michel Cartry a su porter une attention féconde aux situations rituelles où s'instaure « un temps de suspension de toutes les différences » (CARTRY 2006 : 163 [1992 : 35]) à des fins de transformation des êtres, des statuts et des configurations de relations.

nanwamu, d'autres résonnances, plus ténues mais pas nécessairement moins riches de sens, sont révélées par certains détails encore laissés dans l'ombre. Insignifiants en apparence, ces détails prennent de la consistance dans leur mise en regard avec les correspondances dégagées précédemment. Le point de départ de ces nouvelles chaînes d'associations se trouve une fois de plus dans le parallèle, au sein du parcours d'un futur devin, entre les traitements prodigués respectivement au novice et à son autel.

Pour « purger », en quelque sorte, le futur devin de tout ce qui, en lui, préexistait à la venue du génie, on lui fait boire, durant la phase préparatoire de son initiation, de grandes quantités d'hydromel pimenté ; c'est aussi une manière de l'alimenter pour la première fois comme un génie, le miel étant déclaré être la nourriture favorite de ces êtres de brousse. Parallèlement, l'autel en cours de construction, inaugurant une nouvelle forme de figuration par un choix résolument orienté vers une représentation explicite des génies, intègre lui aussi du miel : ce produit prend place parmi les composants d'un mélange adhésif par lequel sont fixées les têtes des figurines (les seules à être dépourvues de l'armature en bois qui fait tenir tout le reste de la structure)²⁰.

Cette intervention marquée du miel, complétant les connotations de contact intime avec le génie, fait écho à une autre situation où génie et humain se côtoient, mais dans un contexte d'une tout autre nature. À l'extrémité opposée du spectre des modes de relation susceptibles d'être établis avec un génie, on trouve une configuration qui sort du cadre des révélations sanctionnées par l'édification d'un autel. Elle ignore même toute forme de pratique rituelle, fût-elle indirecte. Cette singularité si radicale pourrait faire penser que ce cas est étranger à tous ceux considérés jusqu'ici. Nous verrons non seulement qu'il n'en est rien — c'est bien d'un seul et même domaine que relèvent toutes ces configurations — mais qu'en outre la prise en compte de cet exemple paraissant hors champ permet d'apporter d'utiles éclairages sur les conceptions attachées, chez les Bwaba, aux entreprises de figuration. Et ce, à travers l'attention portée à la place du miel dans le complexe de la divination.

Précisons tout d'abord que, en position intermédiaire d'une certaine manière, il existe toute une classe d'objets puissants dont la particularité est d'être remis par un génie qui, par rapport aux configurations plus courantes exigeant la confection d'un autel (selon la procédure habituelle de *nanwamu*), choisit de rester en retrait et même de s'effacer totalement une fois son don concédé. Un tel objet puissant, de type objet-fétiche, se passe en effet de toute forme d'autel, dispositif par lequel un génie se fait

20. Observons au passage que, bien que mutuellement articulés, ces deux termes ne se situent pas sur le même plan. La préparation de l'épisode de possession impose une consommation abondante mais ponctuelle de miel (sous forme d'hydromel), qui ne connaîtra aucune occurrence ultérieure dans la vie du devin. Par contraste, l'édification de l'autel, et notamment la mise en place des têtes des figurines, à l'aide d'une mixture adhésive comportant une quantité de miel modeste mais destinée à durer tout le temps que l'autel reste en place, requiert le cas échéant un entretien régulier par des applications renouvelées de cette mixture adhésive (et, partant, par un apport récurrent de la petite quantité de miel nécessaire). La chute des têtes, par défaut d'entretien, ouvre de fait, après la mort du détenteur du culte, une nouvelle ère de la vie de l'autel, provisoirement ramené à son statut antérieur de *nanwamu*. Il passe à cette occasion sous la responsabilité du doyen de la cour (investi de cette charge au nom de la maisonnée dans son ensemble), en attendant l'élection, par le génie, de l'un des membres de celle-ci pour la reprise complète du culte, avec, à la clé, l'initiation du nouveau détenteur articulée à une nouvelle promotion du dispositif au rang d'autel de *nyihamba*.

d'ordinaire décerner un culte. Bien qu'octroyé lui aussi par un génie, l'objet remis s'en trouve très vite désolidarisé, apparaissant d'emblée comme fétiche totalement autonome : les immolations d'animaux requises pour son entretien ne renvoient aucunement à un au-delà de l'objet (qui pourrait être le génie pourvoyeur, auquel ces animaux seraient sacrifiés) ; dans une procédure qui n'a plus grand-chose de sacrificiel, elles s'adressent directement à l'objet lui-même dont elles alimentent la puissance en proportion directe des dépôts de matière organique prélevée sur les victimes animales (peau et sang principalement) et dont il est enrobé après chaque immolation²¹.

Tout en ne constituant pas une représentation figurée qui renverrait indirectement au génie, le modèle de l'objet-fétiche enrichit la panoplie des formes de figuration émanant de cette catégorie d'entités de l'invisible. D'une certaine manière, il en constitue un cas limite. C'est pourtant au delà de cette limite que se situe la configuration qui nous intéresse par son rapport singulier au miel. À l'extrême opposé de celle de la divination, nous l'avons dit, elle se caractérise non seulement, comme le cas précédent, par l'absence de toute forme d'autel, mais même par celle de tout objet de culte (y compris sous la forme minimale d'un objet-fétiche). Elle doit cependant être envisagée dans la même série que tous les autres cas pour la seule raison qu'elle aussi est une émanation d'un génie. Ce que le génie accorde ici à son partenaire l'engage encore moins que la remise d'un objet-fétiche : son don est celui d'une pièce de gibier remarquable, qui, à peine accordée, clôt la relation tout juste instaurée²². Ce caractère éphémère distingue ce cas de tous les autres : c'est typiquement une relation destinée à rester sans lendemain — à l'inverse des diverses formes cultuelles (avec ou sans autel) installées, elles, pour durer.

Or, autant le lien le plus exigeant qu'un génie puisse imposer à son partenaire humain (celui qui s'inscrit dans le cadre du parcours de la divination) est placé sous le signe du miel, autant celui que nous considérons à présent, affranchi de tout cadre formel et notamment des contraintes figuratives associées aux autels, est placé sous le signe du tabac. C'est en effet par la sollicitation d'un don de tabac que le génie met à l'épreuve la générosité du chasseur auquel il réserve une aubaine cynégétique.

On doit à Claude Lévi-Strauss d'avoir identifié l'opposition entre miel et tabac comme l'une des plus structurantes de l'esprit humain (LÉVI-STRAUSS 1966). Naturellement, en raison notamment de l'origine américaine du tabac, cette opposition lui était apparue comme ayant trouvé son terrain d'élection sur le continent américain, particulièrement dans sa partie tropicale où elle prend son expression la plus claire. L'auteur des *Mythologiques* ne manquait cependant pas de faire observer que, y com-

21. La peau de l'animal offert, lorsqu'il s'agit d'un quadrupède, lui est remise comme « son habit », signalant que dans ce type de pratique rituelle, l'objet subit un processus d'identification davantage avec le quadrupède immolé qu'avec l'entité (dans le cas présent, le génie) plus ou moins directement impliquée. Cette peau doit non seulement l'envelopper mais l'enserrer étroitement. À cette fin, elle est cousue, travail confié à des spécialistes.

22. Parmi leurs multiples attributs, les génies sont considérés comme les maîtres des animaux (de brousse), et à ce titre comme disposant à leur guise du gibier, qu'ils accordent tantôt généreusement tantôt parcimonieusement ou même qu'ils soustraient aux chasseurs selon leur humeur ou en fonction de critères plus complexes comme leur appréciation des qualités intrinsèques ou de la conduite du bénéficiaire potentiel. Sur cette dimension des génies de brousse, on pourra se référer utilement à l'analyse proposée par Klaus HAMBERGER (2012).

pris en Europe, avant même qu'y soient introduites les plantes venues d'Amérique, le miel formait, avec un terme absent que le tabac allait plus tard incarner, un couple similaire à celui en vigueur, depuis des périodes très reculées, de l'autre côté de l'Atlantique. Pour le continent africain, les recherches en cours de Klaus Hamberger suggèrent que cette opposition y présente une même pertinence, encore à explorer²³.

La tension imaginée par les Bwaba entre les deux configurations qui nous retiennent en constituerait l'une des expressions. Les éléments déjà rassemblés dessinent une première esquisse de la teneur de cette opposition. Ils associent au miel le complexe de la divination, caractérisé par une entreprise de figuration qui est la plus aboutie de celles que connaissent les Bwaba, et au tabac le domaine de la chasse qui, régi par une relation immédiate avec les génies, se passe de tout dispositif figuratif et même de toute forme de culte. Du côté du miel, une succession de médiations toujours plus élaborées culmine et bascule dans le dispositif final qui combine la réfection intégrale de l'autel (annonçant la reprise et même l'intensification des relations sacrificielles avec le génie) et l'abolition soudaine de toute médiation, grâce à une épreuve de possession par laquelle s'opère la fusion nécessaire, d'ordre initiatique, avec la même entité. Du côté du tabac, l'absence de médiations à tous les niveaux s'illustre notamment à travers l'échange direct engagé avec le génie, mais pour un bénéfice aussi peu durable que la relation elle-même, appelée à se dissoudre sitôt la transaction soldée. En somme, on passe du miel, sorte de gratification chichement répartie entre les partenaires d'une relation on ne peut plus contrainte en matière de dispositif figuratif, au tabac, à quoi se réduit, dans un contexte libre de tout impératif de figuration, la seule obligation qui subsiste entre les partenaires d'une relation placée sous le signe de la générosité réciproque (mise à l'épreuve, d'abord, chez le chasseur, puis récompensée par les largesses du génie pourvoyeur de gibier).

D'une simplicité trompeuse, cette séquence de la chasse mérite qu'on l'examine de plus près. Son protagoniste principal est invariablement un chasseur intrépide qui ne craint pas de s'enfoncer au plus profond de la brousse. Atteignant les confins du monde fréquenté par les humains, il fait l'expérience de lieux étranges, dont il présente qu'ils sont également régis par un temps d'un autre ordre : l'équipée au loin s'apparente à une remontée dans le temps. Le chasseur investit un univers où les rapports entre les êtres sont similaires à ceux qui prévalaient dans les temps de l'origine, ces temps où les habitants du monde que nous connaissons n'étaient pas encore totalement différenciés, et où en particulier n'avait pas encore cours la division entre deux sous-groupes aujourd'hui séparés par le voile de l'invisibilité qui, en s'interposant, a depuis soustrait les uns à la perception des autres et, partant, privé ceux-ci du commerce régulier avec ceux-là ; bref, ces temps où génies et humains partageaient le même monde de perceptions²⁴. Un tel cadre relationnel paraît aux antipodes de

23. Voir notamment ce passage tiré de la partie conclusive de son étude déjà citée, où, parmi les pistes à suivre pour de nouvelles investigations, cet auteur invite à considérer le goût des génies « pour le tabac, les douceurs [au premier rang desquels figure à n'en pas douter le miel], les parfums » (HAMBERGER 2012 : 210).

24. Pour des mythes particulièrement explicites sur la nature des relations ayant eu cours en ces temps de l'origine et sur les évolutions qui s'en sont suivies, voir notamment DIM DELOBOSOM (1934 : 48-51) ou encore CAPRON et TRAORÉ (1986-1987) à propos d'exemples respectivement mossi et bwa. Les Gourmantché du Gobnangou (Burkina Faso) ont pour leur part développé des représentations fort suggestives. S'étant dispensés de les consigner dans des

celui qui se structure autour de la divination, cette institution constituant, par la pratique qu'elle permet, un mode de médiation de premier ordre venu combler l'écart démesuré qui s'est instauré après ces temps primordiaux entre les hommes et les entités de l'invisible, entités desquelles dépend pourtant toujours, pour une part essentielle, le sort des premiers depuis qu'ils ont été privés de tout accès spontané au monde où les secondes sont demeurées souveraines.

Dans l'expression de cette opposition entre la communication libre associée à la chasse d'une part et l'exceptionnelle puissance médiatrice de la divination d'autre part, miel et tabac occupent une place de choix. La brousse profonde n'est pas seulement le lieu privilégié où des êtres foncièrement distincts (humains et génies), ou plus précisément dont les routes ont depuis longtemps divergé, se retrouvent parfois en situation d'interagir librement. Elle est aussi un espace où les uns et les autres sont placés sur un même plan, préalable indispensable, et en même temps propice, à des échanges dans lesquels le tabac trouve sa place. Un nouvel exemple ouest-africain permet de préciser la nature de l'enjeu. Les Bassar du Togo chez qui je me trouve en ce moment et qui partagent ce type de représentations considèrent en outre que deux êtres en situation d'échanger dans un tel cadre confortent l'équivalence de leurs positions respectives dès lors que leur échange fait intervenir du tabac. Au terme d'une telle transaction, disent les traditions, les protagonistes déclarent que par elle ils sont devenus les mêmes (*bi kpanti bibaantiibi*).

Or, c'est la même expression qui a cours chez les Bwaba pour qualifier la transformation à l'œuvre lors de l'initiation d'un nouveau devin. Après l'épisode d'échange d'âmes entre le novice et son génie, dorénavant, commentent les Bwaba, « toi et ton génie, vous êtes les mêmes ». Le miel a sa part dans cette transformation, agissant en parallèle sur le corps du novice et la statuaire de l'autel. Opérateur de fusion entre êtres auparavant fort dissemblables, il fait ainsi écho au tabac qui convertit lui aussi des partenaires (cette fois d'un échange) en êtres qui se reconnaissent désormais les mêmes.

mythes mais les tenant pour des faits dont certains contemporains peuvent faire l'expérience, ils expriment d'une autre manière le principe de l'équivalence entre les lointains géographique et temporel. L'une des catégories de génies qu'ils reconnaissent, les *pola*, se caractérise par l'artifice qui les rend invisibles : ils ne disparaissent à la vue des humains qu'en se dissimulant à l'intérieur d'une sorte de filet-sac rendu lui aussi invisible tant que son occupant s'y trouve. Que celui-ci s'en extraie, et il devient aussitôt visible de même que le contenant qui le dissimulait. Une telle occasion ne se produit que rarement, en général dans les secteurs éloignés de la brousse où l'audace d'un chasseur peut l'amener à s'aventurer, lui offrant l'opportunité de surprendre un *poli* qui, se pensant en lieu sûr, aurait, pour se baigner, suspendu son filet-sac aux branches d'un arbre. Rendu vulnérable de s'être ainsi défait de sa protection que le chasseur doit avoir la présence d'esprit de déposer à terre, le génie serait contraint de céder aux demandes pressantes de son agresseur, dirigées essentiellement vers l'acquisition de certaines médecines dont les génies, excellents connaisseurs des plantes, détiennent le secret (CARTRY 1979 : 283). Cet exemple gourmantché illustre le principe général selon lequel, en l'absence de mythes constitués qui, par nature, rattachent de tels épisodes à la plus absolue des antériorités (les temps mythiques), il est possible de leur faire prendre corps au plus loin de l'espace : les lieux reculés de la brousse sont ainsi bien le théâtre de rencontres s'approchant du mode de relations en vigueur dans les temps, reculés eux aussi, où ces êtres de nos jours si différents (humains et génies) étaient encore mutuellement proches et en mesure d'interagir et d'échanger librement, hors des contraintes inhérentes à tout rituel.

Mais « les mêmes » du tabac et « les mêmes » du miel ne sont pas tout à fait les mêmes. Autour du tabac, objet d'échange, se dessine un cadre où les protagonistes deviennent des partenaires entre qui les relations sont d'équivalence, de semblable à semblable. Avec le miel, réparti entre le novice et les figurines de l'autel pour être distinctement incorporé par chacun, se met en place, d'un côté comme de l'autre, une fusion d'êtres pourtant mutuellement très différents en nature avant cette opération : par l'effet d'une procédure complexe dont le miel n'est que l'une des composantes, l'humain se fait pareil à son génie, et vice-versa. Entre ces pareils fusionnés et les mêmes de l'échange direct, la figuration fait la différence. Mais une figuration qui contient en creux une troisième option, celle du masque, dont le parti en quelque sorte intermédiaire se caractérise, on s'en souvient, par la superposition, ou plus précisément l'emboîtement, de deux figures irréductibles l'une à l'autre. Sur fond de ce jeu de variations, la tension principale demeure toutefois celle entre le complexe du miel, ingrédient qui tire la figuration du côté de la fusion, et la formule du tabac, bien dont la circulation sanctionne l'équivalence des positions de partenaires que distingue le privilège, de nos jours si rare, de pouvoir véritablement se faire face. Il faut bien un autel de devin, produit de l'effort de figuration le plus achevé que les Bwaba aient conçu parmi leurs cultes aux génies, pour que puisse s'opérer, au cœur de l'espace villageois, une périlleuse fusion des dissemblables qu'une certaine nostalgie n'admet que comme contrepartie d'une expérience idéale qui désormais ne peut plus se concevoir qu'au plus profond de la brousse.

Stéphan DUGAST
IRD/MNHN

BIBLIOGRAPHIE

BOURGET, Anne-Laure

2003 *Les Bassé, musiques de louange, à travers un rite d'initiation à la divination chez les Bwaba du Burkina Faso*, Tours, Université François Rabelais, Département de musique et musicologie, mémoire de maîtrise.

CAPRON, Jean

1957 « Quelques notes sur la société du *do* chez les populations *B^{wa}* du cercle de San », *Journal de la Société des Africanistes* XXVII (1), p. 81-129.

1978 « Sur deux noms personnels bwa », *Systèmes de signes. Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Paris, Hermann (« Actualités scientifiques et industrielles » 1381), p. 51-71.

CAPRON, Jean et TRAORÉ, Ambou

1986-1987 *Le grand jeu, le mythe de la création chez les Bwa-Pwesya, Burkina Faso*, Tours, Université François-Rabelais (« Mémoire du laboratoire d'anthropologie et de sociologie » 3).

CARTRY, Michel

1979 « Du village à la brousse ou le retour de la question. A propos des Gourmantché du Gobnangou (Haute-Volta) », in IZARD M. et SMITH P. (éds.), *La fonc-*

tion symbolique. Essais d'anthropologie, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), p. 265-288.

- 2006 « D'un rite à l'autre : la mémoire du rituel et les remémorations de l'ethnologie », *Incidence 2* (« *Le déni de réalité* »), Michel de Maule, p. 153-166 — Première publication 1992 « From one rite to another: the memory in ritual and the ethnologist's recollection », in Daniel de Coppet (ed.), *Understanding Rituals*, London, New-York, Routledge (« European Association of Social Anthropologists »), p. 26-36.

COQUET, Michèle

- 1987 « Une esthétique du fétiche (Bwaba, Burkina Faso) », *Systèmes de pensée en Afrique noire VIII* (« *Fétiches. Objets enchantés, mots réalisés* »), p. 111-138.
1994 *Le soleil mangé. Du langage des formes et des matières dans une société sans écriture, les Bwaba du Burkina Faso*, Paris, EPHE, thèse de doctorat.

DIM DELOBSOM, Antoine A.

- 1934 *Les secrets des sorciers noirs*, Paris, Nourry.

HAMBERGER, Klaus

- 2012 « Traces des génies », in CASAJUS D. et VITI F. (éds.), *La terre et le pouvoir. Textes offerts en hommage à Michel Izard*, Paris, CNRS éditions (« alpha »), p. 197-214.

LE MOAL, Guy

- 1999 *Les Bobo. Nature et fonction des masques*. Tervuren, Musée royal de l'Afrique Centrale (« Annales – Sciences humaines » 161) — Première publication 1980, Paris, ORSTOM (« Mémoires »).

LÉVI-STRAUSS, Claude

- 1966 *Du miel aux cendres. Mythologiques II*, Paris, Plon.

SPERBER, Dan

- 1974 *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann (« Savoir »).

ZEMPLÉNI, András

- 1991 « Initiation », in IZARD M. et BONTE P. (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, p. 375-377.

Vivant pilier

Remarques sur le poteau sacrificiel du rituel védique

Charles MALAMOUD

Le composé sanscrit *paśubandhā*, littéralement « le fait de lier l'animal », désigne, dans le lexique du rituel solennel de l'Inde védique, l'immolation sacrificielle d'animaux¹. Cette expression est évidemment un euphémisme : elle est à rapporter à toutes les manières de dire et à tous les gestes qui constituent, dans la religion védique, la dénégation de la violence sacrificielle². C'est aussi une métonymie : le tout du sacrifice est désigné par le nom d'une de ses parties, à savoir le moment où les officiants lient la victime (l'animal *anūbhāndya*, « destiné à être lié ») à un poteau appelé *yūpa*.

C'est une étape bien circonscrite dans le processus d'ensemble : après que la victime est restée un moment ainsi attachée, on la détache pour la conduire jusqu'au lieu où elle sera mise à mort et dépecée. Qu'y a-t-il donc de si important dans l'acte de lier la victime au *yūpa* qui justifie qu'il serve à nommer la séquence sacrificielle tout entière ? Selon Caland, cela tient au fait que c'est pendant que le *paśu* est attaché au *yūpa* que sont énoncés les noms des divinités auxquelles cette offrande est destinée³. Quoi qu'il en soit, on est frappé par le contraste entre le caractère limité de cette station et l'abondance et la puissance des textes qui célèbrent ce poteau et décrivent les gestes qu'il faut exécuter pour le mettre en place. Il est comme l'emblème du sacrifice : dans un hymne de l'Atharvaveda, la Terre est

1. L'étude fondamentale reste l'ouvrage de J. Schwab, *Tieropfer*, (SCHWAB 1886). Il faut y ajouter CALAND et HENRY 1906-1907 ; KANE 1941 ; RENOU 1954. Le beau livre de Madeleine Biarreau (BIARREAU 1989) est une étude très détaillée, fondée sur une minutieuse enquête de terrain, des poteaux sacrificiels qui, de nos jours encore, caractérisent le culte de Pōtu Rāju en Andhra Pradesh et de Pōtta Rājā en pays tamoul ; les données ethnographiques sont accompagnées d'une ample interprétation anthropologique qui porte sur l'ensemble de l'hindouisme ; elles sont précédées d'un examen des enseignements védiques sur le *yūpa* (p. 35 à 62). Dans l'étude proposée ici on cherche à montrer en quoi cet élément matériel du sacrifice est, par les disjonctions qui structurent les descriptions qu'en font les textes, un objet intellectuellement précieux et, à sa façon, un *agalma*.

2. Autre euphémisme : l'expression *paśum ālabhate*, littéralement « il prend l'animal », au sens de « il le met à mort ». On notera qu'il n'y a pas d'autre nom pour « victime » que *paśu*, nom de l'animal en général, et plus spécifiquement du quadrupède domestique, par opposition à *mṛgā* « animal sauvage ». La volonté de masquer la violence sacrificielle se marque encore par le fait que l'acte même de l'immolation est précédé des longs préparatifs de la consécration de l'animal et suivi de toutes les procédures rituelles qui ont trait au dépeçage et à la cuisson : c'est à cet avant et à cet après que sont affectées, pour l'essentiel, les instructions des Brāhmaṇa et des Śrautasūtra. Sur la dénégation de la violence dans le sacrifice, voir, entre autres, MALAMOUD 2005 : 241-260.

3. Traduction de ĀpŚS VII 1, 1, note 1 ; de VII 13, 8, note 4.

glorifiée pour être la surface sur laquelle « on circonscrit l'autel » et « sont dressés tout droit les poteaux éclatants »⁴.

Pour décrire et, s'il se peut, analyser l'enchaînement des moments rituels qui constituent ce qu'on est tenté d'appeler la geste du poteau, on prend ici le parti de suivre l'exposé de l'Āpastamba-śrautasūtra, qui appartient à la branche Taittirīya du Yajurveda noir et dont le livre VII est consacré au *paśubandhā*⁵. Ce livre VII traite de la forme prototypique (*prakṛti*) du *paśubandhā*, l'*agnīṣomīya* : l'immolation de la victime n'est qu'un élément, une étape d'une cérémonie plus vaste, dans laquelle l'offrande principale est le *sōma*⁶.

Avant même que l'équipe sacrificielle⁷ ne commence à aménager le terrain (la *mahāvedi*) où se déroulera la cérémonie projetée, et alors qu'elle est encore réunie sur l'aire permanente, le *devayājana* où se déroulent les sacrifices réguliers qui reviennent à date fixe et ne comportent pas d'immolation de victimes animales (ceux de la Nouvelle et de la Pleine Lune, par exemple)⁸, l'officiant *adhvaryū* verse dans le feu offertoire (*āhavanīya*) une oblation de beurre clarifié destinée à ce poteau qu'il s'agit de faire advenir⁹. D'emblée ce poteau futur est bien plus qu'un instrument¹⁰ (comme le sont par exemple l'épée de bois et les diverses cuillers et autres récipients, en bois également) : c'est une divinité. Cette divinité, à ce stade du moins, est Viṣṇu. L'*adhvaryū*, tandis qu'il procède à cette oblation préliminaire, s'adresse au poteau, qui n'est encore que projet et qui est destiné à être fixé (*nimita*) en terre, en invoquant les larges enjambées de Viṣṇu¹¹. Et déjà on dessine, sur ce qui sera le côté oriental du

4. AS XII 1, 13 : *yāsyāṃ vēdiṃ parigrhñānti bhūmyāṃ
yāsyāṃ yajñāṃ tanvāte viśvākarmāṇaḥ
yāsyāṃ mīyante svāravāḥ pṛthivyām
ūrdhvāḥ śukrā āhutyāḥ purāstāt*
« La terre sur qui l'on circonscrit l'autel,
sur qui tendent le sacrifice ceux de toutes œuvres,
la terre où sont dressés tout droit les poteaux (rituels)
éclatants qui précèdent l'oblation... »

(Traduction de L. Renou (RENOU 1956 : 192). *Svāru*, « pièce de bois », est ici un nom pour « poteau ».

5. *The Śrauta sūtra of Āpastamba belonging to the Taittirīya Saṃhitā with the commentary of Rudradatam*, edited by R. Garbe, Calcutta, Bibliotheca Indica, 1882-1902, second edition with new appendix... by C.G. Kashikar (3 volumes), Delhi 1983. Traduction de W. Caland, *Das Śrautasūtra des Āpastamba... aus dem Sanskrit übersetzt*, 1^{er} volume, Göttingen-Leipzig, 1921 ; 2^{ème} volume, Utrecht, 1924 ; 3^{ème} volume, Amsterdam, 1928.

6. Il est remarquable que la forme prototypique du *paśubandhā* soit non pas le *paśubandhā* « indépendant » (*nirūdha*) dans lequel l'immolation est le tout ou l'essentiel du rite, mais le *paśubandhā* inclus dans l'*agnīṣomā*.

7. C'est-à-dire le sacrifiant avec son épouse et le groupe des *ṛtvij*, officiants spécialisés.

8. Cf. KANE 1941 : 1009- 1085.

9. Cette *yupāhuti* est prescrite en ĀpŚS VII 1, 7-12. Cf. CALAND et HENRY 1906-1907 : 11.

10. Les Brāhmaṇa enseignent que le poteau (*yūpa*), l'épée de bois (*sphyā*), et le chariot sont des « armes » (*āyudha*) propres aux brahmanes : ils en font usage dans ce combat qu'est à certains égards le sacrifice. Ensemble ils forment « un triple foudre » (*trivṛtam ēva vājram*), selon TS VI 6, h 4, 1. Voir à ce sujet ŚB I 2, 4, 1 et, pour la rivalité entre brahmanes et *kṣatriya* quant à la possession de ces armes, AitB VII 19.

11. ĀpŚS VII 1, 7 qui cite TS I 3, 4 d : *urū viṣṇo vī kramasvōru kṣayāya naḥ kṛdhi* « avance largement, Viṣṇu, largement fais-nous résider ! ». Cf. GONDA 1979 : 81-84.

terrain en forme de trapèze de la *mahāvedi*, l'emplacement de la fosse où il sera planté¹².

Un cortège se forme alors, composé de l'*adhvaryú* (qui porte la cuiller sacrificielle appelée *sruva* et le beurre clarifié qui reste de l'offrande préalable) et du *brahmán*, ces deux officiants étant accompagnés du sacrifiant et d'un charpentier (*takṣán*) muni d'une hache¹³.

Ils partent à la recherche de l'arbre dont ils feront le poteau. Cet arbre (de l'espèce *palāśá*, *khadirá*, *sundra*, ou *bilvā*)¹⁴ doit pousser droit (en tout cas ne pas pencher vers le sud) sur un terrain plat. Ses branches doivent être dressées vers le haut. Il doit être couvert de feuilles non séchées. Après qu'on a passé, sans s'y arrêter, près de trois arbres (pour le moins) qui répondent à ces critères, l'*adhvaryú* s'adresse à celui qui finalement est choisi : « près d'autres je suis passé, qui pourtant avaient les qualités nécessaires ; vers ceux qui n'avaient pas ces qualités je ne suis pas allé. Moi étant plus proche que les lointains, plus lointain que les proches, je t'ai trouvé¹⁵. »

Alors commence la procédure de l'abattage de l'arbre. Toute la doctrine, on est tenté de dire toute la théologie relative au poteau, tient dans la relation qu'il s'agit de mettre en lumière entre ce poteau et l'arbre dont il est en quelque sorte issu. Cela apparaît clairement dans les hymnes dits *āprī* de la *Ṛk-saṃhitā* : dans chacun de ces hymnes la strophe 10 ou 11 a pour thème le *yūpa*, soit qu'on l'invoque (IX 5, 10 ; X 110, 10 cd), soit qu'on s'adresse à lui (partout ailleurs), mais jamais il n'y est désigné comme tel, toujours comme *vānaspāti*, (« grand Arbre » Renou, « göttlicher Baum », Geldner)¹⁶. Tout le déroulement du rite, on le verra, tend à ce que le poteau, une fois fiché en terre, redevienne arbre.

Mais d'abord, l'abattage de l'arbre. À ce stade, l'arbre est traité comme une victime sacrificielle¹⁷. C'est-à-dire qu'il faut l'abattre en prenant soin qu'il ne souffre pas de la violence qu'on lui inflige (il ne s'agit pas, en l'occurrence, de la nier ou de dissimuler : plutôt de l'atténuer ou de la conjurer). L'*adhvaryú* commence par le toucher en lui disant : *taṃ tvā juṣe*, « je t'agré » (TS I 3, 5 b). Puis il enduit de beurre clarifié toute la partie inférieure de l'arbre, en récitant : « puisse le dieu Savitr t'oindre de douceur (*mádhu*) ». Ce faisant « il l'enduit de splendeur (*téjas*) »¹⁸. Il apparaît donc que par une sorte d'assimilation, le *mádhu* appliqué à l'arbre-poteau se trans-

12. ĀpŚS VII 1, 12.

13. Le terme est *svādhitī*, qui désigne aussi le couteau avec lequel on découpe le cheval immolé dans l'*aśvamedha*. C'est un instrument en métal (bronze) qui ne compte pas parmi les *āyudha* du sacrifice et n'est pas non plus une arme de guerre (à la différence du *paraśū*).

14. Mais non *udumbāra* (Ficus glomerata). Il faut bien distinguer le *yūpa*, élément du *paśubandhā*, des poteaux ou piliers d'*udumbāra* qui étaient le toit du *sadas*, hutte rectangulaire construite dans la partie occidentale de la *mahāvedi*. Du reste, le pilier d'*udumbāra* qui est au centre de cette structure est appelé le plus souvent *aúdumbarī sthūnā*.

15. ĀpŚS VII 2, 1, qui cite TS I 3, 5 ab. Sur cet exemple du schéma 3+1 si fréquent dans les énumérations védiques, voir Caland, note ad ĀpŚS VII 1, 19.

16. Sur le *yūpa* tel qu'il est magnifié en tant qu'arbre dans les hymnes *āprī*, BERGAIGNE 1878 : 268. Sur la fonction des hymnes *āprī*, voir AitB II 4, 1 ; ŚB III 8, 1, 2 (avec la note d'Egeling ad loc.).

17. N'oublions pas cependant une différence essentielle : la victime animale est tuée par étouffement ou strangulation, la lésion ne lui sera infligée qu'au moment du dépeçage. L'arbre, de son côté, est exposé à mourir sous les coups de la hache.

18. TS VI 3, 3,2 : *devás tvā savitā mādhvānaktv ity āha téjasaivānam anakti*.

forme en *téjas*. Puis, récitant la formule : « ô plante, protège-le ! », il place un brin d'herbe *darbhá*, la pointe vers le haut, à l'endroit où le charpentier va porter le premier coup de hache. Or la hache est un foudre, *vájra*¹⁹. « Ô hache, dit alors l'*adhvaryú*, ne lui fais pas de mal ! » Malgré la formule apaisante, l'arbre a peur de la hache. Il perd toute sa vigueur : elle se concentre dans le premier copeau (*śákala*) qui se détache de lui. Il faut donc le recueillir soigneusement, pour le réinsérer en quelque manière dans le poteau que l'on tirera de l'arbre²⁰. Notons qu'au *téjas* inhérent à l'arbre est venu s'ajouter le *téjas* que lui apporte l'onction de beurre clarifié : vigueur mais aussi splendeur, brillance, beauté, ces composantes de la notion de *téjas* sont constamment mises en rapport, comme on le verra plus loin, avec la composition du poteau. Ce qui distingue de l'animal immolé l'arbre que l'on abat, c'est qu'en tombant l'arbre ne subit pas seulement la violence, il est susceptible de l'infliger aux éléments qu'il traverse dans le mouvement de sa chute. « Les mondes ont peur du poteau quand il tombe en avant »²¹. On adjure l'arbre : « ne griffe pas le ciel avec ton sommet, ne fais de mal à l'espace intermédiaire avec ton milieu »²². Tandis que l'officiant prononce ces paroles, on prend soin que l'arbre tombe vers l'est, le nord-est ou le nord. Il doit être coupé de telle sorte que la souche restante (*āvrāścana*) vienne à la hauteur de la cheville, ou du genou du sacrifiant, ou encore ne soit pas assez haute pour faire obstacle à l'essieu du char qui doit transporter le tronc jusqu'au terrain du sacrifice. Sur cette souche on verse une oblation de beurre clarifié en récitant : « arbre, crois avec cent rameaux ! ... Puisse nous croître avec mille rameaux ! »²³. Puis le charpentier ébranche l'arbre en commençant par les branches les plus basses et ne garde du tronc que la longueur souhaitée : elle varie entre cinq et vingt-et-une coudées (ou même trente-trois), chaque nombre étant justifié par sa correspondance avec le nombre de syllabes du schéma métrique de tel ou tel texte récité pendant le sacrifice. Ou encore sa taille doit être celle du sacrifiant quand il a les bras dressés, ou quand, les bras dressés, il est juché sur un char²⁴. Le sommet de l'arbre, qui donc a été séparé du tronc, on le courbera de façon à en faire une sorte de coiffe, *caśāla*, dans laquelle viendra s'insérer l'extrémité supérieure du poteau²⁵.

Réduit ainsi à son tronc, l'arbre, transporté jusqu'au terrain du sacrifice, plus précisément à l'extérieur, à proximité de la fosse où il sera planté, est alors façonné et équarri de façon à avoir une section octogonale et de façon aussi à s'effiler vers le haut. Toutefois, la partie inférieure (*úpara*) du tronc, la plus épaisse et destinée à être

19. *ibid.* : *svādhite mainaṃ hīṃsīr ity āha vājro vai svādhitiḥ*. Le poteau lui-même, formé à partir de l'arbre, sera également un foudre.

20. *ibid.* : *svādhiter vrkṣasya bibhyataḥ prathamena śakalena saha téjaḥ párá patati yáḥ prathamāḥ śakalāḥ párapátet tám apy ā haret satejasam evainam ā harati*.

21. *ibid.* VI 3, 3, 3 : *ime vai lokā yūpāt prayatō bibhyati*.

22. *ibid.* : *divam āgreṇa mā lekhīr antāriṣaṃ mādhyena mā hīṃsīr ity āha*.

23. TS VI 3, 3, 3 : *vānaspate śatāvalśo vi roha...sahāsravalśā vi vayāṃ ruheméty āha*.

24. ĀpŚS VII 2, 13 sq. : *yāwān yajamāna ūrdhva bāhus tāvān yāwān vā rathe tiṣṭhan*. Sur les raisons que certains allèguent pour laisser la hauteur du poteau indéterminée, voir KB X 1.

25. Āp ŚS VII 3, 6. Le *caśāla* est mentionné déjà en RS I 62, 6 et III 8, 10. Selon ŚB III 7, 18, le sacrifiant, une fois que le poteau est érigé, doit porter son regard sur le *caśāla*, le voir comme « un œil fixé dans le ciel » (*divīva cākṣur ātatam*) et aussi comme « le pas suprême de Viṣṇu » (*viṣṇoḥ paramāṃ padām*).

enfoncée dans la fosse reste non travaillée (*ātaṣṭa*)²⁶. Un premier symbolisme de cette forme octogonale est que le nombre des arêtes correspond aux huit syllabes que comporte chacun des trois vers de la strophe védique *gāyatrī*. Ce type de correspondance numérique est mis en lumière très fréquemment dans les textes : il est présenté comme l'indice visible d'autres correspondances plus substantielles²⁷. En l'occurrence, la Taittirīya-saṃhitā enseigne que les angles du poteau sont huit parce que le poteau est doué d'une autre caractéristique de la *gāyatrī* : le *téjas*, splendeur rayonnante²⁸. Les huit arêtes du poteau façonné ont aussi d'autres justifications, développées dans les mythes d'origine de cet objet : le *yūpa* des hommes correspond au *yūpa* des dieux, qui est entre leurs mains un foudre, *vájra* ; or le *vájra* des dieux, nous devons l'imaginer, si nous nous en tenons à ce que les Brāhmaṇa disent du *yūpa*, comme une sorte de bâton à huit arêtes. Aussi bien le *yūpa* des hommes est-il une arme avec laquelle le sacrifiant écarte ou terrasse son ennemi²⁹. Mais quand il s'agit, dans les hymnes védiques, du *vájra* « très travaillé », *svāpastama* (RS I 61, 6), que Tvaṣṭr a façonné pour Indra, ni cette forme ni ce nombre d'arêtes ne s'imposent.

Ici s'interrompent, dans le Śrautasūtra d'Āpastamba, les instructions, en fait le récit, concernant le *yūpa*. Elles ne reprendront qu'en VII 9, 6. L'intervalle (de VII 3, 7 à VII 9, 5) est occupé par les règles relatives à la mise en place de tout ce qui constitue la *mahāvedi*, et notamment l'« autel supérieur » (ou : « ultérieur »), *ūttaravedi*, de forme carrée, édifié tout près du centre de la limite orientale, tout près donc de la fosse du *yūpa*. Ces préparatifs comprennent aussi le creusement, à l'extérieur de la *mahāvedi*, près de son angle nord-est, d'une fosse à déblais appelée *cātvāla* et, plus au nord, la construction de l'« autel du bourreau (ou du dépeceur) », le foyer *sāmitra* où seront cuits les membres dépecés de la victime. Deux traits notables : 1) parmi les copeaux tombés de l'arbre pendant son équarrissage, on en retient un qui servira d'*adhimānthana*, élément de la partie inférieure de l'*arāṇi*, tourniquet destiné à produire par frottement le feu qui sera transporté sur les foyers de la *mahāvedi* ; 2) la *mahāvedi* est un espace fermé, séparé de son extérieur par une clôture qui n'est franchissable que sur certains points bien précis, les *tīrthā*. Cependant la *mahāvedi* est entourée d'une sorte de banlieue où sont déposées des matières, où sont effectuées des actions qui appartiennent bien au dispositif sacrificiel mais sont néanmoins entachées (pouvons-nous présumer) d'une sorte d'impureté qui les rend inaptes à prendre place sur l'aire sacrificielle proprement dite : on les confine dans ce qu'on pourrait comparer aux coulisses de cette scène.

Or le statut du *yūpa* est tout à fait particulier. Les instructions sur cet objet reprennent en VII 9, 6. Elles enseignent qu'il faut dessiner le cercle qui délimite la fosse (*avātā*) où sera enfoncé le poteau. Ce cercle doit être à l'est de l'*āhavanīya*, au milieu

26. ApŚS VII 3,1 : *mūlato 'taṣṭam uparam*.

27. Sur ces « congruences numériques », pour reprendre l'expression d'Armand Minard (MINARD 1949, § 201-203), voir MALAMOU 1989 : 293 sqq.

28. TS VI 3, 3, 7 : *aṣṭāsrīr bhavaty aṣṭākṣarā gāyatrī téjo gāyatrī gāyatrī yajñamukhāṃ tejasaivā gāyatriyā yajñamukhēna sāmmitaḥ* : « il (le poteau) a huit arêtes. La *gāyatrī* a huit syllabes. Splendeur (*téjas*) est la *gāyatrī*. La *gāyatrī* est la bouche (c'est-à-dire le commencement) du sacrifice. Il (le poteau) a pour mesure la splendeur, la *gāyatrī*, la bouche du sacrifice ».

29. AitB III : *vajro vā eṣa yad yūpaḥ so 'ṣṭāsrīḥ kartavyo 'ṣṭāsrir vai vajras taṃ praharati dviṣate bhrātrīvyāya...*

de la frontière orientale de la *mahāvedī*, de manière à être pour moitié à l'intérieur, pour moitié à l'extérieur de cet espace. Voici l'explication : « le poteau est un foudre (*vājra*). Si on le dressait à l'intérieur de la *védi*, il la brûlerait. Si on le dressait à l'extérieur, il n'aurait rien à faire avec le sacrifice »³⁰. Autre explication : « Avec l'épée de bois (*sphyā*), il creuse (l'emplacement pour) la *védi* ; avec l'essieu d'un char, il la mesure ; il dresse le poteau ; rassemblant un triple foudre, il le lance contre son rival, pour le jeter à bas. S'il le dressait à l'intérieur de la *védi*, il gagnerait le monde des dieux ; s'il l'élevait à l'extérieur, le monde des hommes ; il le dresse à la jointure du bord de la *védi*, pour gagner les deux mondes »³¹. Cette fosse doit être assez profonde pour que la partie inférieure (*úpara*) du poteau, la partie non façonnée, ne soit pas visible. Tandis que l'on creuse la fosse, le poteau est à terre, sa pointe tournée vers l'ouest, c'est-à-dire vers la *mahāvedī*. L'*adhvaryú* le lave, en récitant : « ce que de toi l'habile charpentier a ôté, avec sa main, au moyen du couteau, de cela que l'eau pure, vivante, te purifie »³². À ces eaux purifiantes sont mêlés des grains d'orge (*yáva*). Les aspersions s'accompagnent de formules qui redisent que la partie inférieure du poteau est « pour la terre », la partie médiane « pour l'espace intermédiaire », la partie supérieure « pour le ciel ». L'eau qui reste est versée dans la fosse : « qu'elle purifie le monde où résident les Pères »³³. « Tu es orge (*yáva*), écarte (*yavaya*) de nous les forces hostiles »³⁴. En même temps que l'orge, on met dans la fosse de l'herbe *darbhá*, et aussi le *śákala*, le premier copeau tombé de l'arbre au moment où on l'abattait et dans lequel se concentre tout son *téjas*. À elle seule, la fosse est le monde souterrain des Pères, des morts devenus ancêtres. Mais l'herbe *darbhá* qu'on y introduit a pour effet de marquer la terre comme siège de la vie végétale. Le copeau enfin, inséré dans la fosse, a pour effet d'identifier le poteau avec l'arbre et donc de le vivifier. De même que le poteau est planté de manière à être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la *mahāvedī*, de même il est, dans sa partie inférieure, dans le domaine des morts, mais en même temps, grâce aux eaux vivifiantes, au *darbhá* et au copeau, il redevient arbre vivant. La jonchée d'herbe qui tapisse la fosse fait que le poteau s'y trouve présent parmi les plantes, et non enfoncé comme un corps étranger : il y pousse en quelque sorte naturellement³⁵. Cette renaturalisation a toutefois ses limites. Elle doit rester symbolique : si la nature s'avisait de prendre au mot les paroles du rite, si sur le poteau se mettaient à pousser des feuilles réelles, ce serait le signe d'un dérèglement de caractère démoniaque³⁶. Plus précisément le poteau est à

30. Cf. MS III 9, 4 : 118, 5 *yád antarvedí minuyān nirdahed yád bahirvedy ánavaruddhaḥ syāt*.

31. TS VI 6,4, 1 : *sphyéna védim úd dhanti rathākṣéna ví mimíte yūpaṃ minoti trivṛtam evá vājraṃ sambhṛtya / bhrātrvyāya prá harati stṛtyai yád antarvedí minuyád devalokám abhi jayed yád bahirvedí manuṣyalokám / vedyantásya saṃdhaú minoty ubháyor lokáyor abhijityai...*

32. Citation de AS X 6, 3 : *yát tvā śikvāḥ parāvadhū tākṣā hástena vāsyā āpas tvā tásmāj jīvalāḥ punāntu śucayaḥ śúcim*

33. TS I 3, 1, 1 : *śundhatām lokāḥ piṭṛśādanāḥ*.

34. TS I 3, 6 bc : *yavayāsmād dvēšo yavayārātīḥ*.

35. C'est ce qu'affirment, à propos, il est vrai du poteau d'*udumbára* qui était le *sádas*, TS VI 2, 10, 4 et SB III 6, 1, 14.

36. Cf. TB I 4, 7, 1 : *āsuryāṃ vā etāsmād vārnam kṛtvā / paśávo vīryāṃ apakramanti / yásya yūpo viráhati / tvāṣṣrām bahurūpām ālabheta / tvāṣṣā vai rūpānām īše*, « prenant un caractère asurique, les bêtes, la vigueur s'écartent de celui dont le poteau fait croître des

la fois le résultat de la mise à mort de l'arbre, de la violence et de la perte que l'arbre a subies au moment de l'équarrissage, et aussi des opérations rituelles qui ont suivi et qui lui redonnent vie, une vie qui se déploie dans la mise en scène du rite³⁷.

Le poteau est planté de manière à être non pas parfaitement vertical, mais en sorte de pencher quelque peu vers l'ouest, donc vers la *mahāvedi*. Cette posture oblique est interprétée comme une opposition-conjonction entre le sommet qui tend vers l'intérieur et la base qui tend vers l'extérieur : par le sommet du poteau le sacrifiant se fait une place dans le sacrifice, par sa base le poteau repousse les attaques des rivaux et ennemis³⁸. Pour finir, une fois que le poteau a été ainsi planté, on comble la fosse de sable et on aplanit le sol tout autour avec le bâton du *maitravarunā*, officiant qui n'apparaît dans l'équipe sacrificielle que pour les rites du *paśubandhā*. Une nouvelle raison d'être du poteau apparaît alors dans la prière qu'on lui adresse : « affermis le *brāhman* (c'est-à-dire le *varṇa* des brahmanes), affermis le *kṣatrā* (c'est-à-dire le *varṇa* des *kṣatriya*) »³⁹.

La suite des instructions, en ĀpŚS VII 11, aborde enfin l'usage rituel du poteau et amorce les développements sur le *paśubandhā* proprement dit. On confectionne deux cordes faites d'herbe *darbhā* : l'une, qui est *dviguṇā*, faite de deux brins, servira à lier la victime (très généralement un bouc, sauf indication explicite). L'autre, faite de trois brins (*triguṇā*) et plus longue, sera enroulée autour du poteau, à mi-hauteur, ou à la hauteur du nombril du sacrifiant. C'est au poteau ainsi équipé que l'on va attacher la victime, après qu'elle aura été longuement préparée. L'*adhvaryū* récite : « l'animal que voici, ô Seigneur des animaux, je le lie pour toi aujourd'hui, ô Agni, au milieu de l'acte méritoire »⁴⁰. On attache la corde *dviguṇā* à la patte antérieure droite. On fait passer la corde sur la partie gauche du cou et on la noue à sa corne droite ; on lance le restant de la corde sur le poteau auquel on la noue. La formule que l'on récite alors est : « toi, offrande pour les dieux, je te lie avec le lien de l'Ordre »⁴¹. Parmi les rites qui précèdent la mise à mort et qui sont effectués alors que la victime est liée au poteau, retenons ce qui a trait au poteau lui-même. Un *svāru*, un copeau ou un morceau de bois plus important tombé de l'arbre pendant qu'on le façonnait avait été mis de côté pour être ensuite inséré dans la corde enroulée autour du *yūpa*. On l'extrait maintenant de son logement pour l'asperger de beurre clarifié en même temps que le couteau du dépeceur, ces deux objets étant posés, pour la circonstance, sur la tête de la victime. L'*adhvaryū* récite : « vous deux, aspergés de beurre clarifié, protégez cet

feuilles. Qu'il immole (à titre de rite de réparation) une victime multiforme (c'est-à-dire, selon le commentaire de Bhaṭṭabhaṣkaraśāstra : multicolore) à Tvaṣṭr. Tvaṣṭr en vérité est le maître des formes ». Cf. aussi PB XI 10, 2. Le dieu Tvaṣṭr, en effet, veille au bon ordre biologique : les espèces se distinguent par la forme qui leur est propre. Faut-il croire qu'il veille aussi à ce qu'il n'y ait pas de confusion entre la vie que crée la nature et la vie que construisent les gestes et les paroles du rite ?

37. Le poteau façonné (*takṣitā*) est comme nu, *nagnā*, et impropre au sacrifice, *amedhyā*, jusqu'à ce que, par sa partie non façonnée, il soit (ré)inséré dans la fosse, rendue elle-même sacrificielle par les tiges de *darbhā* et le copeau. Cf. MS III 9, 3 : 117, 8.

38. KS XXVI 6 : 129, 9, à quoi renvoie la note de Caland ad ĀpŚS VII 10, 11.

39. Pour une interprétation « trifonctionnelle » des textes des Brāhmaṇa sur lesquels s'appuie ce passage, voir DUMÉZIL 1978 : 174-178.

40. TS III 1, 4b : *imām paśūm pasupate tē adyā badhnāmy agne sukṛtāsyā mādhye*.

41. Āp ŚS VII 13, 8, citant TS I 3, 8, 1 : *ṛtasya tvā devahaviḥ pāśenārabhe*

animal. » On prend des brandons au feu offertoire allumé sur la *mahāvedi*, et on leur fait décrire des cercles autour de la tête de la victime. Après quoi le « dépeceur », *śamitṛ*, détache la victime du poteau pour la conduire, suivie d'un cortège qui inclut le sacrifiant, jusqu'au lieu où elle sera mise à mort, « apaisée », à l'extérieur de la *mahāvedi*, près de son angle nord-est.

Une fois que les offrandes aux dieux ont été faites (ce qui est destiné aux dieux, c'est principalement l'*épiploon*, la crépine, *vapā*, de l'animal) et que les participants humains ont reçu leur part, le sacrifiant revient au poteau pour l'honorer en récitant cette formule mystérieuse : « hommage aux *svarū* ! N'allez pas vers ceux qui reposent⁴² ! Puissé-je ne pas manquer de nourriture ! »

Si le sens et même la forme de cette formule sont loin d'être assurés, il faut retenir néanmoins que le sacrifiant vient prendre congé du poteau et s'adresse à lui comme à une pluralité de copeaux, c'est-à-dire de fragments porteurs du *téjas* de l'arbre abattu et refaçonné. L'hommage est accompagné, il est vrai, de la récitation de RS III 8, 10 où il apparaît que « les *svāru* qui se dressent sur la terre » sont en fait les poteaux eux-mêmes.

Mais après les offrandes annexes (*upayāja*) qui marquent la fin du *paśubandhā*, il ne faut plus toucher le poteau : « le poteau prend sur lui tout ce qui dans le sacrifice a été mal sacrifié. Il est planté comme une douleur brûlante⁴³. Si on y touchait, on prendrait sur soi tout ce qui dans le sacrifice a été mal sacrifié ». Ce qui a pour conséquence pratique que dans la phase finale du sacrifice, quand on jette dans le feu, comme une offrande, les objets du culte, tels que les cuillers de bois, il ne faut pas le faire avec le poteau lui-même, mais ne prendre que les *svāru*, les pièces de bois qui en ont été détachées. Une strophe de la *Ṛk-saṃhitā* compare à des *yūpa* décrépits les vieux parents qui gisent à terre, avant que les *Ṛbhu*, dieux artisans-thaumaturges, ne viennent leur rendre leur jeunesse⁴⁴. Faut-il comprendre qu'une fois le sacrifice terminé, les poteaux ont été abattus ?

Le *yūpa* n'est pas nécessairement unique. Dans certaines variétés de l'offrande de *sōma*, le *paśubandhā* consiste en une immolation d'un groupe de onze victimes (*ekā-daśini*)⁴⁵ : à chacune d'elles peut être affecté un poteau. Il faut donc, en ce cas, dresser onze poteaux, disposés le long du bord oriental de la *mahāvedi*, de part et d'autre du *yūpa* principal, cinq s'échelonnant vers le nord, cinq vers le sud. Un trait remarquable est qu'en plus des onze poteaux ainsi alignés, le rite des « onze victimes » exige qu'il y en ait un douzième, l'*upaśaya*, qui lui n'est pas érigé mais est laissé gisant à terre, au sud du poteau central ; à la différence des poteaux dressés, dont la partie enfoncée est, rappelons-le, laissée dans son état naturel, cet *upaśaya* est façonné sur toute sa longueur. Voici, selon le *Śatapatha-brāhmaṇa*, la raison d'être de

42. ĀpŚS VII 28, 2 : *sannān māvagata*... La deuxième partie de la formule est dans Atharvaveda XIX 55, 5.

43. MS III 9, 4 : 120, 7 : *śrug vā eṣa mīyate*. Cité en ĀpŚS VII 28, 4. Le texte d'ĀpŚS continue : *yūpo vai yajñasya duriṣṭam āmuñcate yad yūpam upasprśed duriṣṭam yajñasymuncet*, VII 28, 4.

44. RS IV 33, 3 ab : *pūnar yé cakrūḥ pitārā yūvānā sātā yūpeva jaraṇā śayānā*.

« Eux qui firent les deux parents jeunes à nouveau, (ces) vieux (parents) qui gisaient comme des poteaux (rituels) décrépits » (traduction de RENOU 1966 : 87).

45. Exposé des règles relatives à ce « sacrifice des onze victimes » dans ĀpŚS XIV 5 -7.

cet *upaśaya* : « les dieux, tandis qu'ils célébraient leur sacrifice, craignaient d'être attaqués par les démons. Leurs poteaux sacrificiels dressés étaient comme une flèche décochée : elle jette à bas l'adversaire ou ne le jette pas à bas ; comme un bâton que l'on lance : il jette à bas (l'adversaire) ou ne le jette pas à bas. Or ce douzième (poteau), laissé gisant, est comme une flèche tirée (du carquois) mais non décochée, comme un (bâton) brandi mais non lancé. C'est un foudre brandi pour repousser les démons destructeurs, au sud »⁴⁶. Le douzième poteau est donc une arme de réserve, une arme en puissance, à la fois dissuasive et « dormante ». Il est enseigné aussi que la victime affectée à ce poteau entièrement travaillé est un animal plus proche de la nature que les autres puisque ce doit être un animal de la forêt ou une taupe⁴⁷.

Cette référence aux *yūpa* des dieux nous amène à aborder de front les mythes d'origine de cet objet, qui incluent l'étymologie de ce mot. Voici d'abord la version de l'*Āitareya-brāhmaṇa* : le *yūpa* s'appelle ainsi parce que dans les temps originaires les dieux, qui avaient gagné le ciel au moyen du *yūpa*, qu'ils avaient planté la tête en bas, se sont servi de ce même *yūpa* pour faire obstacle (*yūpenaivāyopayan*) aux hommes, les empêcher de les suivre. Les hommes, guidés par les *ṛṣi*, découvrent le *yūpa*, le déterrent, le dressent la pointe vers le haut et discernent la trace du chemin parcouru par les dieux dans leur montée au ciel⁴⁸. Dans la version que le *Śatapatha-brāhmaṇa* donne de ce mythe, « les dieux burent le suc du sacrifice, comme les abeilles aspirent le miel, se servirent du poteau pour disperser et effacer leurs traces, puis disparurent »⁴⁹. La tâche des *ṛṣi* qui guident les hommes est de rassembler et de s'approprier les choses sacrificielles que les dieux ont fait disparaître. L'étymologie est la même, *yūpa* est un dérivé de la racine *yup-*, interprétée ici comme « lisser une surface en dispersant les objets qui sont posés sur elle »⁵⁰. Dans le récit mythique les dieux n'ont pas à faire le poteau : ils en ont la vision et s'efforcent d'empêcher les

46. ŚB III 7, 2, 2 : *devā ha vai yajñāṃ tanvāvāḥ. tē 'surarakṣasēbhya āsaṅgād bibhayāṃ cakrus tād yā eta ūcchritā yathēsur astā tāyā vai str̥ṇutē vā nā vā str̥ṇutē yāthā daṇḍāḥ prāhṛtas tēna vai str̥ṇutē vā nā vā str̥ṇutē 'tha yā eṣā dvādaśā upaśayō bhāvati yathēsur āyatānastā yāthōdyatam āprahṛtam evām eṣā vājra ūdyato dakṣiṇatō nāstrāṇāṃ rākṣasām āpahatyai tasmād dvādaśā upaśayō bhavati.*

47. ĀpSS XIV 7, 1 : *āraṇyaṃ paśum ākhuṃ vopaśaye nirdiśet.*

48. ĀjtB II 1. Le substantif *yūpa* est donc mis en rapport, dans le texte, avec le thème verbal *yopaya-* que Whitney enregistre comme dérivé, à valeur de causatif, d'une racine *yup-* « obstruer » (WHITNEY 1885). Debrunner récuse l'étymologie qu'enseignent les *Brāhmaṇa* et fait de *yūpa* un dérivé à suffixe *-pa* de la racine *yu-* « lier » : ainsi s'explique selon lui le sens de *yūpa* « poteau » : on y lie la victime (DEBRUNNER 1954 : 743). Pour expliquer le *ū* long il renvoie à Wackernagel 1896 : 92, où du reste *yūpa* est interprété comme « (geglätteter) Pfosten » et rattaché à un radical qui aurait le sens de *yup(i)* « glätten », « verwischen » (« lisser », « estomper »). Voir RENO 1967 : 127 : *yup-* « brouiller en effaçant » est un développement de *yu-* « séparer ». Il y a en effet une racine *yu-* « lier » et une racine *yu-* « séparer » (cf. WHITNEY 1885). Pour les dieux le *yūpa* doit être un séparateur ; les hommes de leur côté espèrent en faire un trait d'union.

49. ŚB III 2, 2, 11 : *tē yajñāsya rāsaṃ dhītvā yāthā mādhu madhukṛto nirdhāyeyur vidūhya yajñāṃ yūpena yopayitvā tirō 'bhavan.*

50. Un autre mythe, qui vient se superposer aux précédents, est enseigné ŚB III 7, 3, 1-7 : les animaux à l'origine étaient bipèdes, comme les hommes ; ils ne voulaient pas être nourriture. « Les dieux virent ce foudre, le *yūpa*. Ils le brandirent. Les animaux prirent peur, se recroquevillèrent ensemble (*tasmād bhīṣā prāvlīyanta*), et devinrent quadrupèdes, ils devinrent nourriture ».

hommes d'accéder à cette découverte. Dans les instructions rituelles au contraire les hommes, ici-bas, doivent le constituer, alors que dans le mythe d'origine, ils s'efforcent de prendre possession du *yúpa* que détiennent les dieux. Le *yúpa* des dieux est leur foudre, cela est maintes fois affirmé, et de même, et pour cette raison, le *yúpa* que façonnent les hommes a la forme et d'une certaine manière la nature et la puissance du foudre. Toutefois, chez les dieux le *yúpa* n'est pas toujours le tout du *vájra*. Le *vájra* lui-même a été fabriqué par Tvaṣṭr, le dieu façonneur, à l'intention d'Indra⁵¹. Les Brāhmaṇa nous font connaître des versions d'après lesquelles le *vájra* d'Indra (après son combat victorieux contre le démon Vṛtra) se divise en plusieurs parties : le poteau des dieux n'est que l'une d'entre elles. Mais rien ne nous est dit sur ce qui a produit ce fractionnement.

Le *yúpa* humain, en revanche, est de bout en bout une œuvre. Dans la riche complexité de ses attributs et de ses fonctions, il apparaît comme une clé de voûte de l'édifice conceptuel qu'est la variété, ou plutôt le moment « *paśubandha* » du sacrifice solennel. L'objet *yúpa* est décrit dans sa matérialité, il a une provenance, une position, une série de positions, il résulte de transformations dont les Śrautasūtra nous décrivent les étapes, il a des fonctions bien précises dans le déroulement du rite. Et il n'est en rien une image⁵². Cependant les auteurs des poèmes védiques en font une sorte de divinité, ou du moins un être doué d'une volonté propre. Le geste des officiants humains qui consiste à détacher la victime du poteau auquel ils l'ont d'abord liée et à la mener vers le lieu de son immolation est décrit, dans les hymnes *āprī*, comme le geste d'une divinité qui libère de ses liens la victime et la met en état d'aller vers les dieux : « Laisse aller, ô grand Arbre, ô dieu, l'offrande chez les dieux ! »⁵³

Le *yúpa* partage avec le *sóma* un trait qui les distingue des autres personnages du sacrifice : l'un et l'autre sont des êtres qu'il faut aller chercher au dehors pour les introduire solennellement sur la scène sacrificielle, à l'intérieur pour ce qui est du *sóma*, sur le bord pour ce qui est du *yúpa*⁵⁴. L'un et l'autre, une fois arrivés à destination, sont l'objet de transformations opérées par des agents humains du sacrifice. Là

51. Cf. par exemple RS I 32, 2. Tvaṣṭr est « un armurier céleste » (BERGAIGNE 1878 : 49).

52. L'anthropomorphisme du poteau est minimal : c'est un objet long, dressé, sa partie haute n'est pas assimilée à une tête ni sa partie basse à des pieds. Il n'est pas fait mention de bras ni, en vérité, d'aucune partie du corps. Il a une taille, il est vrai, autour de laquelle passent les cordes, un devant, qui fait face à l'*āhavanīya* et que l'on couvre (ŚB III 7, 1, 19). En RS III 8, 10, « les poteaux, pourvus de leur *caṣāla*, sont, sur la terre, comme les cornes des bêtes à cornes ».

53. RS I 13, 11 : *áva srja vanaspate déva devébhyo haviḥ*.

54. L'hymne RS III 8 est tout entier consacré à la célébration de l'arbre transformé en poteau. La strophe 4 en salue la venue : *yúvā suv āsāḥ pārivīta āgāt*

sá u śreyān bhavati jāyamānaḥ
tām dhīrāsaḥ kavāya ún nayanti
svadhyò mānasā devayāntaḥ

« Jeune, bien vêtu, ceinturé, (le Poteau rituel) est arrivé ; lui-même devient plus beau (encore, une fois re-) né. Les experts, les poètes l'érigent, hommes aux bonnes intentions qui aiment les dieux d'une pensée (réfléchie) » (Traduction de RENOU 1965 : 35). La strophe 5 y insiste, la naissance du poteau est une renaissance : *jātó jāyate sudinatvé āhnām* « (Déjà) né, il naît (à nouveau) pour l'heureuse journée d'entre les jours » (RENOU, *ibid.*). Voir aussi RS I 13, 11 (EVP XIV p. 41).

s'arrête la ressemblance : le *sóma* (le roi, le dieu Soma), accueilli comme un hôte très honoré par le rituel d'*ātithyá* devient tout entier matière oblatoire, et le travail qu'on effectue sur lui ne produit pas un artefact. En revanche le façonnage de l'arbre en *yūpa* est véritablement la construction d'un instrument matériel du rite qui est en même temps un opérateur dans le dispositif mental du sacrifice. Notons toutefois qu'ils sont l'un et l'autre éminemment précieux : le *sóma* au sens littéral du terme, puisqu'il a un prix qui fait l'objet d'évaluation et même de marchandage⁵⁵, le *yūpa* parce qu'il est un vecteur de *téjas*, de la vigueur et de la splendeur qui émanent de lui et que cependant il faut introduire en lui par les onctions de beurre clarifié qu'on lui applique et les paroles qu'on lui adresse.

Mais ce qui est propre au *yūpa*, ce qui en fait la « valeur », on a essayé de le montrer, c'est d'être le support d'opposés complémentaires : il est dedans et dehors, singulier et pluriel, saisi dans son unité et dans ses fragments, dans sa fixité et dans ses mouvements. Arbre, morceau de nature taillé en ouvrage pour devenir arbre métaphorique, artefact qui ne contient rien d'autre que des parties de l'élément naturel dont il est fait, augmenté des paroles qui l'exaltent, le poteau du *paśubandhá* est, dans la multiplicité de ses angles, l'exemple d'un objet qui est aussi une expérience de pensée.

Charles MALAMOUD

EPHE, Section des sciences religieuses

ABRÉVIATIONS

- AitB, Aitareya-brāhmaṇa : *Aitareyabrāhmaṇam, śrīmatśāyānācārya viracitabhāṣyasa-metam...* Vināyaka Gaṇeśa Āpaṭe (ed.), 2 vol., Poona, Ānandāśramasamskṛta-granthāvaliḥ, 1931.
- ĀpŚS, Āpastamba-śrautasūtra : *The Śrauta sūtra of Āpastamba belonging to the Taittirīya Saṃhitā with the commentary of Rudradatta*, edited by R. Garbe, Calcutta, Bibliotheca Indica, 1882-1902, second edition with new appendix... by C.G. Kashikar, 3 vol., Delhi, Munshi Ram Manoharlal, 1983.
- AS, Atharva-samhitā : *Atharva veda sanhita* herausgegeben von R. Roth und W.D. Whitney, Zweite verbesserte Auflage besorgt von Dr. Max Lindenau, Berlin, Ferd. Dummler, 1924.
- KB, Kauṣītaki-brāhmaṇa : *Das Kaushitaki Brāhmaṇam* herausgegeben und übersetzt von B. Lindner, Jena, Hermann Costenoble, 1887.

55. C'est le *parikraya*. Que même le roi Soma puisse faire l'objet d'un marchandage en règle, voilà qui justifie, est-il dit en ŚB III 3, 3, 1, que toute chose en ce monde puisse être marchandée. Mais on voit bien que le *sóma* est en réalité hors prix. D'après Āp ŚS X 25-27, il arrive que la négociation soit brusquement interrompue : l'équipe sacrificielle s'empare du *soma*, reprend la vache qui devait en être le prix et chasse le marchand à coups de fouet ou de bâton. Cf. CALAND et HENRY 1906 : 43-46.

- KS, Kāthaka-saṃhitā : *Kāthaka, Die Saṃhitā der Kātha-Sakhā* herausgegeben von Leopold von Schroeder, 4 vol., Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1970-1972 (1900-1912).
- MS, Maitrāyaṇī-saṃhitā : *Maitrāyaṇī Saṃhitā, Die Saṃhitā der Maitrāyaṇīya-sakhā* herausgegeben von Leopold von Schroeder, 4 vol., Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1970-1972 (1881-1886).
- PB, Pañcaviṃśa-brāhmaṇa : *Tāṇḍyamahābrāhmaṇa belonging to the Sāma Veda with the Commentary of Sāyaṇācharya*, Edited with Notes, Introduction etc. by Pandit A. Chinnaswami Sastri, 2 vol., Benares, The Kashi Sanskrit Series, n°105, Jaya Krishnadas-Haridas Gupta, 1935-1936.
- RS, Ṛk-saṃhitā : Aufrecht, Theodor, *Die Hymnen des Rigveda*, 2 vol., Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1955 (Bonn, 1877).
- ŚB, Śatapatha-brāhmaṇa : *The Catapatha-Brāhmaṇa in the Mādhyandina-Cākhā with extracts from the commentaries of Sāyaṇa, Harisvamin and Dvi-vedaganga*, edited by Dr. Albrecht Weber, Chowkhamba Sanskrit Series, n°96, Varanasi, 1964 (Berlin 1855).
- TB, Taittirīya-brāhmaṇa : *The Taittirīya Brāhmaṇa, With the commentary of Bhaṭṭa Bhāskara Miśra*, edited by A. Mahadeva Sastri, 4 vol., Delhi, Motilal Banarsidass, 1985 (Mysore 1911).
- TS, Taittirīya-saṃhitā : *Taittirīya Saṃhitā with the padapāṭha and the commentaries of Bhaṭṭa Bhāskara Miśra and Sāyaṇācharya*, 5 vol., edited by N.S. Son-take, T.N. Dharmadikari, Poona, Vaidika Saṃśodhana Maṇḍala, 1970-2010.

BIBLIOGRAPHIE

BERGAIGNE, Abel

- 1878 *La religion védique d'après les hymnes du Rig-Veda*, I, Paris, F. Vieweg (« Bibliothèque des hautes études. Sciences philologiques et historiques » 36)

BIARDEAU, Madeleine

- 1989 *Histoire de poteaux, Variations védiques autour de la Déesse hindoue*, Paris, École Française d'Extrême-Orient.

CALAND, Willem et HENRY, Victor

- 1906 *L'agniṣṭoma, Description complète de la forme normale du sacrifice de soma dans le culte védique*, Paris, tome I.
- 1907 *L'agniṣṭoma, Description complète de la forme normale du sacrifice de soma dans le culte védique*, Paris, tome II.

DEBRUNNER, Albert

- 1954 *Altindische Grammatik* II 2, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

DUMÉZIL, Georges

- 1978 *Romans de Scythie et d'alentour*, Paris, Payot.

GONDA, Jan

1969 *Aspects of Early Viṣṇuism*, Delhi, Motilal Banarsidass (Utrecht, 1954).

KANE, Pandurang Vaman

1941 *History of Dharmasāstra* II, 2, Poona, BORI.

MALAMOUD, Charles

1989 *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte.

2005 *Féminité de la parole. Études sur l'Inde ancienne*, Paris, Albin Michel.

MINARD, Armand

1949 *Trois Enigmes sur les Cent Chemins* I., Paris, Belles-Lettres.

RENOU, Louis

1954 *Vocabulaire du rituel védique*, Paris, Klincksieck.

1956 *Hymnes spéculatifs du Veda*, Paris, Gallimard.

1965 *Études védiques et pāṇinéennes* XIV, Paris, de Boccard (« Publications de l'Institut de civilisation indienne »).

1966 *Études védiques et pāṇinéennes* XV, Paris, de Boccard (« Publications de l'Institut de civilisation indienne »).

1967 *Études védiques et pāṇinéennes* XVI, Paris, de Boccard (« Publications de l'Institut de civilisation indienne »).

SCHWAB, Julius

1886 *Das altindische Thieropfer: mit Benützung handschriftlicher Quellen*, Erlangen.

WACKERNAGEL, Jakob

1896 *Altindische Grammatik* I, (réédition Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1957).

WHITNEY, William D.

1885 *Roots. Verb Forms and Primary Derivatives of the Sanskrit Language*, Leipzig, Breitkopf and Härtel.

RÉSUMÉS

Ivonne MANFRINI

Agalma versus statue. La figuration comme relation

Dans le cadre de ce bref essai, il s'agira de proposer une interprétation des objets de figuration qui ébranle la lecture de l'anthropomorphisme grec comme un paradigme universel. Ce paradigme, qui informe notre perception de la figuration tridimensionnelle grecque, suppose la contemplation d'un idéal philosophico-esthétique véhiculant l'idée de perfection formelle exprimée par de blanches statues de marbre. À l'opposé, il s'agira ici de s'interroger sur l'efficacité de cette figuration comme manière d'interagir avec le divin dans le cadre d'un dispositif rituel. La question est celle des modalités de la relation entre les hommes et les dieux par l'intermédiaire d'objets à l'anthropomorphisme plus ou moins marqué, façonnés par des matériaux divers et inscrits dans un dispositif entendu comme une mise en espace signifiante. La couleur, souvent oubliée, qui creuse un écart important par rapport à la blancheur paradigmatique, fera l'objet d'une attention particulière puisqu'elle joue un rôle fondamental dans les processus d'interactions y compris dans leur éventuelle dimension agalmatique. La variété des formes, des matières et des dispositifs introduit la dimension d'une théologie visuelle de l'ordre d'une relation entre les hommes et les dieux fondée à la fois sur la proximité et la distance.

Mots-clés : *agalma*, anthropomorphisme, dispositif, distance, interaction, polychromie, proximité, rituel, statue, théologie visuelle.

As part of this brief essay, we will propose an interpretation of figurative objects that shakes the idea of Greek anthropomorphism as an universal paradigm. This paradigm, which informs our perception of three-dimensional Greek figuration, supposes the contemplation of a philosophical-aesthetic ideal conveying the idea of formal perfection expressed by white marble statues. It will be a question here of wondering about the effectiveness of this figuration as a way of interacting with the divine within the framework of a ritual display. The question is that of the modalities of the relationship between men and the gods through objects with more or less marked anthropomorphism, shaped by various materials and inscribed in a display understood as a significant space. The colour, often forgotten, which widens a significant gap with the paradigmatic whiteness, will be the object of a particular attention since it plays a fundamental role in the processes of interactions including in their possible agalmatic dimension. The variety of forms, materials and displays introduces the dimension of a visual theology of the order of a relationship between men and the gods interplaying with proximity and distance.

Keywords : *agalma*, anthropomorphism, display, distance, interaction, polychromy, proximity, ritual, statue, visual theology.

Nicole LANÉRÈS

La notion d'*agalma*, des origines au siècle d'Alexandre

Le sens de « statue » appliqué trop souvent au grec ancien ἄγαλμα est l'aboutissement d'une évolution dont le tournant principal se situe à l'époque impériale. Auparavant le terme s'appliquait aux objets les plus divers, offrandes matérielles, êtres humains, abstractions même. De fait, cette hétérogénéité dissimule une profonde unité. Tout ἄγαλμα est un « chef d'œuvre », construit dans une noble matière, élaboré dans le πόνος, « l'effort », par un savoir-faire où éclate l'ἀρετή, « l'excellence », de l'artisan. Il provoque la χάρις, terme dont la polysémie évoque le plaisir partagé des hommes et la joie des dieux, ainsi que la faveur divine accor-

dée en retour. La χάρις fait de l'ἄγαλμα le lieu où s'établit l'échange entre les hommes et les dieux : elle exige ritualité et adhésion collective.

Mots-clefs : *agalma*, culte, joie, objets, matériau, offrande, plaisir, réjouir, statue, stade, ἄγαλμα, ἀρετή, ἔργον, ἰδρύειν, πόνος, χάρις.

The meaning of "statue" so often applied to ancient Greek ἄγαλμα is the result of an evolution whose main turning point is in the imperial era. Previously the term applied to wide range of objects: material offerings, human beings, even abstractions. However, such an heterogeneity conceals a deep unity. Each ἄγαλμα is a "masterpiece", elaborated in a noble material, with πόνος, "effort". It implies skills in which the ἀρετή, the "excellence" of the craftsman is revealed. It causes χάρις, a term whose polysemy evokes the shared pleasure of men and the joy of the gods, as well as the divine favor granted in return. The χάρις makes ἄγαλμα the place in which the exchange between men and gods is founded: it requires rituality and collective adhesion.

Keywords : *agalma*, cult, delight, objects, materials, offerings, pleasure, rejoicing, statue, ἄγαλμα, ἀρετή, ἔργον, ἰδρύειν, πόνος, χάρις.

Ioanna PATERA

Ἄγαλμα : le terme et le concept

Le terme ἄγαλμα a fait l'objet d'analyses précises et d'interprétations fécondes. Il a cependant été érigé en concept, notamment par Lacan. En tant que tel, il a été utilisé par des hellénistes qui l'ont ainsi longtemps surinvesti. Ἄγαλμα signifie, selon les contextes anciens, l'objet qui suscite du plaisir, ornement, offrande, statue. Il a été particulièrement associé aux statues représentant des dieux et, par extension, aux statues cultuelles. Une mise en regard de la formation du concept avec les différents sens d'ἄγαλμα dans les sources anciennes montre les surinterprétations de ce terme qui a pourtant une signification renvoyant à une fonction précise.

Mots-clefs : prix, valeur, offrande, statue cultuelle, figuration, étymologie.

The term ἄγαλμα has received accurate analysis and fruitful interpretations. However, it was raised to the status of concept, for instance by Lacan. As such it is used by classicists who have long overinterpreted it. Depending on the context, ἄγαλμα designates an object that causes pleasure, an ornament, an offering, or a statue. It is more particularly associated with statues of gods and, by extension, with cult statues. A parallel examination of the formation of the concept and of its various meanings in the ancient sources shows the overinterpretations of this term despite its meanings referring to specific functions.

Keywords : prize, value, offerings, cult statue, representation, etymology.

Nikolina KEI – François LISSARRAGUE

Aglaa dôra : la rançon d'Hector et le système des objets

Cet article analyse le rôle des objets dans la représentation de la rançon d'Hector, leur place dans l'image et leur rôle dans l'échange entre les héros, vivants et mort. Laissant à part les armes déployées entre Achille et Hector, on étudie les objets qui constituent la rançon apportée par Priam pour récupérer le corps de son fils, on montre qu'ils fonctionnent comme une dot et ont pour fonction de plaire à Achille : c'est en cela qu'on peut les considérer comme des *agalmata*.

Mots-clefs : rançon, dons, supplication, Priam, Achille, Hector, Iliade, céramique attique.

This paper discusses the role of objects in the iconography of Hector's ransom, their position in the picture and role in the exchange between heroes, living and dead. Leaving aside the

armour displayed between Achilles and Hector, we focus on the objects brought by Priam to get back the corpse of his son; we show they operate as a dowry and are supposed to please Achilles: in that sense they can be considered as *agalmata*.

Keywords : ransom, gift, supplication, Priam, Achilles, Hector, *Iliad*, Attic vase-painting.

Claude CALAME

Rendre la parole poétique visible et efficace : le poème-*agalma* comme parure et comme offrande (Pindare et Bacchylide)

Autant Pindare que Bacchylide désignent volontiers leur propres compositions par des métaphores. Qu'il s'agisse de l'image du char ou de celle de l'édifice, ces métaphores désignent le poème mélique en acte, comme performance musicale chantée en général par un groupe choral. Ainsi en va-t-il d'*agalma* compris à la fois comme parure et comme dons des Muses, dans une poétique qui devient une esthétique de l'offrande musicale. L'investigation ethnopoétique permet de revenir de manière critique sur la présentation de Louis Gernet, puis de Jean-Pierre Vernant de l'*agalma* en tant qu'objet précieux doué de pouvoir sacré et de prestige social, tout en retenant la composante esthétique d'un objet animé qui frappe et qui réjouit par son éclat lumineux.

Mots-clefs : poétique, esthétique, offrande, parure, éclat.

Both Pindar and Bacchylides often denote their compositions by way of metaphor. Whether the chosen image is the cart or the building, these metaphors refer to the melic poem captured in its enactment, as a musical performance sung, most commonly, by a choral group. The same is true for *agalma*, understood both as a adornment and a gift to the Muses, in a poetics that becomes also an aesthetics of the musical offering. Ethnopoetic investigation allows to reevaluate Louis Gernet's, and, subsequently, Jean-Pierre Vernant's depiction of the *agalma* as a precious object in which sacred power and social prestige are vested, while still capturing its aesthetic quality of animated object, captivating and delighting by its bright glare

Keywords : poetics, aesthetics, offering, parure, glare.

Renée KOCH PIETTRE

Pourquoi la tortue n'est pas un *agalma*

En choisissant une approche *emic*, l'article compare la tortue à la fois à la « statue » (*agalma*) et à l'offrande (*anathêma*) grecques : dans la culture grecque, elle partage en effet avec la statue et l'offrande la qualité d'objet alliée à la force symbolique. Pourtant la tortue n'a rien de beau ni de rare. Même son utilisation comme rustique caisse de résonance de la lyre est banale. Cependant, le caractère ambigu de la tortue, sorte de pierre animée qui vit à la fois sur la terre, dans l'eau et sous la terre, fait d'elle un objet magique et médiateur notamment entre la terre et les enfers, à l'image d'Hermès qui en fit son instrument. Au point que son effigie orna les premières monnaies grecques, comme un emblème de valeur, un signe vide adaptable à tous les usages. Et l'animal servait aussi bien de jouet. Malgré sa laideur, la tortue présente d'autre part des affinités avec Aphrodite. Malgré sa petitesse, elle peut être l'image de la voûte céleste, et le chant qu'elle permet à Hermès est d'emblée cosmogonique. Si donc la tortue peut évoquer l'*agalma* par antithèse, elle y réfère aussi par contiguïté et métonymie, car elle est apte également à donner à l'*agalma* l'écrin qu'il appelle, à enfermer sa beauté et à en faire sentir la part d'invisibilité.

Mots-clefs : *anathêma*, pierre vivante, magie, écrin, jouet, Hermès, Aphrodite.

By choosing an *emic* approach, the paper compares the tortoise both with the Greek 'statue' (*agalma*) and with the Greek offering (*anathêma*): in the Greek culture, the tortoise indeed

shares with the statue and with the offering the status of an object combined with the power of the symbol. Nevertheless, the tortoise has nothing beautiful or rare. Even its use as rustic resonance chamber of the lyre is commonplace. However, the ambiguous character of the tortoise, a kind of animated stone which lives at the same time on the ground, in waters and under earth, makes it a magic and mediating object in particular between the earth and the underworld, just like Hermes who made it his music instrument. Its effigy decorated the first Greek currencies, as a valuable emblem, an empty sign, suitable for every use. And the animal was also used as a toy. In spite of its ugliness, the tortoise shows on the other hand affinities with the goddess Aphrodite. In spite of its small size, it can give an image of the vault of heaven, and the song it allows Hermes to perform is straightaway cosmogonical. If thus the tortoise can paradoxically evoke the *agalma*, it also refers to it by proximity and metonymy, because it is also able to give to the *agalma* the jewel box it is calling for, to lock its beauty inside and to give an idea of its participation in invisibility.

Keywords : *anathema*, living stone, magic, jewel box, toy, Hermes, Aphrodite.

Frédérique ILDEFONSE

ἄγαλμα et θεός. Retour sur le dossier platonicien

L'analyse des occurrences d'*agalma* dans les dialogues de Platon laisse apparaître, à partir notamment de deux passages du *Phèdre* et d'un passage des *Lois*, que l'*agalma* est un support nécessaire à l'effectuation d'un rite. L'*agalma* n'est pas une statue qui représente, mais un support sur lequel on intervient, qu'on orne, qu'on décore. Il apparaît comme une pièce, médiatrice, nécessaire, du dispositif par lequel on figure, fixe ou matérialise le dieu auquel on s'adresse dans le rituel – ce que confirme le passage des *Lois* qui distingue entre les dieux visibles et les dieux invisibles. L'*agalma* donne une visibilité à l'invisible, exprime que le rituel a besoin de la circonscription d'une forme qui vaille pour le dieu, qui en tiennent lieu, à tous les sens de l'expression, et ne peut s'accommoder d'une simple présence diffuse. Ainsi l'*agalma* aurait à voir avec cette circonscription de la présence, mais également avec la localisation du divin.

Mots-clefs : Platon, *Lois*, rituel, dieux, visible, invisible, localisation.

The analysis of the occurrences of *agalma* in the *Dialogues* of Plato, notably in two passages from *Phaedrus* and a passage from *The Laws*, makes clear that the *agalma* is a necessary support for the accomplishment of a ritual. The *agalma* is not a statue that represents, but a support on which one operates, which can be ornamented or decorated. It emerges as a mediator, a necessary part of the apparatus by which one figures, fixes, or materializes the god whom one addresses in the ritual – a point confirmed by the passage in *The Laws* that distinguishes the visible gods from the invisible gods. The *agalma* gives visibility to the invisible, expresses that the ritual needs to be circumscribed in a form that would hold good for the god, that would serve as the god and cannot be reduced to a mere diffuse presence. The *agalma* would thus have to do with this circumscription of presence, but also with the localization of the divine.

Keywords : Plato, *Laws*, ritual, gods, visible, invisible, localization.

Danielle ARNOUX

***Agalma*, Jacques Lacan. La rencontre**

Au cours de son séminaire sur le transfert en 1961, Lacan utilise le couple *erastès erômenos* du *Banquet* de Platon comme un modèle expérimental pour parler de la métaphore de l'amour. L'*agalma*, surgi dans la scène entre Alcibiade et Socrate, sera exploré dans plusieurs contextes de la littérature grecque où apparaît l'accent fétiche de l'objet. Il a fonction de

charme, piège à dieux. *Agalma* dans l'algèbre lacanienne est désigné tour à tour en en même temps objet du désir, objet partiel de la théorie analytique, phallus. Cet objet, visé dans le désir, ne peut s'obtenir. Manque dans le symbolique, blanc dans l'image narcissique, sans matérialité, il aura été une sorte de prototype de « l'objet petit a » dont le concept se précisera avec la notion de « cause du désir ». Après la « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'école » où il est constante d'une équation, bord d'une bande de Moebius, *agalma* disparaît de l'enseignement de Lacan.

Mots-clefs : transfert, désir, objet partiel, objet petit a, phallus.

During his seminar *On Transference*, in 1961, Lacan takes from Plato's *Symposium* the couple of words *erastès*, *erômenos* he uses as an experimental pattern to talk about the metaphor of love. The *agalma*, which comes out during the scene between Alcibiades and Socrates, is explored in many contexts of Greek literature where something fetish of the object can be found. It functions like a charm, a god trap. In Lacanian algebra, *agalma* is pointed to as object of desire, part-object, phallus. This object, aimed at in desire, cannot be got. Gap in the symbolic, lack in the mirror image, without any materiality, it will have been a sort of prototype of the "object a", whose concept will be clarified with the notion of "cause of desire". After the "Proposition of the 9th of October 1967 about the psychoanalyst of the School" where it stands as a constant of an equation, the edge of a Moebius trip, *agalma* disappears from Lacan's teaching.

Keywords : transference, desire, part-object, object a, phallus.

Danouta LIBERSKI-BAGNOUD

L'éclat aveuglant du fétiche. À propos de la scène du pouvoir et de ses effets de leurre

Les emblèmes de la chefferie kasena — une colline d'ordures (*puru*) et une corne gainée de cuir enfouie dans de multiples enveloppes (*kwara*) — sont construits dans les discours comme des instances agissantes qui donnent au pouvoir d'un chef son assise. L'analyse de la structure feuilletée du dispositif que mobilise la corne permettra d'illustrer la fonction de l'objet fétiche comme écran, et, partant, d'avoir accès aux coulisses de la fabrique du pouvoir chez les Kasena. Au décès du chef, le *kwara* est extrait de la pièce où il réside le temps du règne, pour être ramené vers son lieu d'origine où, dégagé de ses multiples enveloppes, il sera déposé auprès de sa « mère », une entité génésique que présentifie une vaste coupe en terre cuite emplie d'eau médicinale. Ce parcours rituel, avec ses haltes, ses interdits, ses agents, met en acte l'injonction selon laquelle celui qui exerce le pouvoir ne peut détenir le signifiant maître de ce pouvoir, il n'en est que le dépositaire transitoire, le véritable propriétaire étant toujours, forcément, un autre. On cherchera alors à montrer que dans ce montage de représentations, l'insoutenable brillance de la corne mise à nu, qui « frappe et rend aveugle » (y compris le chef) fonctionne comme un ultime écran qui, tout à la fois, donne à voir et cache un au-delà du voile marqué au coin par le manque.

Mots-clefs : ethnologie, Kasena, *kwara* de la chefferie, objets du fétichisme, Lacan.

Blinking brightness of the fetish. The stage of the power and its effects of delusion

The emblems of the kasena chieftainship - a hill of garbage (*puru*) and a horn sheathed by leather and buried in multiple envelopes (*kwara*) - are "built" in the speeches as agencies that give its basis to the power of a leader. The analysis of the foliated structure of the horn will allow us to illustrate the function of the fetish as screen, and therefore, to have access to the building of the power among the Kasena. The author shall try to show that in this assembly of representations, unbearable shine of the horn naked, which « strike and blinds » (including the leader) works as an ultimate screen which, quite at the same time, gives to see and hides one beyond the veil marked by the lack.

Keywords : ethnology, Kasena, *kwara*, chieftainship, objects of fetish, Lacan.

Sylvie DONNAT

« Mettre au monde les beautés du dieu ». À propos de la construction de la présence divine dans l'Égypte ancienne

En prenant pour point de départ le terme grec polysémique *agalma*, le cheminement comparatiste a conduit l'auteur à considérer la notion pharaonique de *néfêrou* (« beautés, perfection, bienfaits »), une notion aux multiples facettes qui est centrale dans la description de l'expérience religieuse égyptienne. *Néfêrou* peut en effet désigner la manifestation radieuse d'un dieu, qui peut se réaliser, notamment, au travers de statues prises dans un dispositif rituel. En examinant l'inscription de la stèle royale commémorant les réalisations du souverain Néferhotep I Khâsekhemrê (XIII^e, dynastie, c. 1740 av. J.-C.) en faveur du dieu Osiris d'Abydos – notamment les embellissements de son image et de son mobilier culturels –, il est tenté de comprendre comment, dans l'esprit égyptien, un assemblage fait de main d'homme peut générer un effet allant au-delà de la matière, c'est-à-dire comment il est capable de créer, sur terre, de la présence divine ou un effet de présence divine.

Mots-clés : *néfêrou*, présentification, manifestation, bienfaits, image culturelle.

« Giving birth to the god's beauty ». About the construction of the divine presence in Ancient Egypt.

The pharaonic concept of *neferu* ("beauty, goodness") can be compared to the Greek *agalma*. This polysemic Egyptian word can refer to the irradiant manifestation of a god, notably during processional festival where statues are included in complex and luxury arrangements. This paper examines in particular the inscription of king Neferhotep Khasekhemre (XIII^e, dynasty, c. 1740 av. J.-C.) describing the renovation of cultual material and image of Osiris in Abydos. The expression "mesi neferu" ("giving birth the [god's] beauty") is particularly interesting to understand how, according to Ancient Egyptians, artefacts, while made by humans, can create divine presence on earth.

Keywords : *neferu*, presentification, manifestation, goodness, cult image.

Aurélie NÉVOT

Figurer l'invisible, croiser le regard des dieux. Les tableaux talismaniques des Maîtres de la psalmodie

Les talismans exécutés par les Maîtres de la psalmodie – chamanes du Yunnan (Chine) – sont composés d'écritures et de dessins. Une vitalité *sui generis* est prêtée à chacun de ces « tableaux » qui est consubstantiel avec l'officiant et vit ses propres métamorphoses jusqu'à sa fin, au terme d'une année. Présentification des esprits auxiliaires du chamane, un talisman s'avère être plus particulièrement une interface – inter-face – entre le visible et l'invisible. Par son prisme, le visible devient visible par l'invisible, et l'invisible s'ouvre au visible – bien qu'une part des divinités demeure cachée. La dimension scopique générée par ce genre d'artefact est à souligner en tant que celui-ci montre la dialectique du regardé/regardant : il faut se voir vu par les esprits (voir les esprits qui nous voient). Le jeu visuel établi entre ce qui est vu et ce qui est caché, cette interférence des regards gardant un certain mystère, renvoient non seulement à la mythologie locale pour laquelle l'écriture est par essence incomplète, mais aussi, et en conséquence, à l'intersubjectivité. Les talismans des Maîtres de la psalmodie reflètent la vision humaine de la visibilité inéluctablement composée d'une part d'ombre.

Mots-clés : corporéité – écriture – image – présentification – ritualité.

Talismans created by Masters of psalmody—shamans from Yunnan (China)—are either in the form of writings or drawings. A *sui generis* vitality is conferred on each "picture" that is

consubstantial with the shaman and undergoes its own metamorphoses until it comes to an end, once a year has passed. As a presentification of the auxiliary spirits of the shaman, a talisman is more particularly an interface—inter-face—between the visible and the invisible. Through it, the visible becomes visible by the invisible, and the invisible opens itself to the visible—whereas part of the divinities remains hidden. The *scopical dimension* generated by these artefacts needs to be underlined insofar as they highlight the dialectic between seen/seeing: you have to see yourself seen by the spirits (see the spirits who see you). The visual game established between what is seen and what is hidden, and this interference of looks maintaining part of mystery, not only refer to the local mythology for which writing is in essence incomplete but also, and consequently, to intersubjectivity. The talismans of the Masters of Psalmody reflect the human vision of visibility inevitably linked to a shadow-side.

Keywords : corporeity – writing – image – presentification – rituality.

Sonia MACRI

Pierre figurées et préfiguration de l'avenir dans les lapidaires grecs et romains

Cet article aborde le thème des *lapides figurati*, ou bien des pierres qui sont estimées comme contenant des images spontanément créées par la nature. Un examen attentif du corpus des lapidaires grecs et romains, ainsi que d'autres témoignages éparés dans la littérature grecque de l'époque impériale et tardive, fait émerger des éléments utiles pour définir l'identité des pierres figurées en tant qu'objets culturels. Elles apparaissent comme des entités ambiguës : elles appartiennent au règne minéral, mais elles font allusion au monde animé ; de plus, elles appartiennent à la réalité tangible, mais s'offrent comme des objets bons pour établir un contact avec la sphère surnaturelle. Afin de montrer les mécanismes de cette représentation, nous avons focalisé notre attention d'abord sur la question de la matérialité des pierres, notamment en ce qui concerne la notion de bigarrure et de luminosité ; puis sur la valeur anthropologique des images minérales et leur relation avec l'invisible.

Mots-clefs : pierres précieuses, figuration, éclat, naturel/artificiel, prédiction.

This essay discusses a particular category of stones as *lapides figurati* or stones that are believed to contain images spontaneously created by nature. A careful examination of the corpus of Greek and Roman lapidaries, along with other scattered evidences in literary texts of the Imperial and Late Period, brings out elements that are useful in defining the identity of figurative stones as cultural objects. They appear as ambiguous entities: they belong to the mineral kingdom, but they allude to the animated world; moreover, they belong to tangible reality, but offer themselves as objects good for establishing contact with the supernatural sphere. In order to show the mechanisms of this cultural representation, this essay will firstly focus on the question of the materiality of the stones, with particular regard for the notion of variegation and brightness; then on the anthropological value of the mineral images and their relationship with the invisible.

Keywords : precious stones, figuration, light, natural / artificial, prediction.

Adeline GRAND-CLÉMENT

L'étoffe des dieux. Les consécrationes de vêtements dans le monde grec : autour du culte attique d'Artémis Brauronia

L'offrande de pièces de tissu aux divinités constitue un acte de piété répandu dans le monde grec. Par-delà la diversité des formes qu'elle peut prendre, on a tendance à distinguer deux principaux cas de figure. D'un côté, les consécrationes ponctuelles de vêtements effectivement portés par des individus sont liées à des circonstances particulières et visent à créer une

proximité entre le dédicant et la divinité. De l'autre, la remise par l'ensemble de la communauté d'une pièce d'étoffe neuve, tissée à cet effet pour être apportée en procession et vêtir l'effigie divine, a lieu lors de fêtes impliquant toute la cité. Selon que l'on se situe dans l'un ou l'autre registre, acte de dévotion privé ou rite public, les acteurs, les motivations, la nature des offrandes déposées, les temporalités diffèrent. C'est sur ces points que l'article se propose de revenir, en étudiant le dossier relatif aux vêtements consacrés dans le sanctuaire d'Artémis à Brauron, en Attique. L'étude, qui s'appuie principalement sur la documentation épigraphique, cherche à montrer en quoi les offrandes textiles relèvent de l'« agalmatique ». Pour ce faire, une comparaison est établie avec les données rassemblées par Marlène Albert sur le culte marial à l'époque moderne et alimentée par l'analyse des archives relatives au culte de la Vierge Noire de la Daurade, à Toulouse. La confrontation s'avère féconde et permet de considérer sous un angle neuf les pratiques votives qui ont lieu à Brauron. Elle montre notamment que la distinction entre offrandes « publiques » et offrandes « privées » mérite d'être reconsidérée.

Mots-clefs : vêtements, Brauron, Artémis, offrandes, couleurs, inventaires.

In many Greek sanctuaries, worshippers used to dedicate textiles to the deities. Two main kinds of dedications might be found : first, occasional offerings of clothing previously worn, that aim at creating an intimate relationship between the dedicant (mostly women) and the deity; second, the annual offering, on behalf of a whole city, of a brand-new fabric that was woven especially for this purpose, and was conveyed through a procession to dress the divine statue during public festivals. This paper will analyse the close relationship between the two types of dedications, by studying the case of the attic worship of Artemis in Brauron. Relying mainly on epigraphic testimonies (public inventories of textile offerings), I will try to shed light on the « agalmatic » aspect of such textile offerings. A comparison will thus be drawn with the catholic cult of Virgins, as studied by Marlène Albert Llorca, and in particular with the worship of the Black Virgin of La Daurade in Toulouse, during modern times. By doing so, I will show that the sharp distinction between individual and public offerings, often assumed by ancient Greek historians, should be reconsidered.

Keywords : clothing, Brauron, Artemis, offerings, colours, inventories.

Marlène ALBERT-LLORCA

Dans le monde catholique, déposer un vêtement dans un sanctuaire, le destiner à habiller la Vierge

Cette étude présente un point de vue comparatif sur la contribution d'Adeline Grand-Clément à propos des offrandes votives de pièces de tissu ou de vêtements à l'Artémis de Brauron. Les matériaux dont il est fait état concernent, pour l'essentiel, les offrandes déposées dans les sanctuaires consacrés à une statue « miraculeuse » de la Vierge, statue identifiée par son lieu de culte et son épiclèse. La comparaison avec le cas grec soulève trois questions. La première porte sur la différence entre les donateurs individuels et collectifs et ce qu'elle révèle de la place conférée à la religion en Grèce ancienne et dans l'Europe chrétienne. La deuxième concerne la diversité des vêtements offerts et plus particulièrement le fait qu'on trouve dans le sanctuaire de Brauron aussi bien des vêtements neufs que des vêtements usagés, dont certains sont désignés par le terme *rhakos*, littéralement « guenilles », comme l'indique Adeline Grand-Clément. Il arrivait aussi que soient déposés dans les sanctuaires catholiques des pièces de tissu ou des objets ayant peu ou pas de valeur, et l'on peut se demander s'ils étaient vraiment considérés comme des offrandes. Est abordée enfin la question de la distinction, importante dans le monde chrétien, entre les vêtements destinés à être déposés dans un sanctuaire et ceux que l'on utilise pour « habiller » la statue qui y est vénérée.

Mots-clefs : culte marial, statue, vêtements, habillement, vœux, offrandes, religion civique, Espagne.

This study showcases a comparative point of view on the chapter written by Adeline Grand-Clément who examines pieces of textiles or clothes offered to worship Artemis of Brauron. Most of the ethnographic data presented here are related to the offerings placed in sanctuaries dedicated to a « miraculous » statue of the Virgin, which is identified by its place of worship and by its epiclisis. The comparison with the Greek case raises three questions. The first one concerns the difference between individual and collective donors and what it reveals about the place given to religion in Ancient Greece and in Medieval Europe. The second one focuses on the diversity of clothes offered and, more particularly, on the fact that among the clothes given at the sanctuary of Brauron, some are new whereas others are used. The latter are sometimes referred to as *rhakos*, a term that means literally, as Adeline Grand-Clément explains, « rag ». Since worthless pieces of textiles or objects were also given in Catholic sanctuaries, we may wonder if used clothing were really considered as offerings. The last question addresses the distinction, particularly significant in the Christian world, between the clothes placed in a sanctuary and those used to « dress » the statue worshipped there.

Mots-clefs : culte marial, statue, vêtements, habillement, vœux, offrandes, religion civique, Espagne.

Manuela GIORDANO

Croyance et dieux-statues

Cette contribution offre quelques considérations sur le modèle du croire sous-jacent au discours chrétien – et occidental en général – sur la divinité et sa « figuration » et sur sa pertinence herméneutique pour le polythéisme grec. Il est suggéré que, alors que dans le discours chrétien la statue est un *signe* qui se réfère à l'existence métaphysique, voire invisible, de la divinité, dans laquelle il faut croire, le discours polythéiste construit une mise en présence des dieux par leur statues. A travers eux, les dieux prennent leur place dans l'ensemble de la polis où ils vivent comme dieux-citoyens dans un sens tout à fait concret : le terme *theos* désigne le dieu ainsi que sa statue. La symbiose entre les dieux et leurs statues dans la religion de la polis est montrée par plusieurs récits, d'Hérodote à Eschyle, qui situent les statues des dieux dans le continuum qui est la présence à la fois épiphanique et fabriquée des dieux parmi les hommes. La comparaison ethnographique avec le culte des statues de saints en Calabre moderne, où la personne du saint est explicitement identifiée avec sa statue, montre en conclusion une éclairante analogie avec les faits grecs.

Mots-clefs : statue, figuration, cosmologie, polythéisme, symbole, religion civique, croyance, Athènes, Dionysos d'Eleuthère, Eschyle, *Sept contre Thèbes*, Hérodote, saints (culte des).

This paper offers some reflections on the model of believing that underlies Christian and Western discourse on gods and their «figuration», and on its hermeneutic relevance for ancient Greek polytheism. It is suggested that whereas in Christian discourse the statue is a *sign* which refers to a metaphysical, even invisible, existence of the divinity, in which one must believe, in Greek polis religion, the statues embody the gods in a concrete sense, to the point that the term *theos* can designate the god as well as their statue. The symbiosis between the gods and their statues in polis religion is shown by several accounts, from Herodotus to Aeschylus, who place the gods-statues in the continuum which is the presence – both epiphanic and fabricated – of gods among men. The ethnographic comparison with the cult of statues of saints in modern Calabria, where the person of the saint is explicitly identified with his statue, shows an illuminating analogy with ancient Greek conceptions.

Keywords : statue, cosmology, polytheism, symbol, polis religion, belief, Athens, Dionysus Eleuthereus, Aeschylus, *Seven against Thebes*, Herodotus, saints (cult of).

Youri VOLOKHINE

Sur la création des images vivantes et des statues en Égypte ancienne

On propose ici de traiter du thème de l'animation des images dans les rites égyptiens. Cette recherche implique de comprendre la notion d'image et l'usage des artefacts dans les procédures rituelles. On discutera ici dans la notion de ressemblance et d'anthropomorphie, puis des rites d'animation de l'image, comme le rite dit de « l'ouverture de la bouche », attesté tant dans le domaine funéraire que dans les procédures rituelles propres aux temples. Ces ritualisations de l'image sont associées à l'idée que l'on puisse les rendre vivantes. En dernier, la question de l'incarnation des divinités dans les images nous occupera.

Mots-clefs : rites égyptiens ; animation de l'image ; ouverture de la bouche ; incarnation.

We propose here to deal with the theme of image animation in Egyptian rites. This research involves understanding the notion of image and the use of artefacts in ritual procedures. The notion of resemblance and also of anthropomorphy will be discussed here, followed by the question of the rites of animation, such as the rite known as the «opening of the mouth», attested both in the funerary field and in the ritual procedures specific to the temples. These ritualizations of the image are associated with the idea that they can be brought to life. Finally, the question of the incarnation of deities in images will occupy us.

Keywords : Egyptian rites ; image animation ; opening-of-the-mouth ; incarnation.

Gabrielle WERSINGER TAYLOR

« Le visage de la bête ». Heidegger, les statues vivantes et la mise à mort rituelle

Une tradition des « statues vivantes », remontant aux Grecs, traverse la Renaissance et se poursuit jusqu'à Heidegger. Or pour les Grecs, la Forme (*eîdos*) désigne ce que contemplement les artistes qui trouvent le fond de leur vision dans ce visage archétypique qu'est le divin. Examinant les pratiques théurgiques visant à manifester la présence des dieux dans les statues, nous mettrons la théorie de l'art grec à l'épreuve des rituels pour dégager le paradoxe de l'esthétique sacrificielle liée à ces statues vivantes.

Mots-clefs : *Agalma*, *Eidos*, théurgie, vie, sacrifice, Homère, Platon, Heidegger.

The aim of this paper is to question the Greek background of the tradition of animated statues, that extends through the Renaissance, up to Heidegger. We shall see that the Form (*eîdos*) is what the artists contemplate, founding their vision in the divine considered as the archetypal face. Studying the theurgic practices where statues are presumed to contain the living gods, we shall bring the theory of Greek art through the touch-stone of rituals to point out the paradox of sacrificial aesthetics.

Keywords : *Agalma*, animated statues, theurgy, sacrificial aesthetics.

Louise BRUIT

Des statues divines sur le théâtre

Les statues, dans le théâtre d'Euripide, offrent aux spectateurs un modèle de représentation du divin. Elles redoublent, par leur présence immobile sur la scène, l'affrontement des deux déesses autour d'Hippolyte. Dans *Iphigénie en Tauride*, la statue d'Artémis (*agalma* ou *bretas*), est au contraire mobile et exprime sa volonté à travers ses mouvements, dûment interprétés par sa prêtresse. Devenue *xoanon* chez Pausanias, elle connaît une nouvelle vie à Sparte. Lavées, vêtues, déplacées ou enlevées, les statues donnent lieu à des rituels divers. *Agalma*, *xoanon* ou *bretas*, elles sont investies de la puissance de la divinité, et les rites qui leur sont

attachés sont une des manières, pour les hommes, d'instaurer à travers elles une communication avec les dieux.

Mots-clefs : statue, *agalma*, *bretas*, *xoanon*, Euripide, rituels.

Statues, in Euripides' theatre, provide to spectators a representation of the divine. Motionless, standing face to face on the scene, the two statues of Artemis and Aphrodite duplicate the confrontation of the goddesses about Hippolytus performed on stage. In *Iphigenia in Tauris*, conversely, Artemis' statue (*agalma* or *bretas*) is characterized by its mobility and expresses her will through her priestess. Pausanias calls The same statue at Sparta is defined as a *xoanon* by Pausanias. Washed, dressed, displaced, abducted, statues are the occasion of performing various rituals. *Agalma*, *xoanon* or *bretas*, statues are invested with divinity's power, and, through rituals, they give some means to mortals to communicate with gods.

Keywords : statue, *agalma*, *bretas*, *xoanon*, Euripides, rituals.

Kathryn MORGAN

Animating statues: The philosophical life as art in Plato

Cette contribution examine la reconfiguration par Platon de la force symbolique des *agalmata* anciens, en se concentrant sur l'idée de la statue animée. Le philosophe oscille entre deux conceptions des *agalmata* et, plus généralement, des images : soit comme médiations efficaces entre le visible et l'invisible, soit comme simples ressemblances. À plusieurs reprises, Platon exploite les tensions autour des statues animées et des *agalmata* pour enquêter sur la nature de la philosophie. Comme les statues, les *logoi* peuvent être *apsychoi* ou *empsychoi*. J'examine la comparaison Socrate Dédale et les discussions en cours relatives aux *agalmata* dédaliques, puis je considère la comparaison faite par Alcibiade entre Socrate et une statue de silène contenant l'*agalma* d'un dieu. Les potentialités de la statue animée font l'objet d'une élaboration plus poussée dans le *Phèdre*. Là, l'aimé philosophique est comparé à un *agalma* divin, brillant d'un éclat érotique qui reflète la Forme de la Beauté. Les amants philosophiques se façonnent mutuellement en représentations plus parfaites du divin, et la force religieuse de l'*agalma* se révèle particulièrement appropriée à un discours philosophiquement efficace.

Mots-clefs : statue, éros, Dédale, image, Socrate

This paper explores Plato's reconfiguration of the symbolic force of ancient *agalmata*, focusing on the idea of the animate statue. The philosopher is poised between two conceptions of *agalmata* and of images more generally: as efficacious mediations between the visible and invisible vs. mere likenesses. At several points he exploits the tensions that surround animated statues and *agalmata* in order to investigate the nature of philosophy. Like statues, *logoi* can be either *apsychoi* or *empsychoi*. I examine the comparison of Socrates to Daidalos, of unstable arguments to Daidalic *agalmata*, and then consider Alcibiades' comparison of Socrates to a statue of a silen containing an *agalma* of a god. The possibilities of the animate statue are most fully worked out in the *Phaedrus*. There the philosophical beloved is compared to a divine *agalma*, glowing with an erotic radiance that reflects the Form of Beauty. Philosophical lovers craft each other into more perfect representations of the divine, and the religious force of the *agalma* is appropriated for philosophically efficacious speech.

Keywords : statue, *eros*, Daedalus (Daidalos is the spelling in the article), image, Socrates.

Hélène FRAGAKI

L'*agalma* automatique de Nysa

Une effigie animée de Nysa défilait dans la grande procession de Ptolémée II Philadelphie, d'après la description de Callixène de Rhodes, citée dans les *Deipnosophistes* d'Athénée de Nau-

cratis. Cette figure colossale qui se levait, puis se rasseyait automatiquement après avoir fait une libation de lait, est qualifiée dans ce texte d'*agalma*. Le contexte littéraire et culturel dans lequel ce terme est ici employé est conditionné par la propagande royale et éclaire l'artifice ainsi désigné comme signe de contrôle sur les éléments physiques. Cette occurrence particulière du mot renvoie par ailleurs à un imaginaire dionysiaque lié à la régénération et la fertilité spontanée de la nature et se réfère à un dispositif qui était parfaitement réalisable, puisqu'il trouve des parallèles proches dans les traités scientifiques des ingénieurs alexandrins. Or, de telles inventions s'associent dans ces écrits aux concepts de *thauma* et de ζῳδιον, qui suggèrent une perception des automates comme doubles ou comme incarnations scéniques, définis par l'effet émotionnel exercé sur les spectateurs. La notion d'*agalma* revêt alors des connotations similaires et son champ sémantique, tel qu'il apparaît à travers l'ensemble de ces représentations mentales, révèle une dimension plutôt dynamique que statique et un rapport complexe avec la mobilité et le vivant.

Mots-clés : automate, mouvement, procession, propagande, royauté, Dionysos, fertilité, artifice, mécanisme, émotion, double, vivant.

According to the description of Callixenus of Rhodes, quoted in Athenaeus of Naucratis' *Deipnosophists*, an animated effigy of Nysa took part in the grand procession of Ptolemy II Philadelphus. This colossal figure, which would automatically stand up and then, having poured a libation of milk, sit down again, is described as an *agalma* in this text. The literary and cultural context within which this term is used, and which took shape as a result of royal propaganda, construes this device as a sign of mastery over the physical elements. Furthermore, the particular sense in which this word is used here relates it to the Dionysiac realm and to the idea of regeneration and spontaneous fertility of nature. There is no doubt about the possibility of building a mechanism such as the one designated by this term, since similar mechanisms are referred to in scientific treatises by Alexandrian engineers. In these writings, such devices were associated with the concepts of *thauma* and of ζῳδιον, which suggests that the automata were viewed as doubles or theatrical incarnations characterised by the emotional impact they had on their spectators. Therefore, the notion of *agalma*, such as it appears in this case, has similar connotations, and its semantic range, which is circumscribed by the above-mentioned associations and images, shows that it is dynamic rather than static in nature, and bears a complex relation to moving and living things.

Keywords : automaton, movement, procession, propaganda, kingship, fertility, artifice, mechanism, emotion, double, alive.

Maurizio BETTINI

Insignia. Identité et construction sémiotique de l'image divine à Rome

Dans la culture romaine, ce que nous appelons identité – comprise comme une qualité inhérente au sujet – se définit plutôt en termes de « reconnaissabilité » (*notitia, cognitio*) par les autres. À cette structure anthropologique et sémiotique appartiennent aussi les *insignia*, marques / signes qui, soumis à un haut degré de variabilité, rendent possible l'identification des images divines. Cette contribution explore différents champs culturels (dénomination, institutions, généalogie) dans lesquels la « reconnaissabilité » des *insignia* remplit sa fonction.

Mots-clés : Rome, identité, reconnaissabilité, image, signe, sémiotique, dieux, *insignia, termini*.

In Roman culture what we call «identity» - understood as a quality inherent to the subject - is rather declined in terms of «recognizability» (*notitia, cognitio*) by others. This anthropological and semiotic framework also includes *insignia*, marks that, according to a wide range of variability, allow the identification of divine images. The essay also explores different cultural fields (names, institutions, genealogy) in which the «recognizability» of *insignia* performs its function.

Keywords : Rome, identity, recognizability, image, sign, semiotics, gods, *insignia, termini*.

Carmen BERNAND

La notion d'*agalma* dans le miroir du Mexique

Dans la civilisation aztèque, les notions de réplique, de divinité éclatée, de *toltecayotl* (création artistique) et d'offrande sacrificielle, interrogent le concept d'*agalma*. Au-delà des différences profondes qui la séparent de l'Antiquité grecque, on peut dégager des éléments de comparaison, comme le défi fait aux hommes de représenter l'image divine et l'esthétique de l'offrande, qui dans le cas mexicain est le cœur du sacrifié ou son substitut. La dimension chorégraphique des rituels est ici soulignée.

Mots-clefs : *Ixiptla*, sacrifice humain, pierre, réplique, cœur, Aztèques, répliques (*ixiptla*).

The Mexican notions of *replica*, splitting god, *toltecayotl* (artistic creation) and sacrifice, question *agalmata*. Beyond the huge differences between both civilizations, the Aztecs and the ancient Greece, this paper deals with the main ideas they share: the challenge of representing the figure of gods and the esthetics of offerings, that for Aztecs is human heart. The dancing movement in the rituals is here emphasized.

Keywords : *Ixiptla*, human sacrifice, stone, *replica*, heart.

Dominique JAILLARD

Objet présentifiant et dispositif rituel. Le cas des *semeia* de Zeus *Ktésios*

La contribution propose un déplacement de la question de l'*agalma* en considérant l'objet et ses propriétés présentifiantes à partir du dispositif rituel qui les construit. Un objet usuel, servant à stocker des denrées périssables, est transformé, *par et dans* le jeu de *manipulations rituelles*, en « support » de la présence efficace de Zeus *Ktésios* – telle qu'elle opère spécifiquement dans les resserrés à provision des maisons athéniennes. Si les *semeia* du dieu peuvent être tenus pour la figuration d'une bonne gestion du cycle de la *ktésis* – l'acquisition-dépense des ressources de l'*oikos* – leurs propriétés figuratives sont subordonnées au processus par lequel le dispositif capte, présentifie et configure de manière topiquement adéquate les modalités d'action du dieu. C'est l'ensemble des procédures rituelles qui le « fondent » et le « gère » qui constitue l'objet comme signe et point d'articulation de l'action du dieu.

Mots-clefs : dispositif rituel, figuration, fondation/installation (*hidrusis*), libation, *oikos*, oblation, *pankarpia*, présentification, sacrifice, Zeus *Ktésios*.

The paper proposes a shifting of the *agalma* issue. It considers the « objet » and its “presentifying” properties as processed by the ritual dispositive which constructs it. As the result of its ritual handling and through the process of its ritualization, an every day object used to store perishable goods concentrates / focalises Zeus *Ktesios* efficient presence as it operates – specifically – in the Athenian houses' storage facilities. Although the god's *semeia* can be considered as a good management of the *ktesis* cycle – the acquisition - expenditure of the *oikos* resources – their figurative properties are subordinate to the process by which the dispositive captures, presentifies and configures the god's modalities of action (in accordance with the space in which it operates). It is the set of ritual procedures that «founds» and «manages» it that constitutes the object as a sign and point of articulation of the god's action.

Keywords : ritual dispositive figuration, foundation (*hidrusis*), libation, *oikos*, oblation, *pankarpia*, presentification, sacrifice, Zeus *Ktésios*.

Jean-Jacques GLASSNER

Comment présentifier l'invisible ? L'exemple mésopotamien

Les Mésopotamiens créèrent des objets, des images et des signes, qui avaient une fonction précise. À la suite d'une cristallisation de concepts produite par l'archéologie, on a pris l'habitude de parler à leur propos de « représentations ». Il est préférable d'y voir davantage des « présentifications ».

Mots-clefs : représentation, présentification, Mésopotamie, Code de Hammurabi, Genèse

Mesopotamians created objects, images, and signs that had a specific function. With the cristallization of concepts produced by archaeology, one is accustomed to speak of "representation". Instead, "presentification" seems to be more accurate.

Keywords : representation, presentification, Mesopotamia. Hammurabi's Code, Genesis.

Stéphan DUGAST

Du pareil aux mêmes. La figuration des génies, entre divination et chasse (Bwaba du Burkina Faso)

Chez les Bwaba du Burkina Faso, les modalités de figuration d'une catégorie d'entités, les génies de brousse, retiennent l'attention par certaines singularités. Alors que ces êtres font l'objet de descriptions particulièrement imagées quant à leurs caractéristiques corporelles, les autels qui leur sont dédiés, d'une grande diversité de formes, ne renvoient dans la plupart des cas d'aucune manière, du point de vue figuratif, à ce qui est dit de leur apparence. Une exception pourtant : les autels de divination, édifiés dans une phase ultime du parcours d'un futur devin, doivent, à l'occasion de l'initiation de ce dernier, comporter des figurines censées représenter ces êtres. L'analyse de l'articulation entre le processus de figuration d'un tel autel et les points saillants de l'initiation de son détenteur jette un premier éclairage sur ce dispositif. En complément, une mise en perspective contrastive avec deux autres configurations fait apparaître de nouvelles caractéristiques de ces autels de divination si singuliers, tout en révélant, à une autre échelle, certains des principes fondamentaux qui structurent l'ensemble multiforme des cultes rendus aux génies de brousse dans cette société. Sont ainsi considérés successivement le domaine des masques, qui déploie des moyens rituels similaires à ceux à l'œuvre dans le parcours de la divination, mais en vue d'un objectif contraire, et celui de la chasse dont l'objectif sous-jacent se révèle à l'inverse similaire, même s'il ne l'atteint que fugacement et en empruntant des voies tout autres.

Mots-clefs : figuration, autel, divination, masque, initiation, Bwaba, Burkina Faso.

This paper questions certain peculiarities in the methods of figuring a category of entities, the bush spirits, among the Bwaba of Burkina Faso. While these beings are the subject of particularly vivid descriptions as to their bodily characteristics, the altars dedicated to them, whatever the diversity of their shapes, do not refer, in most cases, from the figurative point of view, to what is said about their appearance. There is, however, one exception: divination altars, built in a final phase of a future diviner's itinerary, have, on the occasion of the latter's initiation, to include figurines supposed to represent these entities. The analysis of the articulation between the process of figuration of such an altar and the salient points of the initiation of its holder sheds some light on this dispositive. In addition, a contrasting perspective with two other configurations reveals new characteristics of these singular divination altars, while revealing, on another scale, some of the fundamental principles which structure the multifaceted set of cults rendered to the spirits of bush in this society. Are thus considered successively the field of masks, which deploys ritual means similar to those at work in the field of divination, but to achieve a contrary objective, and that of hunting, the underlying objective of which is similar, even if it reaches it only fleetingly and by taking completely different paths.

Keywords : figuration, altar, divination, mask, initiation, Bwaba, Burkina Faso.

Charles MALAMOUD

Vivant pillier. Remarques sur le poteau sacrificiel du rituel védique

Ce qui distingue le poteau *yūpa* des autres objets nécessaires à la mise à mort sacrificielle (*paśubandha*) dans le rituel solennel védique et lui donne une valeur particulière, c'est d'abord que les textes le désignent comme foudre divin (*vájra*) et vecteur d'énergie-splendeur (*téjas*). C'est aussi qu'il est le lieu de caractéristiques complémentaires : il est saisi dans ses transformations et sa permanence, ses déplacements et sa fixité, sa verticalité et son horizontalité, sa position dedans-dehors, son statut de végétal travaillé en artefact et redevenant symboliquement arbre.

Mots-clefs : *yūpa*, *vájra*, *téjas*, arbre, artefact.

What gives a special status to the sacrificial post (*yūpa*) among the material implements of the ritual of the killing of the victim in the Vedic solemn sacrifice and makes it precious is first that the texts describe it as the bolt of the gods (*vájra*) and a vehicle of splendor and energy (*téjas*), and also that it is characterized by complementary features : it remains itself while being transformed, we see it standing erect, lying down, then erect again ; both inside and outside the sacrificial area at the same time, it is a piece of nature fashioned into an artefact and then symbolically into a tree again.

Keywords : *yūpa*, *vájra*, *téjas*, tree, artefact.

TABLE DES MATIÈRES

Stéphan DUGAST, Dominique JAILLARD, Ivonne MANFRINI, <i>Introduction</i>	5

I

Vous avez dit *agalma* ? Une polymorphie à explorer

Ivonne MANFRINI, <i>Agalma versus statue. La figuration comme relation</i>	23
Nicole LANÉRÈS, <i>La notion d'agalma, des origines au siècle d'Alexandre</i>	41
Ioanna PATERA, <i>Ἀγάλμα : le terme et le concept</i>	57
Nikolina KEI et François LISSARRAGUE, <i>Aglaa dôra : la rançon d'Hector et le système des objets</i>	77
Claude CALAME, <i>Rendre la parole poétique visible et efficace : le poème-agalma comme parure et comme offrande (Pindare et Bacchylide)</i>	93
Renée KOCH-PIETTRE, <i>Pourquoi la tortue n'est pas un agalma</i>	107
Frédérique ILDEFONSE, <i>ἄγαλμα et θεός. Retour sur le dossier platonicien</i>	125
Danielle ARNOUX, <i>Agalma, Jacques Lacan. La rencontre</i>	139

II

Prismes. Entre figuration et présence, l'agalmatique ?

Danouta LIBERSKI-BAGNOUD, <i>L'éclat aveuglant du fétiche. À propos de la scène du pouvoir et de ses effets de leurre (Afrique de l'Ouest)</i>	157
Aurélié NÉVOT, <i>Figurer l'invisible, croiser le regard des dieux. Les tableaux talismaniques des Maîtres de la psalmodie</i>	173
Sylvie DONNAT, <i>Mettre au monde les beautés du dieu. À propos de la construction de la présence divine dans l'Égypte ancienne</i>	188
Youri VOLOKHINE, <i>Sur la création des images vivantes et des statues en Égypte ancienne</i>	215
Sonia MACRI, <i>Quand la pierre perd sa matérialité. Pierres figurées et préfiguration de l'avenir dans les lapidaires grecs et romains</i>	233
Adeline GRAND-CLÉMENT, <i>L'étoffe des dieux. Les consécrationes de vêtements dans le monde grec. Autour du culte d'Artémis Brauronia</i>	249
Marlène ALBERT-LLORCA, <i>Dans le monde catholique, déposer un vêtement dans un sanctuaire, le destiner à habiller la Vierge</i>	271
Manuela GIORDANO, <i>Croyance et dieux statues</i>	283
Carmen BERNAND, <i>La notion d'agalma dans le miroir du Mexique</i>	293

III

Quand l'*agalma* reste la statue...

Anne Gabrielle WERSINGER, « <i>Le visage de la bête</i> ». Heidegger, les statues vivantes et la mise à mort rituelle	309
Louise BRUIT, <i>Des statues divines sur le théâtre</i>	331
Katryn MORGAN, <i>Animating agalmata: The philosophical life as art in Plato</i> ..	339
Hélène FRAGAKI, <i>L'agalma automatique de Nysa</i>	355
Maurizio BETTINI, <i>Insignia. Identité et construction sémiotique de l'image divine à Rome</i>	373

IV

Dispositifs rituels

Dominique JAILLARD, <i>Objet présentifiant et dispositif rituel. Le cas des semeia de Zeus Ktésios</i>	395
Jean-Jacques GLASSNER, <i>Comment présentifier l'invisible ? L'exemple mésopotamien</i>	411
Stéphan DUGAST, <i>Du pareil aux mêmes. La figuration des génies, entre divination et chasse (Bwaba du Burkina Faso)</i>	423
Charles MALAMOUD, <i>Vivant pilier. Remarques sur le poteau sacrificiel du rituel védique</i>	449
Résumés	462



Dépôt légal : juillet 2021

N° imprimeur : 072169428

Imprimé en France par Présence Graphique - Monts.

Généralement traduit par «statue», entre autre sous l'effet d'une cristallisation sémantique propre à l'histoire de la langue grecque, le terme *agalma*, dans ses usages antiques, recouvre des réalités infiniment plus variées, telles l'offrande votive (quelle qu'en soit la forme, parfois des poèmes), des objets de prestige, voire des êtres vivants. Dès lors qu'on ne considère plus l'*agalma* comme une image, une représentation, il apparaît comme «autre chose» qui échappe et résiste à la compréhension, quand bien même il est en rapport avec du figuratif. Du réexamen du dossier antique, il ressort que l'*agalma* opère de manière privilégiée dans le registre du relationnel, du transitionnel. C'est à ce titre qu'il devient un outil heuristique fécond pour mener une réflexion comparatiste et critique qui évite de réduire la notion de figuration à l'anthropomorphisme et au mimétisme.

En restituant la polymorphie des supports des fonctions agalmatiques, le volume *«Agalma ou les figurations de l'invisible. Approches comparées»* entend mettre en place un dialogue comparatiste de type contrastif, expérimental et constructif, au plus loin de l'analogisme, à partir de la microanalyse de sources (interagissant ou non avec l'observateur selon qu'il est anthropologue ou historien) qui restituent séquences rituelles, objets et «textes», inscrits dans des espaces aussi différents que l'Afrique sub-saharienne, l'Amérique précolombienne, la Chine des marges, l'Europe moderne et contemporaine, l'Inde védique, la Méditerranée et le Proche-Orient antiques.

L'analyse porte notamment sur les dispositifs, à savoir l'ensemble des éléments et des conditions qui concourent à la fabrication d'un objet rituel, d'une entité, d'une puissance, qui sont des vecteurs de relation entre visible et invisible. Autant d'assemblages ou de montages dont il importe de saisir le feuilletage, la dimension relationnelle et processuelle, ainsi que la capacité de donner à voir.

Le questionnement des notions d'anthropomorphisme, d'idole et de fétiche, débouche sur une réflexion plus générale sur la figuration et la représentation, comme relation au divin et à l'invisible, considérée en rapport à la matérialité, à la mise en présence et aux dispositifs rituels.

ISBN: 978-2-84137-395-6



9 782841 373956

Diffusion:
HARMONIA MUNDI livre

www.millon.fr

37 €

Couverture :
Quetzalcoatl,
Codex Telleriano-Remensis,
© Carmen Bernand