



NOMS DE DIEUX

Sous la direction de Corinne Bonnet

Qu'y a-t-il dans le nom d'un dieu ? « Zeus tonnant », « Lune aux trois visages », « Baal de la Force » ou l'énigmatique « YHWH » recèlent dans leur simple énoncé le surgissement d'une forme, l'éveil d'une puissance surhumaine.

De la Grèce à Palmyre, Tyr ou Babylone, les appellations des dieux manifestent leurs domaines de compétence et leurs capacités d'action aussi bien que les usages qu'on en fait dans les sociétés polythéistes.

À travers l'étude de ces noms, les douze chapitres de cet ouvrage déploient ainsi une galerie de portraits de divinités qui nous convie à la découverte des aspects changeants du divin sur tout le pourtour de la Méditerranée antique.

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

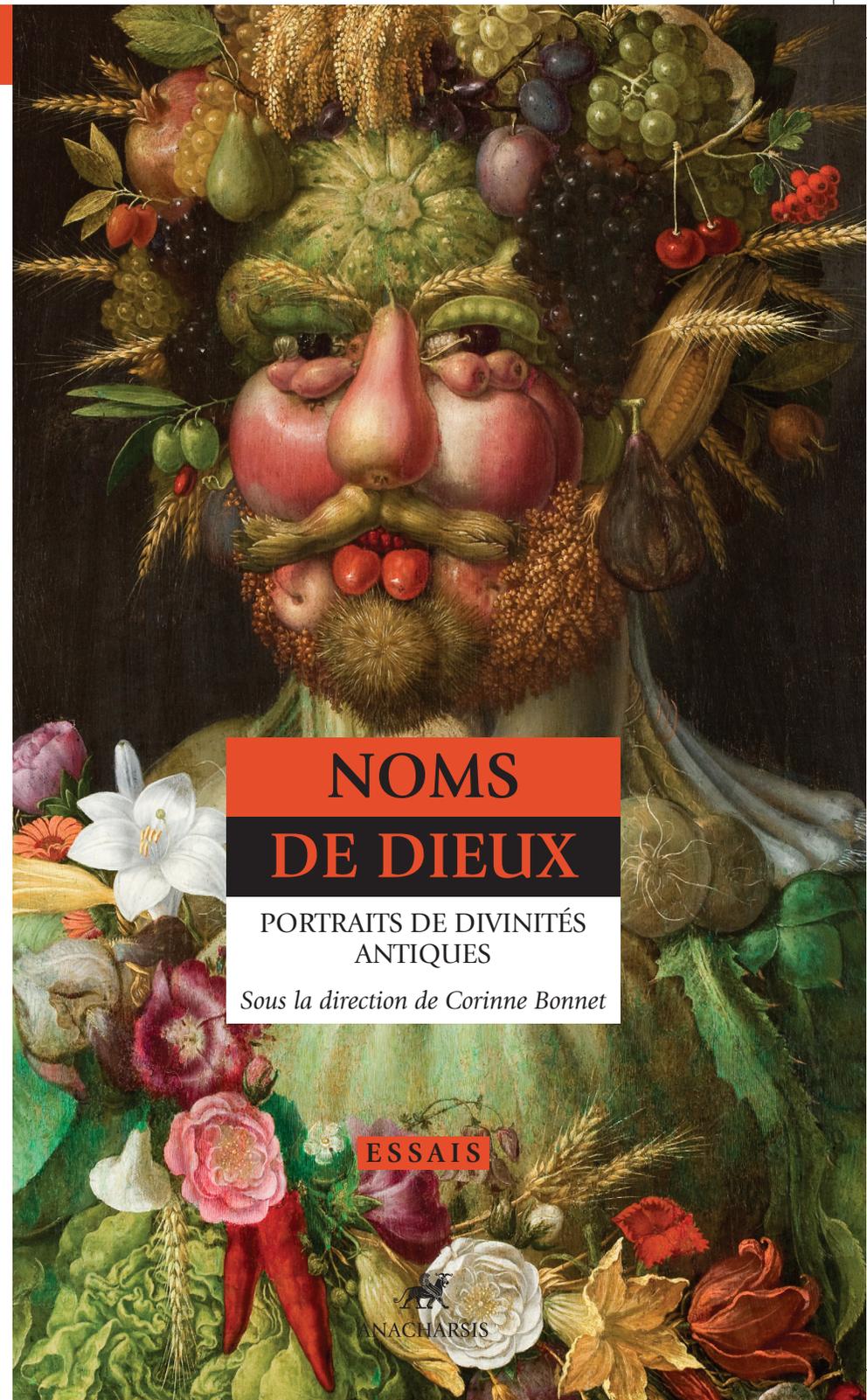
ISBN : 979-10-279-0408-2

23 €



ESSAIS

NOMS DE DIEUX CORINNE BONNET



NOMS DE DIEUX

PORTRAITS DE DIVINITÉS
ANTIQUES

Sous la direction de Corinne Bonnet

ESSAIS



Noms de dieux

COLLECTION ESSAIS
Série « Histoire »

NOMS DE DIEUX

Portraits de divinités antiques

Sous la direction
de Corinne Bonnet

ANACHARSIS

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

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

ISBN : 979-10-279-0408-2

Diffusion-distribution : Harmonia Mundi Livre

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

INTRODUCTION

Au miroir de Vertumnus

Collectif

1590 : à la cour de Rodolphe II

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

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

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

À partir de 1563, alors qu'il vient de s'installer à la cour des Habsbourg, Arcimboldo produit en particulier les célèbres portraits anamorphiques des *Quatre saisons* et des *Quatre éléments*. L'anamorphose consiste précisément à transformer les éléments et à les combiner de manière à brouiller la perception qu'on en a. Présentées à l'empereur en 1569, accompagnées de poèmes panégyriques explicatifs écrits par Giovanni Battista Fonteo, ces œuvres sont lues comme des allégories politiques du règne prospère de Maximilien de Habsbourg. Il y a donc, pourrait-on dire avec Roland Barthes¹, une intention rhétorique dans ces portraits composites : une rhétorique visuelle, qui recourt à la métaphore, à la métonymie, à l'allusion, au décalage, à l'allégorie pour élaborer un message et susciter un effet.

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

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

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

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

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

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

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

C'est donc d'un dieu transformiste et polyvalent qu'Arcimboldo s'est inspiré, un dieu fluide et souple, habile et élégant, comme l'a défini Maurizio Bettini³. Le nom de Vertumnus dérive en effet du verbe *vertere*, qui signifie « tourner », « changer », « transformer », « traduire », et l'on sera sensible au fait que la chute du poème de Propertius, la clé de lecture de la nature et des fonctions du dieu, c'est précisément *son nom* ! Vertumnus est aussi le dieu du *decus*, un terme au large spectre qui renvoie tout à la fois à l'ornement, la parure, la beauté, le charme, l'honneur, la vertu et la gloire. Vertumnus est donc un parfait « miroir du prince » pour Rodolphe, un cryptogramme de son pouvoir, de sa richesse et des multiples facettes de sa personnalité, un hymne visuel à sa curiosité intellectuelle, une représentation picturale du lien mystérieux entre microcosme et macrocosme, entre *naturalia* et *artificialia*. Quel étonnant prodige que ce portrait qui transforme l'empereur en dieu de toutes les saisons et de tous les éléments, tout en le donnant à voir comme une sorte de chimère, un *monstrum* fascinant et burlesque à la fois, qui n'est pas sans rappeler certains aspects de la pensée d'Érasme dans l'*Éloge de la Folie* (paru en 1511) !

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

2020 : à Toulouse, noms de dieux !

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

3. Maurizio Bettini, *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Turin, Giulio Einaudi, 2015.

4. Pour approfondir, Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Presses du Réel, 2009 [éd. originale 1998].

peut s'énoncer en une phrase : dans l'Antiquité, les dieux étaient désignés au moyen d'une multiplicité de noms qui éclairent la façon dont les hommes se les représentaient et dont ils s'efforçaient d'interagir avec eux. Pour le dire avec Macrobe (*Saturnales* I, 9, 7) : *nomen ostendit*, « le nom montre »⁵. Mais que montre-t-il, au juste ? Qu'il s'agisse d'Athéna *Glaukôpis* (« aux yeux pers »), du Baal *Sour*, « de Tyr/du Rocher », de Dionysos *Lusios* (« Libérateur »), de Yahvé « Créateur du Ciel et de la Terre », etc., les noms apportent un éclairage sur l'apparence des dieux, sur leurs fonctions, sur les domaines, sur les modalités d'action, sur les liens qu'ils entretiennent entre eux... C'est donc à une gigantesque exploration des noms divins dans l'Antiquité qu'un groupe de chercheurs de l'université de Toulouse – Jean Jaurès – les auteurs de ce volume, pour l'essentiel – se livre depuis 2017 et jusqu'en 2022, dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Conseil européen de la recherche⁶. Concrètement, il s'agit de se pencher sur les centaines, les milliers de noms attribués aux dieux, dans le monde grec et dans le monde sémitique de l'Ouest (hébreu, araméen, phénicien et punique), dans la longue durée qui va de 1000 av. n. è. à 400 de n. è., soit sur une durée d'un millénaire et demi, du début de l'Âge du fer à l'Antiquité tardive. On est ainsi amené à sonder une pluralité de contextes d'énonciation – offrandes, sacrifices, prières, hymnes, malédictions, serments, jurons, pèlerinages, ventes de prêtrise, normes rituelles, etc. – dans lesquels les humains, individus ou groupes, pour telle ou

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

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

telle raison, avec telle ou telle intention, convoquent les dieux, qu'il s'agisse de contextes polythéistes ou monothéistes. Les acteurs de ces interactions rituelles ont, par chance, souvent laissé une trace plus ou moins durable de leur « commerce » avec tout un éventail d'entités supposées puissantes, donc capables d'agir dans le monde et sur les hommes. Confiées à de multiples supports – stèles ou plaques commémoratives, statues, parures, éléments architecturaux, figurines de terre cuite, objets maléfiques ensevelis dans les tombes ou sous les seuils des habitations, monuments publics destinés à la plus grande publicité, monnaies véhiculant les symboles identitaires d'un lieu et d'une communauté, etc. –, ces traces sont répertoriées dans des recueils spécialisés, des corpus épigraphiques, papyrologiques ou numismatiques, qui représentent un océan de données sur les noms des dieux. Sous-exploitées, ces données sont aujourd'hui, dans le cadre du projet MAP, systématiquement repérées et enregistrées dans une base de données qui sera mise à disposition de tous les usagers potentiels à la fin de l'année 2020⁷. Cette entreprise tentaculaire se nourrit de la conviction que les modes de dénomination des dieux donnent accès aux processus de définition, d'organisation et de fonctionnement des mondes divins au sein d'une vaste Antiquité méditerranéenne riche en échanges, cohabitations et interactions. Si l'on voulait utiliser une image qui parle à tout le monde, on dirait que les noms constituent en quelque sorte le *génome* des dieux, dans le sens où, par le biais d'une riche combinatoire d'éléments, on parvient à exprimer une variété d'entités divines qui sont

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

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

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

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

ex-voto scellant une « transaction » réussie avec les dieux. On a de bonnes raisons de croire que cet homme avait quitté la Syrie pour s'implanter à Délos, à moins qu'il n'y ait été de passage pour quelque raison professionnelle⁸. Andromachos remercie, dans un même mouvement, deux groupes d'interlocuteurs divins, l'un féminin, l'autre masculin : d'une part *Isis qui sauve Astarté Aphrodite de la bonne navigation qui écoute(nt)*⁹, de l'autre *Éros Harpocrate Apollon*. Cet agencement de dieux, délibérément multi-culturel, faisait sens, dans le contexte concerné, pour les personnes impliquées. Il est donc le fruit d'une construction de la part du dédicant, qui désigne les dieux et les combine en fonction de ce qu'il sait d'eux et de ce qu'il en attend. Pas de dogme, pas vraiment de règle ou de norme, mais une démarche empirique, pragmatique, adossée à une certaine connaissance du monde divin et de ses ressorts. En l'occurrence, Andromachos rend grâce aux dieux mentionnés ci-dessus pour lui-même, son épouse et leurs enfants. On peut faire l'hypothèse que son remerciement fait suite à une traversée en mer réussie, peut-être précédée d'une prière aux mêmes dieux, dans laquelle il s'engageait à les honorer en cas de protection effective : donnant-donnant. On est frappé, en lisant la « liste » des noms mobilisés, par le fait qu'ils sont simplement juxtaposés, en deux groupes genrés et coordonnés de trois entités, laissant ainsi le soin au lecteur antique et à l'interprète moderne d'appréhender les éventuels liens entre eux. On note aussi qu'Isis et Aphrodite sont associées à des qualifications, mais pas Astarté, seule « en sandwich » au milieu des deux autres. Les trois entités masculines ne sont pas davantage qualifiées. Les noms mentionnés évoquent en tout cas des horizons variés : l'Égypte,

8. Cf. Laurent Bricault, *Les cultes isiaques dans le monde gréco-romain*, Paris, Belles Lettres, 2013, n° 160a, p. 493.

9. La fin de la ligne étant abîmée, il est impossible de savoir si la dernière qualification porte sur Aphrodite seule ou sur les trois déesses.

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

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

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

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

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

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

Des séquences onomastiques aux portraits

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

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

attribués aux dieux constituent en effet, en eux-mêmes, une offrande qui engage une communication plaisante, donc potentiellement bienfaisante, sous le signe de la *charis*, la « grâce », le « plaisir ». Charmants, les noms se doivent d'être aussi pertinents eu égard aux aptitudes que l'on s'efforce de mobiliser, comme celles de veiller sur une bonne navigation, de sauver, d'écouter les suppliques ou de protéger la lignée d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, pour nous limiter aux exemples mentionnés ci-dessus. Chaque séquence onomastique raconte donc bien une histoire, celle d'un échange, plus ou moins fructueux, toujours asymétrique, entre les hommes et les dieux, les uns mortels et fragiles, « le rêve d'une ombre », selon les mots de Pindare, les autres immortels et inébranlables¹². Ce sont ces histoires que nous allons vous raconter dans les chapitres qui suivent, en vous faisant voyager d'un bout à l'autre de la Méditerranée, en vous invitant à percer avec nous les enjeux et les logiques d'une communication toujours délicate et incertaine.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*Zeus : détail de la statue colossale en marbre découverte
à Aigeira en Achaïe, I^{er} siècle av. n. è.*

Photo Corinne Bonnet

CHAPITRE I

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

Corinne Bonnet

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

Le 30 avril 1871, dans le canyon d'Aravaipa, en Arizona, une centaine d'Apaches, hommes, femmes et enfants, sont massacrés par un groupe d'assaillants indiens, mexicains et américains. Le procès qui s'ensuit débouche sur l'acquiescement de tous les accusés. Cet événement singulier, mais pas unique, connu sous le nom de « massacre de Camp Grant », questionne l'irruption de la violence dans l'histoire. Sous le titre *Des ombres à l'aube. Un massacre d'Apaches et la violence de l'histoire (Shadows at Dawn: An Apache Massacre and the Violence of History)*, un livre de Karl Jacoby, paru en 2008 et traduit en français en 2013¹, adopte une multiplicité de points de vue pour tenter de comprendre cette « tempête de violence ». Il scrute également la mise en mémoire des événements, confisqués, détournés, oubliés. Ce récit passionnant et douloureux à la fois, entre génocide et stratégies de survie, se transforme,

1. Trad. française aux éditions Anacharsis, Toulouse.

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

Pour être à l'écoute de ce qui s'est passé, on peut commencer par prêter l'oreille au murmure des noms impliqués dans les événements : noms de lieux, noms de peuples, noms d'acteurs... autant de noms parlants, vivants, évocateurs de paysages, de caractères, d'attitudes, de manières d'être et d'agir, des noms-traces, faisant écho au passé, au présent et à l'avenir. Ainsi *Askevanche* est-il le nom d'un chef apache, qui signifie vraisemblablement « Furieux, il ne pense qu'à lui » ; un autre Indien se nomme *Chilitipagé*, « Parti en guerre sans permission », ou encore *Gandazistichítídhí*, « Celui aux rabats de manches rouges ». Comme nous le suggérons en introduction, ces noms racontent une histoire, qu'on devine à peine. Dans le récit du carnage, on croise aussi le « Peuple du sommet de la montagne », les *Dzityhqué* ; on s'arrête « Là où se dresse le grand sycamore », *Gashdla'áchoh o'āā*... Les noms parlent tout à la fois des paysages, des hommes, de leur tempérament ou comportement, d'un trait physique ou d'un attribut vestimentaire, du territoire et de ses habitants ; ils peuvent aussi renvoyer aux ancêtres ou aux esprits/dieux. Un peu comme des pictogrammes qui ne se comprennent que les uns par rapport aux autres, les noms tissent des liens, signalent des relations² ; c'est un langage, un système de signes permettant la communication. Les noms sont à la fois des instantanés qui renvoient à un geste, un mot, une action, et le réceptacle d'une mémoire de longue durée qui situe un être, une communauté, un endroit dans un tout qui le dépasse et l'englobe. Le nom n'est donc

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

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

Donnés ou adoptés, les noms engagent également un regard extérieur, celui qui est posé sur la personne, le groupe, le lieu, et qui en traduit une certaine perception. De celle-ci peut dériver le besoin ou le désir de décrire et d'expliquer, une « étiologie » qui explicite la relation entre le nom et celui ou ce qui le porte. À la manière de l'*ekphrasis* grecque, ce procédé littéraire utilisé pour décrire des images, des artefacts, des représentations³, les noms appellent des exégèses, suscitent des récits, activent des réseaux de sens. Lorsqu'il s'agit de comprendre pourquoi telle statue de dieu arbore une pomme, une colombe ou une tortue, les interprétations fusent et les points de vue divergents cohabitent. De même, les noms, dans ce qu'ils ont d'implicite, de sous-entendu, véhiculent une pluralité de sens qui appellent les commentaires. Que signifie au juste le nom d'« Êtres humains » dont les Apaches se sont dotés ? Implique-t-il que les peuples aux alentours appartiennent à une autre catégorie ontologique, celle des animaux par exemple ? Quant à l'appellation de « Peuple de la corde sous leurs pieds », *Kett'ah izláhé*, que les Apaches attribuent à un groupe d'O'odham, quelles expériences, quel imaginaire véhicule-t-elle ?

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

L'Iliade : des noms pour baliser le récit

La mère de toutes les *ekphraseis* (pluriel d'*ekphrasis*), si l'on peut dire, c'est la longue et magnifique présentation du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade* (478-608). Le poète y décrit un objet extraordinaire – un *thauma* : une « merveille », un « prodige » – doté d'une puissance intrinsèque du fait qu'il a été forgé par Héphaïstos, à la demande de Thétis, la mère d'Achille. On y voit des sociétés en paix et d'autres en guerre, comme c'est le cas à Troie où Achéens et Troyens, inlassablement, n'en finissent pas de se massacrer. Car, à bien y regarder, l'*Iliade* aussi est le récit d'un carnage sans concessions ; c'est le « poème de la force », selon l'expression de la philosophe Simone Weil, qui lui consacre un très bel essai en 1940-1941, tandis que l'Europe tout entière est à feu et à sang. Récit d'un massacre non pas à Camp Grant le 30 avril 1871, mais à Troie dans un passé lointain, héroïque et mémorable, chargé de valeurs et de contre-valeurs⁴.

Achille, *Achilleus*, dont le nom est composé d'*achos*, « douleur », et de *laos*, « peuple », « armée », annonce mieux que quiconque le désastre final que l'*Iliade* suggère sans le décrire : l'anéantissement des Troyens. Il faut attendre le poème du retour (*nostos*, en grec), l'*Odyssée*, pour découvrir le récit du cheval de bois trompeur, ruse inventée par Ulysse, le *polutropos*, l'homme aux mille astuces, et recueillir les échos du carnage des Troyens, hommes, femmes et enfants. L'*Iliade*, quant à elle, se termine, au chant XXIV, par l'ambassade auprès d'Achille du vieux Priam qui vient implorer la restitution du cadavre outragé de son fils Hector, afin de pouvoir l'ensevelir⁵. Comme chez les Indiens, les chefs grecs et troyens portent des noms qui sonnent

4. Pascal Payen, *Les revers de la guerre en Grèce ancienne. Histoire et historiographie*, Paris, Belin, 2012.

5. Nous y revenons plus avant, p. 46-54.

comme des présages – *nomen omen*, dit-on en latin –, des noms programmatiques : Patrocle est « Gloire du père », Télémaque est « Celui qui combat de loin », Démodocos l'aède est « Celui qui est accueilli par le peuple », etc.⁶ Les noms sont comme des balises qui éclairent le cheminement narratif ; ils semblent avoir un pouvoir d'anticipation, tout en rappelant la force des lignages, des héritages. Ils sont puissamment polysémiques, comme des énigmes à déchiffrer. Examinons donc, au départ de quelques exemples touchant à la sphère divine, comment, chez Homère⁷, les noms donnés aux dieux contribuent à l'élaboration d'un parcours narratif complexe qui les voit interagir entre eux et avec les hommes dans un contexte de lutte féroce pour la survie.

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

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

6. Cf. Nikoletta Kanavou, *The Names of Homeric Heroes*, Berlin, De Gruyter, 2015.

7. Nous laissons de côté la question homérique, cf. Pierre Judet de La Combe, *Homère*, Paris, Folio Gallimard, 2017.

Agamemnon, qui fait bouger les lignes au sein des armées. Sur l'Olympe, les dieux aussi se mobilisent, qui pour les Achéens, qui pour les Troyens, mais tous soumis, en dépit de leurs stratégies, à la « volonté de Zeus » (la *Dios boulê*, v. 5) dont l'accomplissement déterminera inévitablement l'issue de la guerre. L'auditeur/lecteur sait qu'Achille sera vengé, que Troie sera détruite et les Troyens anéantis, comme il sait qu'Achille mourra et que les Grecs, Ulysse en particulier, peineront pour rejoindre leur foyer. Mais, pour arriver à ce dénouement, il faudra des centaines, des milliers de victimes, de part et d'autre, des femmes violentées, des enfants jetés du haut des remparts, des sanctuaires livrés aux flammes, et encore l'exil des Troyennes réduites en esclavage, comme le rappellera plus tard Euripide⁸... Ce déploiement inouï de violence, comme dans le canyon d'Aravaipa, ou comme, des siècles et des siècles plus tard, à Hiroshima ou à Sabra et Chatila, ébranle nos consciences. Vu du côté de l'action des dieux, il questionne la notion de justice divine, la balance entre le bien et le mal ; vu du côté des hommes, il interroge la légitimation de la violence exercée par les hommes sur les hommes : *homo homini lupus*.

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

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

pleuré et célébré à travers une grandiose cérémonie funéraire, associée à des compétitions athlétiques, mais Achille n'en demeure pas moins inconsolable. La poursuite de la gloire et l'excellence guerrière (*aristeia*) sont au cœur du système de valeurs de la société homérique, comme un idéal suprême qui justifie le recours à la violence. Pourtant, l'*Iliade*, comme l'a bien montré Pascal Payen, n'offre en aucun cas une apologie de la violence sans limite⁹. C'est même plutôt un long et bouleversant questionnement sur la guerre comme pratique sociale dangereuse et autodestructrice. Certes, les scènes de combat y sont très nombreuses : un tiers environ des 15 688 hexamètres qui composent le poème est consacré aux affrontements entre 360 personnages, impliqués dans 140 duels, 230 d'entre eux étant blessés ou tués¹⁰. Néanmoins, le domaine de la guerre est l'objet d'une observation chirurgicale, sans concession ; ses valeurs sont montrées sous un jour éminemment ambivalent, au point d'apparaître par moments comme des contre-valeurs mettant en danger le devenir des sociétés. Zeus ne lance-t-il pas à Arès, son propre fils, le dieu de la violence guerrière : « Tu m'es le plus odieux de tous les Immortels qui habitent l'Olympe. Ton plaisir toujours, c'est la querelle, la guerre et les combats » (*Iliade* V, 890-891) ? Les « revers de la guerre » n'échappent nullement au poète : le côté obscur de l'héroïsme, ce trop-plein de violence qui désarticule les sociétés, brouille les repères et conduit à l'anéantissement. Achille lui-même, incarnation d'une sorte de pulsion d'extermination, le meilleur et le plus odieux (comme Arès !), « celui que rien n'apaise », « dont la fureur n'a pas de fin », comme l'illustre l'outrage que, jour après jour, il inflige au cadavre d'Hector, finit par s'exclure de la société. Au chant IX (410-416),

9. Pascal Payen, *Les revers de la guerre...*, *op. cit.*

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

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

Achille choisira la « gloire impérissable » que l'aède, en chantant l'*Iliade*, sans cesse perpétue, tout en rappelant que la guerre, avec son lot infini de souffrances, lamentations et morts, est aussi ce qui différencie les hommes des dieux. L'existence des habitants de l'Olympe, immortels, n'est en effet, par contraste, que plaisir et réjouissance. De loin, de haut, les dieux, qui occasionnellement se jettent dans la mêlée – ce que Zeus, l'arbitre ultime du devenir du *cosmos*, ne fait jamais –, observent les fourmis humaines s'entredéchirer. Parmi les hommes, certains parviennent presque à combler l'écart entre le divin et l'humain, comme Achille, le meilleur des Achéens, qualifié de « semblable à un dieu », voire de « divin », lui dont la mère, Thétis, est une nymphe ; Agamemnon, lui aussi, le chef de l'expédition et le roi des rois, est décrit comme « pareil à Zeus Tonnant, pour la ceinture à Arès, pour la poitrine à Poséidon » (*Iliade* II, 478-479) quand il engage le combat. Mais comparaison n'est pas raison : Achille mourra, et Agamemnon, rentré à Mycènes, sera vilement assassiné par son épouse, Clytemnestre. Les dieux laissent les hommes s'entretuer en attendant le dénouement final. Le poème est ainsi ponctué de scènes d'assemblées réunissant les dieux sur l'Olympe, au cours desquelles ils délibèrent à propos de la suite à donner aux événements¹¹. Zeus,

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

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

Le spectacle de la guerre, entre dieux et hommes

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

Dans un article intitulé « Ce que les Hopi m'ont appris sur le paysage », Patrick Pérez met en avant le rôle de la vue qui porte loin dans le processus d'identification, de structuration et de désignation d'un paysage chez les Indiens Hopi du nord de l'Arizona¹². La première des

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

données sensibles qu'il faut prendre en compte, c'est « le fait de la hauteur, la domination du regard sur le désert, le développement d'une vue large et profonde qui sonde plus de 150 km d'étendue en hiver, avec une remarquable transparence de l'air¹³ ». C'est une scène que le point de vue perceptif construit, un « théâtre microcosmique », un regard panoptique qui transparait dans les toponymes et qui est raconté, transmis, mémorisé, réactualisé par le mythe et par le rite. Or, dans les poèmes homériques, ce sont les dieux qui jouissent d'un regard plongeant sur le petit monde en guerre. Depuis l'Olympe, depuis le sommet du mont Ida, depuis la cime du Gargare, les dieux embrassent du regard les deux armées en présence, tout en surveillant avec une acuité exceptionnelle les faits et gestes de tel ou tel de leurs protégés. La vue des dieux étant à la fois surplombante, panoramique et précise, les noms qu'on leur attribue contribuent à suggérer un jeu de regards subtil et complexe : entre les différents dieux, entre les dieux et les hommes, entre les personnages mis en scène par les aèdes et le public qui assiste aux représentations. Car le regard, c'est l'empathie et l'humanité, l'observation, l'analyse et le jugement. Le Cyclope, doté d'un seul œil, n'appartient-il pas à une « non-société », dans laquelle on ne s'assemble pas pour délibérer et où l'on ne s'occupe pas d'autrui ? (*Odyssée* IX, 112-115) ?

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

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

13. *Ibid.*, p. 250.

rapport à ce dont est capable un être humain. « L'aspect des choses n'est pas le même, si on les examine de près ou de loin » affirme Ion dans la pièce homonyme d'Euripide, une tragédie familiale qui se noue autour des pouvoirs d'Apollon qui voit et sait ce que les humains ignorent¹⁴. Le regard d'Apollon, surplombant par rapport à celui des hommes, est aussi doté d'une acuité qui fait la différence. Paradoxalement, la distance permet aux dieux d'être plus clairvoyants et plus efficaces. C'est ce qu'affirme un célèbre passage de l'*Odyssee* (III, 231), dans lequel Athéna rappelle à Télémaque : « Un dieu sauve aisément son homme, aussitôt qu'il le veut, et même de loin ! »¹⁵ Cette capacité à agir de loin suppose un regard à la fois étendu et aigu, similaire à celui d'un aigle, l'animal emblématique de Zeus, le souverain des dieux, dont les desseins sont insondables, qui orchestre à distance le sort de chacun. C'est pourquoi la dénomination d'*Euruopa* est associée à Zeus, et exclusivement à lui, pas moins de vingt-trois fois dans la poésie homérique : seize fois (dont un doublon) dans l'*Iliade* et sept fois dans l'*Odyssee*¹⁶. À travers cette appellation, le poète souligne le rôle décisif de Zeus comme arbitre du conflit troyen ; du haut de l'Olympe ou de l'Ida, il scrute les événements et, comme un joueur d'échecs, déplace les pions sur le grand et sanglant échiquier de la guerre. Son propre fils, Sarpédon, roi des Lyciens et fidèle allié de Priam, meurt au combat, en dépit de la pitié que son sort inspire à Zeus (*Iliade* XVI, 431-461). En célébrant les aptitudes exceptionnelles du « père des hommes et des dieux », l'expression *Euruopa* Zeus, toujours dans cet ordre, souvent pour des raisons métriques en fin de

14. Euripide, *Ion*, 585-586.

15. Cf. Miguel Herrero de Jáuregui, « Quand un dieu sauve », dans Gabriella Pironti, Corinne Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère...*, op. cit., p. 203-228.

16. *Iliade* I, 498 ; V, 265 ; VIII, 206 ; VIII, 442 ; IX, 419 ; IX, 686 ; XIII, 732 ; XIV, 203 ; XIV, 265 ; XV, 152 ; XV, 724 ; XVI, 241 ; XVII, 545 ; XXIV, 98 ; XXIV, 296 ; XXIV, 331. *Odyssee* II, 146 ; III, 288 ; IV, 173 ; XI, 436 ; XIV, 235 ; XVII, 322 ; XXIV, 544.

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

Mais que signifie au juste *Euruopa*? Son étymologie oriente à la fois vers le champ visuel et vers le champ auditif puisque le terme est formé sur le substantif grec *ops*, qui signifie « voix » et « œil », « vue/vision ». On retrouve ce terme dans la célèbre séquence onomastique Athéna *Glaukôpis* (« aux yeux pers ») et dans Héra *Boôpis* (« au regard de génisse »), deux appellations sur lesquelles nous reviendrons¹⁸. Quant à l'adjectif *eurus*, il signifie « large », « ample ». La qualification d'*Euruopa* peut donc être traduite comme « à la large voix » et « au vaste regard ». La polysémie du terme est constitutive de la représentation des pouvoirs souverains de Zeus : les sons amples qu'il émet (notamment le grondement du tonnerre) emplissent le monde de résonances divines, tandis que la plénitude de son regard fait que rien ne lui échappe.

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

17. *Odyssée* IV, 173.

18. Cf. *infra*, p. 43.

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

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

Euruopa le Cronide est le nom choisi par le poète pour suggérer les enjeux de ce face-à-face. Le fils de Cronos, Zeus, est assis à part, plus haut, en position dominante, comme l'est sa volonté (en grec, *boulé*), que Thétis s'efforce d'infléchir en faveur de son fils. *Euruopa*, « Voix puissante » et « Regard ample », qualifie simultanément – comme les noms de chefs indiens évoqués plus haut – la force décisionnelle des sentences de Zeus et la vastitude de son regard qui embrasse tous les acteurs du drame, tous les lieux, tous les ressorts. Pourtant, alors que Thétis est venue chercher un mot d'assentiment de la part de Zeus – auquel elle s'adresse en l'appelant « Zeus père », autre manière de souligner son autorité tout en tentant de l'attendrir –, elle reçoit pour toute réponse un signe du sourcil¹⁹. Thétis, en suppliante, s'est agenouillée et tient les genoux du dieu ; Zeus, qualifié d'« Assembleur des nuées », autre appellation qui montre l'étendue de ses pouvoirs, lui confie sa crainte de la réaction d'Héra, son épouse et « ennemie intime », avant de manifester sa décision favorable par un mouvement du sourcil et des

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

cheveux qui fait trembler la masse énorme de l'Olympe²⁰. Certes, Zeus a un corps « humain », comme tous les dieux d'Homère ; il est représenté selon un patron anthropomorphique, mais à bien y regarder, tout, dans sa façon d'être et d'agir, le différencie des humains²¹. L'anthropomorphisme n'est rien d'autre qu'une stratégie narrative, un langage qui met à disposition du poète des ressources et des ressorts sur les plans émotionnel et relationnel notamment, mais il ne signifie en aucun cas que les dieux grecs étaient conçus « comme des hommes ».

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

20. Cf. Vinciane Pirenne-Delforge, Gabriella Pironti, *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris, Belles Lettres, 2017.

21. Cf. Renaud Gagné, Miguel Herrero de Jáuregui (éd.), *Les dieux d'Homère*, II, *op. cit.*

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



Fig. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jupiter et Thétis.

Huile sur toile, 327 x 260 cm (1811).

Musée Granet, Aix-en-Provence.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Certains auteurs anciens, du reste, comme nous le proposons dans ces pages, ne tranchent pas ; ainsi le dictionnaire d'époque byzantine appelé la *Souda* (E 3726) avance-t-il prudemment : « *Euruopa* : au grand œil ou à la grande voix ; le nominatif est *euruôps*. » Le lien entre l'amplitude du regard et de la voix et la capacité à surveiller le cosmos est également retenu par Apollonios le Sophiste, un grammairien du 1^{er} siècle de n. è., dans son *Lexicon homericum* (79, 19-21) : « *Euruopa* : épithète de Zeus, soit par référence au fait qu'il surveille amplement (*ephorônta*), soit au fait qu'il produit des sons et des bruits puissants, soit encore à cause de son grand œil. » Zeus est donc le grand éphore du monde, un terme qui, à Sparte, désigne les cinq magistrats qui gouvernent et surveillent autant la population que les deux rois héréditaires. Homère est le premier à faire de Zeus le « surveillant » du monde, une fonction que Démosthène attribue plus tard à Dikè²³,

23. Démosthène 25, 11.

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

Pour un lecteur ancien, *Euruopa* résonne donc avec d'autres mots, d'autres divinités, appartenant à des registres proches. Le terme *ops*, « voix » et « vue », entre d'ailleurs en composition avec divers adjectifs et substantifs comme *panoptas/panoptés*, que nous avons rencontré dans *Les Euménides* d'Eschyle, pour souligner la capacité des Moires et de Zeus à tout (sa)voir²⁴. De même, dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, une tragédie dont l'intrigue se noue autour d'Œdipe désormais aveugle après avoir découvert la vérité sur son existence, le héros est confronté à un destin qui lui échappe totalement, lui qui croyait être omniscient puisqu'il avait été capable de répondre à l'énigme de la sphinge. Or, aux vers 1085-1086, le chœur de vieillards athéniens, qui vient d'annoncer à Œdipe la victoire de Thésée sur Créon, le roi de Thèbes qui a chassé Œdipe, ainsi que la restitution de Thèbes aux siens grâce à l'action de Zeus, s'écrie : « Que ne suis-je la colombe au vol rapide comme le vent ! Que ne puis-je du haut de la nue voir de mes yeux ces combats ! Ô Zeus, souverain de tous

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

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

Outre ce jeu de connivences entre les mots, qui produit des échos d'un dieu à l'autre, d'un texte à l'autre, d'un contexte à l'autre, il faut faire état de prouesses savantes fondées sur des réminiscences homériques. Certains auteurs s'amusent en effet à réactualiser *Euruopa* Zeus dans des contextes volontiers décalés, pour afficher leur haut niveau culturel et accroître leur prestige ; c'est le cas par exemple de Dioscore d'Aphrodité, un notable d'Égypte auteur d'un éloge adressé vers 551 de n. è., à Constantinople, à un certain Hypatios, haut fonctionnaire attaché au préfet du prétoire²⁵. Il y esquisse une comparaison entre le destinataire de l'éloge et rien moins que Zeus : « Si *Euruopa* Zeus portait la direction consulaire en la capitale, tu pourrais porter ton nom. » Dioscore joue ici sur le nom d'Hypatios, qu'il rapproche du terme *Hupatos*, « élevé », et de la

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

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

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

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

Apollonios le Grammairien, dans son *Lexicon homericum* (52, 9-10), s'arrête sur *Boôpis*, qu'il explique par *megalophthalmos*, « grand œil », ou *megalôs ephorôsa*, « surveillant grandement ». Et il ajoute un commentaire suggestif : « car Zeus aussi est appelé *Euruopa* ». L'association de *Boôpis* avec *Euruopa* fournit une clé de lecture intéressante. Héra, et Héra seule parmi les déesses²⁶, est qualifiée de *Boôpis* dès Homère ; certains scholiastes ont voulu y voir un trait de beauté, un peu comme on dirait aujourd'hui de quelqu'un qu'elle a des « yeux de biche ». Cette connotation n'est pas du tout à exclure²⁷, mais Apollonios suggère un rapprochement fonctionnel entre Zeus et Héra, le couple de dieux souverains, qui partageraient la propriété de disposer d'un

26. Deux femmes sont qualifiées de *Boôpis* dans l'*Iliade* : Clymène, une servante d'Hélène à Troie, en III, 144 ; et Philomedousa, la mère de Ménesthios, un guerrier achéen, en VII, 10.

27. Ce serait un synonyme de *kalê*, « belle », pour la scholie D à Homère (*Iliade* IV, 50), tandis qu'une autre scholie à Homère (*Iliade* I, 53) donne cette qualification pour équivalente de *melanophthalmos*, « au regard noir », en précisant qu'elle exprime « la puissance/l'efficacité du regard ».

ample regard scrutant le monde, pour le gérer et le protéger²⁸. Les grands yeux avaient, en effet, aussi une valeur apotropaïque, celle de repousser le « mauvais œil ». C'est pourquoi les potiers grecs décoraient certains vases d'une paire d'yeux gigantesques qui protégeaient le propriétaire de l'objet, tout comme sur la proue des navires on peignait de grands yeux pour se prémunir des dangers de la mer²⁹.

Quant à Athéna, la Vierge par excellence, née du cerveau de son père Zeus, elle est très fréquemment *Glaukôpis*, une appellation riche en résonances symboliques³⁰. Presque exclusive d'Athéna³¹, elle renvoie d'une part au regard perçant et vigilant de la chouette (*glaux*), l'animal symbole de la déesse, comme l'aigle l'est pour Zeus; d'autre part à la couleur *glaukos* utilisée pour désigner une large gamme de tons bleus, verts ou gris, « qui ont en partage une certaine forme de clarté et de luminosité³² ». Le verbe qui dérive de l'adjectif *glaukos* est appliqué aux fauves qui fixent leur proie avant de l'attaquer. Athéna *Glaukôpis* désigne donc une déesse pourvue d'un regard vigilant et effrayant, fascinant et inquiétant, dynamique et sauvage, qui dit sa puissance, son ardeur, sa capacité à agir pour ou contre les humains. Aigu et pénétrant, ce regard la caractérise si bien qu'à Sparte, elle est appelée Athéna

28. Vinciane Pirenne-Delforge, Gabriella Pironti, *L'Héra de Zeus...*, *op. cit.*, p. 23 et 25, n. 7.

29. Cf. Deborah N. Carlson, « Seeing the Sea : Ships' Eyes in Classical Greece », *Hesperia* 78, 2009, p. 347-365. Voir aussi Aurélie Rivière-Adonon, « Les "Grands Yeux" : une mise en scène visuelle », *Mètis* 9 (dossier *Émotions*), 2011 : <http://books.openedition.org/editionsehess/2615>

30. Adeline Grand-Clément, « Les yeux d'Athéna : le rôle des couleurs dans la construction de l'identité divine », *Archiv für Religionsgeschichte* 12, 2010, p. 7-22. Le terme apparaît trente-sept fois dans l'*Iliade* et quarante-cinq fois dans l'*Odyssée*. On relit toujours avec intérêt Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, « L'œil de bronze », dans *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 169-177.

31. On note quand même deux exceptions : la Lune (Empédocle, fr. 42, 16 Wright ; Euripide, fr. 1009 Nauck ; Nonnos, *Dionysiaques* V, 70) et Cassandre (Ibycos, fr. 22a, 1 Page).

32. Adeline Grand-Clément, « Les yeux d'Athéna... », *op. cit.*, p. 9.

Ophthalmitis, « *Œillue* »³³. Son arbre, l'olivier, est lui aussi *glaukos*, lumineux et indomptable, étincelant et changeant, donc combatif³⁴. Championne en *mêtis*, une forme d'intelligence rusée, Athéna elle-même adopte un très grand nombre d'apparences : « Déesse, il n'est pas facile pour un mortel, quelque habile qu'il soit, de te reconnaître aussitôt rencontrée : tu prends toutes les formes ! » lui lance Ulysse (*Odyssée* XIII, 312-313).

Gustav Klimt a su remarquablement exprimer, dans sa toile intitulée *Pallas Athéna*, peinte en 1898, toute la puissance et la fascination du regard de l'Athéna *Glaukôpis*. Il la donne à voir en position frontale, affublée d'un casque doré qui enserre son visage et ne laisse passer que sa chevelure rousse³⁵. Le regard hypnotique de la déesse capture l'attention du spectateur ; sa fixité, sa limpidité et son intensité se marient bien avec l'éclat de l'or qui protège et fait rayonner son corps. Klimt a choisi de se dissocier du style académique en conférant à la déesse une puissance redoutable et agissante. Son regard tétanisant trouve d'ailleurs un écho dans la Gorgone qu'elle porte sur la poitrine couverte de l'égide, une figure dont la vue pétrifiait littéralement celui qui la regardait. Le portrait de la déesse est une illustration frappante de son nom : *Pallas*, la Vierge farouche, titre choisi par Klimt pour son œuvre, mais il renvoie aussi à *Glaukôpis*, celle dont le regard fascine, protège et effraie.

33. Pausanias II, 24, 2 et III, 18, 2.

34. Cf. Sophocle, *Œdipe à Colone*, 694-706, au sujet de l'olivier, reflet de la puissance d'Athéna.

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

Enterrement des morts, accomplir son destin

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

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

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

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

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

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

corps d'Hector. Apollon, cependant, l'un des dieux philotroyens, sauvegarde la dépouille du héros au moyen de l'égide, un talisman doté de pouvoirs apotropaiques³⁷ ; le corps d'Hector, jour après jour, demeure intact. Tandis que la souffrance ravage les deux camps, les « dieux bienheureux » – une telle appellation, à cet endroit, accentue l'écart entre les sphères divine et humaine – envisagent de confier une mission à *Euskopos Argeiphontês*. On reconnaît Hermès sous cette appellation, le « Tueur d'Argos » (*Argeiphontês*), désignation fréquente du dieu, qui renvoie au géant pourvu de cent yeux, Argos, qualifié lui aussi de *panoptês*, « voyant tout », protecteur d'Io, la prêtresse d'Héra à Argos, qu'Hermès élimina sur ordre de Zeus³⁸. Charger Hermès de prendre soin du cadavre d'Hector, c'est aussi activer la fonction psychopompe du dieu qui accompagne les morts jusque dans l'au-delà. Poséidon, Héra et Athéna, cependant, les plus fervents défenseurs des Achéens, se positionnent contre cette mission. Au terme de douze jours d'attente, *Phoibos* Apollon, une appellation qui décrit le dieu comme lumineux, étincelant, mais aussi terrible et redoutable, revient à la charge devant le Conseil des dieux³⁹. Achille, argumente-t-il, a perdu le sens de la pitié et de la honte, deux sentiments qui sont, pour les hommes, une contrainte autant qu'un secours. La *nemesis* des dieux, leur sanction morale, est imminente. *Leukôlenos* Héra, la déesse « Bras blancs »⁴⁰, une qualification typiquement féminine, partagée avec des mortelles comme Hélène, Andromaque ou Nausicaa, s'offusque à la perspective que des honneurs égaux

37. Monique Halm-Tisserant, « Le gorgonéion, emblème d'Athéna : introduction du motif sur le bouclier et l'égide », *Revue archéologique* 1986, p. 245-278 ; Kim J. Hartswick, « The Gorgoneion on the Aegis of Athena : Genesis, Suppression, and Survival », *Revue archéologique* 1993, p. 269-292.

38. Cf. Carmine Pisano, « Hermes, il lupo, il silenzio », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 98, 2011, p. 87-100.

39. Cf. le chapitre d'Adeline Grand-Clément dans ce volume, p. 283-313.

40. Une caractéristique qui évoque la beauté, la séduction, l'éclat et la noblesse.

soient attribués à Hector et Achille, le second seul étant de descendance divine par sa mère. C'est Zeus « Assembleur des nuées » qui, comme il se doit, tranche la question. Hector n'a jamais lésiné sur les offrandes aux dieux, spécialement à Zeus, dont l'autel était toujours garni. Il a donc légitimement droit aux honneurs funèbres, mais il ne faut pas forcer le dénouement. En envoyant Iris, sa messagère, dont le nom renvoie à l'arc-en-ciel, signe des dieux⁴¹, quérir Thétis, la mère d'Achille, Zeus privilégie la voie diplomatique. « Rapide comme la tempête », Iris, aussi qualifiée de « Pied vélocé » pour évoquer la manière dont elle remplit sa mission, transmet à Thétis la volonté de Zeus « Pensées infaillibles » : elle doit lui rendre visite pour recevoir ses ordres. La manière de désigner Zeus signale qu'un tournant est pris dans l'intrigue : Achille doit céder ; sa mère doit le lui signifier. Dans sa réponse, du reste, la divine Thétis « Pieds d'argent » appelle Zeus *Megas Theos*, « Grand Dieu », en signe de soumission. Comme dans la scène de supplication que nous avons analysée ci-dessus⁴², c'est à nouveau *Euruopa* Zeus qui la reçoit, le dieu dont l'ample voix et le regard panoramique fixent les destins. Cette fois, cependant, il est entouré de « tous les dieux bienheureux qui vivent éternellement », un titre solennel pour un moment grave. Thétis est accueillie avec les honneurs : Athéna lui cède sa place aux côtés de Zeus, tandis qu'Héra lui offre une boisson dans une coupe d'or. La nymphe est chargée par Zeus de signifier à son fils l'indignation des dieux et leur volonté de le voir restituer

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

42. Cf. *supra*, p. 35-37.

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

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

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

population troyenne qui est mobilisé. L'articulation entre ces deux facettes de Zeus, l'une panhellénique, l'autre locale, est particulièrement claire dans ce contexte ; le danger imminent suggère de ne négliger aucune ressource⁴³. Hécube conseille à Priam de solliciter de la part de Zeus un signe de sa faveur, l'envoi d'un oiseau que Priam verra et qui verra Priam, l'accompagnant jusqu'au camp d'Achille. Or, c'est à *Euruopa* Zeus qu'Hécube demande d'accorder à son époux cette faveur ; elle invoque le dieu des sommets, le dieu au regard perçant comme l'aigle, le dieu-éphore qui veille sur les hommes. Priam s'exécute alors en tendant les bras vers Zeus, qu'il appelle « Zeus père qui règne/veille depuis l'Ida, très glorieux, très grand », un dieu qu'Agamemnon, le roi des Grecs, avait également invoqué au chant III⁴⁴. En ces circonstances également solennelles, Grecs et Troyens ont recours à la même séquence onomastique, signe, là aussi, d'un réseau de connivences subtilement tissé par le poète. Ces noms, adaptés au contexte, honorent et réjouissent les dieux. En l'occurrence, Zeus *Mètieta*, le « Subtil », le dieu de la *mêtis*, entend la supplique de Priam et lui envoie immédiatement un aigle, « le plus propice parmi tous les oiseaux ».

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

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

44. Cf. *supra*, p. 41.

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

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

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



Figure 2. Priam suppliant Achille. *Camée en onyx (1815-1825).*

New York, Metropolitan Museum of Art.

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

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





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

Rome, Museo delle Terme di Diocleziano.

CHAPITRE 2

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

Thomas Galoppin

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

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

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

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

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

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

Preisendanz¹. Le plus long de ces papyrus est conservé à la Bibliothèque nationale de France et connu sous le titre de « Grand papyrus magique de Paris ». Écrit au IV^e siècle, il s'agit d'un codex, c'est-à-dire d'un texte qui prend la forme du livre en pages reliées, une forme qui était en passe de s'imposer sur le rouleau à la fin de l'Antiquité. L'écriture majoritairement en grec de ce livre est ponctuée de passages en copte, une langue et écriture égyptienne qui s'est développée à l'époque romaine. Cet ouvrage contient une compilation de prescriptions rituelles vraisemblablement plus anciennes et très diverses, représentatives de l'inventivité et du multiculturalisme ambiants. Par ce procédé, on construit un savoir religieux particulier, relativement autonome par rapport aux cadres institutionnels de la religion en Égypte. Il est fort probable que le compilateur ait été un spécialiste des rituels, peut-être un prêtre attaché à un sanctuaire, même si les rituels en question sont prévus pour être effectués en dehors des temples et souvent en vue d'applications pratiques qui ne concernent pas un culte. Par exemple, un nombre imposant de ces rituels a pour but d'attirer une personne aimée ou désirée. Les méthodes rituelles pour parvenir à cette fin dans l'Antiquité sont multiples et les divinités invoquées nombreuses. Cependant, dans ce papyrus, une série de rituels d'attraction de l'être aimé s'en remet au pouvoir de la Lune.

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

1. Karl Preisendanz (et Albert Heinrichs), *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, vol. I-II, Stuttgart, Teubner, 1973-1974². D'autres papyrus ont été ajoutés par Robert W. Daniel, Franco Maltomini, *Supplementum Magicum*, vol. I-II, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990-1992, et l'ensemble a été traduit en anglais dans Hans D. Betz (éd.), *The Greek Magical Papyrus in Translation. Including the Demotic Spells*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1992 [éd. originale 1986].

polythéisme de la fin de l'Antiquité². Les questions que ce papyrus soulève sont nombreuses. Dans le foisonnement et le contexte multiculturel que reflète ce recueil de rituels, pourquoi est-ce à une déesse grecque, en l'occurrence la Lune, que l'on s'adresse pour assister l'amant inassouvi ou le prétendant éconduit ? La prière y apparaît, comme nous allons le constater, comme une œuvre poétique qui innove tout en s'appuyant sur les éléments d'une longue tradition littéraire grecque et notamment alexandrine. Sous quelles formes, dans un tel contexte, choisit-on d'invoquer la divinité ? Si la prière prend bien la forme d'un hymne, c'est-à-dire d'un chant, le jeu poétique permet, par l'accumulation ordonnée de qualificatifs et de noms, de dresser le portrait d'une déesse Lune à la fois une et multiple. Et plus que dessiner une image, l'hymne vise à faire percevoir la déesse dans toutes les modalités de son action. La poésie, *poiësis* en grec, est bien une façon de faire : le verbe *poiëin* signifie « faire », « fabriquer », y compris lorsqu'il s'applique aux dieux. La « fabrique » de la déesse Lune dans la prière qu'on lui adresse est en outre accompagnée de gestes et d'objets rituels : l'ensemble de ces éléments permet de mieux comprendre, quelle que soit la demande adressée à la Lune, que la démarche rituelle a consisté à agencer les bons éléments pour *faire* du divin puissant, efficace, capable de répondre aux attentes de celui qui accomplit le rituel. Les anthropologues, à la suite de Claude Lévi-Strauss, parlent de « bricolage » pour mettre en avant le jeu incessant de recomposition et de re-sémantisation des ingrédients d'un mythe ou d'un rituel. Ici, les noms et qualificatifs de la divinité participent à un bricolage savant et nous permettent dès lors de mieux comprendre quel type d'Arcimboldo antique peut se cacher derrière un tel portrait lunaire.

2. PGM IV, 2785-2890.

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

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

La prière : traduction

Je propose ci-dessous une traduction qui a le défaut de trahir la poésie et le rythme du texte, mais vise à restituer le sens littéral des termes, au plus près des mots³.

Prière à la Lune pour toute pratique :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hymne ou incantation : les effets de l'invention

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

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

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

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

Première partie :

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

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

Deuxième partie :

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

V. 44 : « Sois dans la joie, Déesse, et écoute tes appellations⁴ ».

Troisième partie :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Voir l'astre et sa diffraction

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



Fig. 1. Séléné avec cornes ou croissant sur le front et derrière les épaules, tenant son voile dans une main, une torche dans l'autre.

Inscription : MURŌ. Héliotrope, 24 x 16 cm (1^{er} siècle de n. è.).

Londres, British Museum, inv. G 225 (EA 56225). © The Trustees of the British Museum.

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

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

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

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

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

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

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

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

Douce et terrible : aspects complémentaires d'une souveraine

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

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



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

Londres, British Museum, inv. 2003, 1022,0.27.

© The Trustees of the British Museum.

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

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

Trois en une

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



Fig. 3. Relief votif représentant une déesse Phosphoros portant deux torches et accompagnée d'un chien (Asie Mineure, époque hellénistique).

Paris, Musée du Louvre, Ma 2849. © 1999 Musée du Louvre/Christian Larrieu.

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

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

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

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

Le rituel : du goût et des odeurs

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

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

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

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

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

À qui profite l'hymne ?

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

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

En premier lieu, l'hymne a été composé par un expert en la matière – *une* experte ne saurait être exclue. Nous savons que des hymnologues pouvaient être rétribués pour composer les hymnes chantés lors des cérémonies dans les sanctuaires. Ici, toutefois, l'hymne est prévu pour un particulier. En second lieu, nous savons que des recueils d'hymnes ou d'incantations circulent dans le monde grec dès l'époque qui fait suite aux conquêtes d'Alexandre le Grand. L'hymne est en soi une œuvre littéraire, avec une certaine valeur marchande dans la mesure où il peut être commercialisé. Il s'inscrit d'ailleurs dans une série de plusieurs hymnes et rituels, recueillis *ad hoc*. Sa valeur réside à la fois dans son efficacité rituelle et dans sa qualité littéraire : l'œuvre développe, on l'a vu, des traditions et des thèmes présents dans des pièces poétiques à succès de l'époque hellénistique, comme *Les Magiciennes* de Théocrite, tout en recyclant des représentations spectaculaires qui s'enracinent dans l'univers du théâtre. Enfin, le rituel associé à l'hymne la fabrication d'un objet semi-précieux. La pierre de magnétite gravée est une pierre noire à laquelle les Anciens attribuent des principes actifs sur le sang et sur les attractions érotiques. Sa gravure et sa consécration en font un *agalma*, un objet de prix et de puissance – la Lune dont l'hymne fait le portrait est aussi, on s'en souvient, l'« *agalma* de la Nuit ». Or, dans de très nombreuses collections, on a retrouvé des gemmes gravées de noms divins et de figures divines étranges. Comptées par milliers, ces « gemmes magiques » datent pour l'essentiel d'après le II^e siècle de n. è. et ont vraisemblablement été produites en divers endroits et circulé dans tout le monde romain⁵. Servant d'amulettes guérisseuses ou

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

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

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

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

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

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