Anthropologie religieuse de la Méditerranée ancienne

La « fabrique » des puissances divines en pays grec : les noms, les corps, les pouvoirs

Gabriella Pironti

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/asr/3725>

DOI : 10.4000/asr.3725

ISSN : 1969-6329

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2021

Pagination : 141-152

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Gabriella Pironti, « La « fabrique » des puissances divines en pays grec : les noms, les corps, les pouvoirs », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 128 | 2021, mis en ligne le 19 juillet 2021, consulté le 08 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/asr/3725> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.3725>

Anthropologie religieuse de la Méditerranée ancienne

Gabriella PIRONTI

Directrice d'études

La « fabrique » des puissances divines en pays grec : les noms, les corps, les pouvoirs

LA thématique de recherche développée au cours du séminaire a eu comme point de départ le célèbre passage où l'historien Hérodote (II, 53) attribue aux deux poètes les plus célèbres de la Grèce archaïque, Hésiode et Homère, un rôle primordial dans la constitution du savoir traditionnel sur les dieux :

Ὅθεν δὲ ἐγένετο ἕκαστος τῶν θεῶν, εἴτε δὴ αἰεὶ ἦσαν πάντες, ὅκοιοί τε τινες τὰ εἶδεα, οὐκ ἠπιστέατο μέχρι οὗ πρῶην τε καὶ χθὲς ὥς εἰπεῖν λόγῳ. Ἡσίοδον γάρ καὶ Ὀμηρον ἡλικίην τετρακοσίοισι ἔτεσι δοκέω μέο πρεσβυτέρους γενέσθαι καὶ οὐ πλέοσι· οὗτοι δὲ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλήσι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημῆναντες.

La généalogie de chaque dieu, s'ils avaient tous existé depuis toujours et leurs apparences, on ignorait tout cela jusqu'à il n'y a pas si longtemps, jusqu'à hier pour ainsi dire. En effet, Hésiode et Homère, à mon avis, ne sont nés que 400 ans avant moi et pas plus. Ce sont eux qui ont fait une théogonie pour les Grecs, donné aux dieux leurs dénominations, défini à la fois leurs honneurs et compétences, et indiqué leurs apparences.

La « théogonie » est ici mise en relation par Hérodote non seulement avec le positionnement généalogique de chaque dieu, mais également avec leurs apparences (*eidea*), dénominations (*epōnumiai*), honneurs (*timai*) et compétences (*technai*). C'est à l'aide de tels éléments qu'Hésiode et Homère avaient dessiné les profils des divinités, et ce sont les produits de cette « fabrique » poétique que les Grecs auraient repris à leur compte par la suite. L'emploi du verbe *poiēō* pour indiquer l'activité d'Hésiode et Homère est loin d'être anodin, car il suggère, tout comme le fait de manière plus générale le terme dérivé *poietēs*, le fait que, concernant la représentation des dieux, les poètes ne sont pas conçus comme les simples vecteurs d'un ensemble de traditions qui leur préexisterait et/ou qui aurait l'ambition de reproduire la nature divine, mais bien comme les artisans attitrés d'une « fabrication » qui, dans le cas d'Hésiode et Homère, était devenue patrimoine de tous les Grecs.

Le témoignage d'Hérodote invite alors à relire autrement les poèmes d'Homère et d'Hésiode, pour les interroger sur la dimension créatrice de leur apport et sur le dialogue qu'ils entretiennent entre eux et avec les traditions de leur époque, ainsi que sur la manière dont ils façonnent et coordonnent dans leurs récits les éléments généalogiques et onomastiques, les prérogatives et la représentation par images pour donner corps aux dieux.

I. La « fabrication » théogonique de la fille d'Ouranos

L'analyse du long récit qu'Hésiode consacre, dans la *Théogonie*, à la naissance d'Aphrodite¹ permet d'illustrer les ressorts « poiétiques » de la représentation du divin, en démontrant la pertinence du témoignage d'Hérodote à ce sujet. Ce dernier offre d'autre part des perspectives nouvelles sur l'épisode en question, qui permettent de mieux cerner la manière dont Hésiode « fabrique » la déesse. Pour la représenter, le poète en établit la généalogie, en racontant les circonstances qui la voient prendre vie, forme et nom à partir de la semence bouillonnante, l'*aphros*, du Ciel primordial, Ouranos. Les dénominations d'Aphrodite sont au cœur même de sa théogonie et Hésiode prend soin de les connecter étroitement aux segments narratifs dont il compose cet épisode² : son hétéronyme déjà homérique, *Kythereia*, ne fait qu'un avec l'image de la déesse en voyage vers l'île de Cythère ; la dénomination *Kyprogeneia*, qui reprend Kypri – un autre de ses noms traditionnels –, est rattachée au point d'arrivée de son périple maritime, l'île de Chypre ; la nouvelle épithète *Aphrogeneia*, qui en dit la naissance à partir de l'*aphros*, est produite par le récit hésiodique lui-même ; l'attribut onomastique *Philommeidês* reprend quant à lui une épithète homérique d'Aphrodite, mais sa sémantique, liée aux sourires, est ici réorientée par le contexte narratif qui voit la déesse naître des parties génitales, *mêdea*. La construction théogonique de cette puissance divine passe donc par un fin travail autour de ses *epōnymiai*, au point que les diverses séquences du récit peuvent apparaître à la fois comme cause et conséquence des noms de la déesse. Les honneurs, *timai*, et les compétences, *technai*, d'Aphrodite, déjà inscrits dans le récit de sa naissance et dans les noms qu'elle y reçoit, sont ensuite amplifiés et précisés par les divinités qui l'accompagnent, Éros et Himéros, et par l'image de la déesse qui prend place dans la famille divine.

Les vers conclusifs, qui détaillent les pouvoirs d'Aphrodite sur les charmes féminins et les relations amoureuses (« entretiens intimes de jeunes filles, sourires, tromperies sans issues, suave plaisir, union intime et abandon »³) peuvent être relus à la lumière de deux célèbres scènes de séduction présentes dans le corpus

1. Hésiode, *Théogonie*, 188-206.

2. Pour une analyse plus développée et la bibliographie relative, voir G. Pironti (à paraître), « Du ciel et de l'or : épithètes *in absentia* et en métamorphose », dans C. Bonnet, G. Pironti (éd.), *Les dieux d'Homère III. Epōnymiai. Embrasser du regard les épithètes divines et leur circulation* (Kernos, suppl. 40).

3. Hésiode, *Théogonie*, 205-206 : παρθενίους τ' ὄαρους μειδήματά τ' ἐξαπάτας τε / τέρπνιν τε γλυκερὴν φιλότῆτά τε μειλιχίην τε. Voir aussi *infra* III.

homérique. En fait, les vers d'Hésiode semblent faire écho tant à la *Dios apatê*, à savoir l'épisode de l'*Illiade* où Héra trompe et séduit Zeus à l'aide des pouvoirs d'Aphrodite⁴, qu'au récit de l'*Hymne homérique* V où l'on voit Aphrodite séduire (et tromper) Anchise à l'aide de ses propres pouvoirs. La lecture parallèle de ces contextes, avec leurs étroites analogies, permet de corriger la traduction courante des vers de la *Théogonie* et de repenser en conséquence la *moira* que son poète attribue à la déesse : il ne s'agit pas tant de célébrer une prétendue déesse de l'amour, mais d'évoquer par petites touches un scénario reconnaissable de tromperie et de séduction ; il n'y est pas question de tendresse, douceur et bonne entente, mais d'union sexuelle, *philotês*, avec l'abandon qui s'ensuit. Ces vers hésiodiques expriment de manière synthétique et synchronique, à travers les forces qu'Aphrodite contrôle et les effets qu'elles produisent, ce que les récits bien connus de l'*Illiade* et de l'*Hymne homérique* V déploient dans la diachronie d'une intrigue. Le poète s'adressant à un auditoire en mesure de comprendre ce jeu de références, on peut en conclure que la représentation homérique d'Aphrodite fait partie intégrante des *timai* qu'Hésiode reconnaît à la déesse, dont il construit dans la *Théogonie* un profil inclusif et élargi.

Si Hésiode incorpore à son récit une partie de la tradition poétique concernant Aphrodite, il n'hésite pas à s'en détacher sur un point capital : alors que chez Homère elle est présentée comme fille de Zeus et Dionè, dans le poème théogonique, la déesse est la fille du seul Ouranos. Une telle filiation ancestrale et androgénétique est chargée de sens. Hésiode redessine et amplifie le profil d'Aphrodite en inscrivant la polyvalence et la complexité de la déesse dans l'intrigue elle-même du récit théogonique ainsi que dans ses différents éléments : généalogie, patrimoine onomastique, honneurs et compétences. Qu'en est-il de l'*eidos* alors, puisque selon Hérodote les poètes auraient aussi indiqué les formes et les figures des divinités ? Force est de constater que le corps d'Aphrodite n'apparaît qu'en filigrane dans ce récit à travers l'*aphros* bouillonnant au cœur duquel elle prend forme, à travers l'action de voyager au milieu des vagues et celle d'aller prendre place dans la famille des dieux. Et même si on aperçoit à l'occasion le pied de la déesse – car il est puissant et au contact de la terre y fait pousser enfin de la végétation –, il faut admettre que la représentation anthropomorphe n'est pas ici au premier plan, mais qu'elle reste implicite et subordonnée à la configuration de relations généalogiques, noms, actions et pouvoirs dont Hésiode compose son récit et qui tous ensemble donnent à voir Aphrodite. Alors que la forme divine est ici moins décrite que suggérée, c'est ce « corps narratif », un corps augmenté et tout aussi extraordinaire que les circonstances de la naissance de la déesse, qui fait l'objet d'une « fabrication ». On peut y apprécier à la fois l'apport novateur d'Hésiode, mais aussi son dialogue avec les autres artisans de la parole poétique sur les dieux.

4. Homère, *Illiade* XIV, 153-351.

Dans le monde grec antique, *Ourania* est l'une des épithètes les plus répandues d'Aphrodite et, jusqu'à l'époque hellénistique, presque exclusive de la déesse⁵. Pourtant, cet attribut onomastique ne figure pas parmi les nombreuses dénominations dont Hésiode se sert pour construire le profil d'Aphrodite. Cette absence est digne d'attention car, dans le récit théogonique, la déesse est présentée pour la première fois en tant que fille d'Ouranos et de lui seul, le poète soulignant ses compétences sur la genèse de la vie par les liens exclusifs qu'il en établit avec la puissance de l'*aphros* ouranien. L'absence d'*Ourania* n'en devient que plus intéressante. La question est rarement soulevée, ou rapidement évacuée, car il est impossible de savoir avec certitude si l'épithète *Ourania* est la cause ou bien la conséquence de ce récit, même si c'est la première solution qui rencontre généralement la faveur des interprètes modernes. L'épithète serait alors à l'arrière-plan du récit et Hésiode l'aurait transposée dans sa narration généalogique, ou bien en s'appuyant sur un auditoire qui connaissait déjà une Aphrodite *Ourania*, ou bien en s'inspirant de traditions d'origine orientale ou proche-orientale⁶. La révision critique du postulat faisant de l'Aphrodite grecque l'héritière de l'Inanna-Ishtar mésopotamienne ou de l'Astarté phénicienne conduit à interroger autrement l'histoire de cette épithète aussi, en poussant le regard moins en amont qu'en aval de la *Théogonie*. Les attestations épigraphiques du culte d'Aphrodite *Ourania* en Grèce ne remontent pas plus loin que la période classique (début du IV^e, tout au plus fin du V^e siècle av. n. è.)⁷, et le premier emploi de cette formule onomastique dans les sources littéraires est le fait d'Hérodote (I, 105) au V^e siècle av. n. è. Son témoignage, qui fait état de l'arrivée du culte d'Aphrodite *Ourania* en Grèce depuis Ascalon, au lieu de fournir une preuve incontestable de l'origine proche-orientale de la déesse, doit être relu en contrepoint du récit qu'Hésiode consacre à la fille d'Ouranos. En effet, l'historien raconte à sa manière son voyage à travers la Méditerranée suivant un itinéraire qui l'aurait conduite à l'île de Chypre et à celle de Cythère. Il apparaît alors que le modèle hésiodique a joué un rôle capital dans la définition du profil ouranien d'Aphrodite, et sans doute aussi dans l'histoire de l'épithète censée

-
5. En tant qu'épithète cultuelle d'Aphrodite, *Ourania* n'est pas attestée avant Hérodote (I, 105). Sur ce thème, voir V. Pirenne-Delforge, « Des épiclèses exclusives dans la Grèce polythéiste ? L'exemple d'*Ourania* », dans N. Belayche, P. Brulé *et al.* (éd.), *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Turnhout 2005, p. 271-290. Sur l'épithète *Ouranios/-ia* voir aussi C. Bonnet *et al.*, « 'Les dénominations des dieux nous offrent comme autant d'images dessinées' (Julien, *Lettres* 89b, 291b). Repenser le binôme théonyme-épithète », *SMSR* 84 (2018), en particulier p. 578-585.
 6. Cf. sur ce point, C. Metcalf, *The Gods Rich in Praise. Early Greek and Mesopotamian Religious Poetry*, Oxford 2015. p. 171-190
 7. Il s'agit de deux inscriptions athéniennes : *IG* I³ 894bis (430-400 av. n. è. : presque intégralement restituée) ; *SEG* 41 (1991), n° 182 (début du IV^e siècle av. n. è.). V. Pirenne-Delforge, « Des épiclèses exclusives dans la Grèce polythéiste ? L'exemple d'*Ourania* », p. 280-281. Pausanias (I, 14, 7) attribue à Phidias une statue d'Aphrodite *Ourania* à Athènes, la reliant au sanctuaire de l'agora, ce qui confirme l'existence, dans la cité, d'un autre culte en son honneur à l'époque classique.

l'exprimer, confirmant par là les affirmations d'Hérodote quant à l'influence de la poésie archaïque sur la manière dont les Grecs de la période classique nommaient et se représentaient leurs dieux.

II. Au-delà de l'anthropomorphisme : stratégies plurielles de captation et de figuration des puissances divines

Entre le choix de ne pas représenter la divinité et celui de l'identifier à son image, tout un éventail est offert de formes de figurations et de degrés de présence, et le curseur qui parcourt cet éventail, en Grèce antique, est mobile. Suivant Jean-Pierre Vernant, les dieux helléniques ne sont pas des « personnes » à proprement parler, mais avant tout et surtout des puissances divines⁸. La catégorie de « puissance »⁹ reste, aujourd'hui encore, un outil heuristique précieux et pertinent pour interroger la représentation des dieux et les stratégies de leur mise en forme, ainsi que pour reposer la question du degré d'identification entre le dieu et son image. En tant que « puissances », les dieux peuvent se manifester sous une pluralité de formes et au moyen d'une multitude de signes, sans jamais toutefois s'identifier complètement à ces formes et à ces signes. C'est vrai, mais ce n'est pas tout. Ce que Vernant nous a appris sur ce point nécessite en effet d'être intégré en ayant toujours à l'esprit que la représentation des dieux, en Grèce, est le fait des hommes et que ces derniers, Hérodote en témoigne, en étaient bien conscients.

Les réflexions sur le corps de dieux ont montré que leur anthropomorphisme est le plus souvent paradoxal¹⁰. Pour donner à voir ces puissances invisibles que sont les dieux, les poètes leur ont fabriqué un sur-corps divin, en s'appuyant certes sur le modèle offert par le corps humain, mais souvent pour mieux le contredire. C'est ce qui s'appelle « faire de l'autre avec du même ». Pour répondre à cette tension, qui est inhérente à la représentation de l'altérité divine, les ressorts de la parole poétique et les techniques narratives sont des outils tout particulièrement adaptés en vertu de leur souplesse et de leurs potentialités évocatrices. Ce que les poètes fabriquent pour représenter les dieux est en effet un corps narratif qui ne se limite pas à la forme humaine, d'ailleurs plus évoquée que décrite, et qui inclut le sur-corps divin avec ses paradoxes et son morphisme changeant, mais aussi les noms, les discours, les actions, et plus généralement les modes de présence, attribués aux protagonistes divins. À ce corps narratif se rattachent également le déploiement au pluriel des divinités et leurs relations à géométrie variable, qui sont inscrits dans l'intrigue elle-même où le polythéisme est ainsi mis en récit¹¹. Enfin,

8. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1969 (1965'), p. 274.

9. Voir à ce propos l'ouvrage collectif dirigé par C. Bonnet *et al.* (éd.), *Puissances divines à l'épreuve du comparatisme. Constructions, variations et réseaux relationnels*, Turnhout 2017.

10. Voir C. Malamoud, J.-P. Vernant (éd.), *Corps des dieux*, Paris 1986, en particulier l'essai de J.-P. Vernant, p. 19-58.

11. G. Pironti, « Questions homériques : des dieux personnels et de l'anthropomorphisme (im)moral », dans R. Gagné, M. Herrero de Jáuregui (éd.), *Les dieux d'Homère II*.

l'aède fait partager à son public le privilège de pouvoir accéder au plan divin de l'action et de « voir » le sur-corps divin, alors que les dieux restent généralement invisibles et leurs actions inconnues aux protagonistes humains de l'intrigue : cette stratégie narrative, indissociable des modalités de la performance poétique, s'avère extrêmement efficace pour « montrer » l'invisible et fabriquer la présence agissante des dieux, tout en rappelant les limites de la perception et de la connaissance humaines en ce qui les concerne. L'iconographie aussi connaît et exploite à sa manière cette stratégie de « double régime »¹². La représentation figurée mise en œuvre(s) par les sculpteurs et les peintres doit certes composer avec plusieurs contraintes, mais si elle privilégie la forme humaine, il s'en faut de beaucoup que cette dernière soit la seule adoptée. Autrement dit, les artisans de la représentation figurée ne font pas exception à une tendance largement attestée dans l'Antiquité, qui consiste à explorer plusieurs possibilités pour « signifier » l'*eidōs* des dieux¹³.

Un thème comme le « -morphisme » au pluriel des puissances divines, tout aussi large que fondamental dans l'étude des polythéismes antiques, a vocation à être repris dans les conférences des années à venir pour être interrogé sous ses différents aspects et implications. Pour l'année qui nous concerne ici, l'analyse s'est concentrée sur quelques dossiers autour des « artefacts » *lato sensu*, au départ d'un questionnement sur le degré d'identification entre le dieu et son image. Ce problème est en effet un préliminaire indispensable dans la perspective d'interroger le rapport entre les puissances divines et la matérialité des objets qui, à l'occasion, les présentent. S'agissant de la statue anthropomorphe de la divinité, on rappellera pour commencer le discours que Dion Chrysostome attribue à Phidias à propos de sa célèbre sculpture, le Zeus d'Olympie : « En l'absence complète du modèle, nous essayons de montrer ce qui est incomparable et invisible au moyen de ce qui est comparable et visible, en utilisant pour ce faire la puissance du symbole »¹⁴. La question sur le degré d'identification entre le dieu et son image reçoit ici une première réponse : la statue n'est pas le dieu, mais un artefact humain censé le représenter le mieux possible. C'est en faisant « de l'autre avec du même » que l'artisan rend visible ces puissances agissantes et invisibles que sont les dieux. Le décalage entre le dieu et sa statue est également exploité par Artémidore dans son traité sur l'interprétation des rêves : à propos des rêves impliquant des divinités, l'évê-

Anthropomorphismes (Atelier de Madrid, Casa de Velázquez, 12-13 septembre 2016), Liège 2019 (*Kernos*, suppl. 33), p. 43-63.

12. Voir *infra* III. Voir H. Collard, « Montrer l'invisible », dans Ph. Borgeaud, D. Fabiano (éd.), *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, Genève 2013, p. 61-89. Sur le « double régime narratif » de la visibilité divine dans les poèmes homériques, cf. aussi M. Bettini, « Visibilité, invisibilité et identité des dieux », dans G. Pironti, C. Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, Liège 2017 (*Kernos*, suppl. 31), p. 21-42.
13. Pour reprendre le verbe *sêmeinein* employé dans le passage d'Hérodote qui nous sert de fil rouge.
14. Dion Chrys., *Ol. (Or. XII)* : Ἐνδεία καὶ ἀπορία παραδείγματος τῷ φανερῷ τε καὶ εἰκαστῷ τὸ ἀνεῖκαστον καὶ ἀφανὲς ἐνδείκνυσθαι ζητοῦντες, συμβόλου δυνάμει χρώμενοι.

nement signifié par la vision onirique se produira plus tard – précise-t-il – quand on voit la statue du dieu que lorsque le dieu apparaît « tel que nous le concevons (ὅποιον ὑπειλήφαμεν) »¹⁵. La figure animée de la divinité, ici distincte de sa statue, ne correspond pas au dieu *tel qu'il est*, mais bien au dieu « tel que *nous* le concevons » : la représentation « mentale » des dieux, au même titre que leurs autres formes figurées, est l'œuvre des hommes et elle relève d'une tradition partagée qu'ont alimenté à la fois le travail des poètes et celui des imagiers. Étant donné l'époque de ces témoignages (II^e siècle n. è.) et la spécificité de leurs contextes, il faut se garder d'en tirer des conséquences d'ordre général. D'autre part, on aurait tort de négliger, dans une réflexion préliminaire sur la représentation du divin, le dialogue que le Zeus de Phidias entretient avec le Zeus d'Homère et l'influence que les imagiers ont exercé à leur tour sur la manière dont les Grecs concevaient leurs dieux. Le rôle joué par la tradition poétique dans la figuration des dieux reste à explorer plus attentivement, et on peut légitimement se demander si derrière ce que nous qualifions d'anthropomorphisme ne se profilerait pas à l'occasion une sorte d'« homéromorphisme ».

L'anthropomorphisme, d'autre part, n'est que l'une des formes de représentation du divin, et ses limites se laissent cerner aussi bien dans les œuvres des poètes que dans les pratiques du culte, les unes comme les autres foisonnant de stratégies diverses pour rendre présents les dieux et/ou capter leur puissance. La statue anthropomorphe n'est pas en effet un élément indispensable dans un sanctuaire où, le plus souvent, c'est l'autel le véritable pivot du dispositif cultuel. Dans la littérature qui décrit les prodiges ayant lieu dans les sanctuaires, plusieurs types de support sont présentés comme aptes à recevoir les signes de la présence divine : cette dernière peut se manifester à travers le comportement extraordinaire de l'autel lui-même ou des animaux sacrificiels¹⁶, ou par l'exubérance des éléments végétaux, etc. Contrairement à l'autel, l'image anthropomorphe du dieu ne semble pas indispensable à l'installation rituelle d'un culte, et des formes figuratives autres sont susceptibles de représenter la divinité et de susciter, en recevant les honneurs du culte, sa présence bienveillante. Il suffit de penser à des icônes divines telles que le pilier hérmaïque. Des honneurs rituels sont dévolus aussi à une sorte de pilier qui est censé représenter Apollon *Agyieus*, l'Apollon de la voirie, souvent placé sous cette forme, qu'autrefois on appelait à tort aniconique, près des portes des maisons. Parmi les lieux de cultes domestiques, on pensera également au foyer qui s'appelle *hestia* tout comme la déesse qui y préside, et on est alors en droit de s'interroger sur le degré d'anthropomorphisation d'Hestia. Le culte domestique de Zeus *Ktésios* est très intéressant pour notre propos : ce Zeus « de l'acquisi-

15. Artémidore, II, 35. Cf. V. Pirenne-Delforge, « L'anthropomorphisme divin chez Artémidore et Dion Chrysostome », dans R. Gagné, M. Herrero de Jáuregui (éd.), *Les dieux d'Homère II. Anthropomorphismes*, p. 154-175.

16. Sur l'autel en tant que support de la manifestation divine, G. Pironti, « Sous le ciel d'Éryx. À propos d'Élien, *Sur la nature des animaux*, X, 50 », dans M. Cartry, J. L. Durand, R. Piettre (éd.), *Architecturer l'invisible*, Turnhout 2009 (BEHE-SR, 138), p. 221-229.

tion », qui est préposé à la gestion vertueuse des provisions alimentaires, et sans doute à l'économie domestique plus en général, reçoit sa place dans la réserve de la maison. La procédure pour activer son culte et donc capter sa présence, prévoit l'installation, rituellement réalisée, d'une jarre, le *kadiskos* : il s'agit d'un vase pourvu d'un couvercle qu'on entoure de laine et où l'on verse un mélange appelé « ambroisie », composé d'eau pure, d'huile et de fruits divers¹⁷. Les détails de cette procédure rituelle permettent de voir une puissance divine en train d'être fabriquée par des gestes, des ingrédients et des pratiques. L'installation rituelle du *kadiskos* établit le culte du dieu et assure sa présence, comme le ferait un autel ou une statue ; mais c'est une jarre qui est cette fois au cœur du dispositif, à la fois « signe » et « image » de Zeus *Ktésios*. Le morphisme spécifique de cette divinité, ainsi que les gestes qui la construisent et les matières oblatoires qui la composent, ciblent et activent une série de compétences précises, conférant à ce *kadiskos*, à la fin du processus, un degré certain d'agentivité divine.

III. Le sceptre, le ruban, l'égide

Dans une réflexion sur les limites de l'anthropomorphisme et les « artefacts » puissants, on ne peut faire l'impasse sur le sceptre de Chéronée, doué d'agentivité et même d'un statut divin, à en croire Pausanias¹⁸. Parmi les *theoi*, c'est ce sceptre que les habitants de Chéronée honorent le plus, en l'appelant *Dory*, « Lance ». La phraséologie employée par Pausanias invite à y reconnaître le dieu principal de la cité, et cela d'autant plus que le sceptre est destinataire d'un culte et qu'il reçoit régulièrement des offrandes. S'il n'a pas de temple, ceux des habitants de Chéronée qui à tour de rôle le reçoivent chez eux voient leur prestige s'accroître : à l'évidence, le sceptre et la puissance divine qui s'en dégage sont faits pour circuler. Afin de comprendre en quoi cet artefact est quelque chose d'éminemment divin (*ti theioteron*), il est essentiel de connaître l'histoire qui lui est associée : fabriqué par le dieu artisan, Héphaïstos, à l'intention de Zeus, le roi des dieux, c'est à travers Hermès, le héraut divin, que ce sceptre est passé dans le monde des hommes pour arriver ensuite à Agamemnon, le roi des Achéens. Dans le réseau de relations qu'il dessine et incarne, le sceptre de Chéronée présentifie ainsi le pouvoir du roi divin, qui légitime à la fois celui des rois des temps héroïques et celui des détenteurs de l'autorité au temps présent. Vecteur de royauté, il est à la fois « quelque chose de divin » en lui-même, un objet puissant fabriqué par un dieu, Héphaïstos, et le signe d'un autre dieu, Zeus le roi dont dépendent la légitimité du sceptre et son efficacité dans le monde des hommes. Sans oublier la part attribuée à Hermès dans ce dispositif d'autorité déléguée¹⁹. Décidément la notion de « personne » est trop étroite pour rendre compte des dieux grecs et des cultes qui leur sont voués.

17. Antiklêidès, *FGrH* 140 F22 Jacoby *apud* Athénée, *Deipnosophistes*, XV, 473 b-c. Sur les détails de la procédure, voir D. Jaillard, « 'Images' des dieux et pratiques rituelles dans les maisons grecques. L'exemple de Zeus Ktésios », *MEFRA* 116 (2004), p. 871-893.

18. Pausanias, IX, 40, 11-12.

19. Voir C. Pisano, *Questione d'autorità*, Bologne 2019, p. 92-95.

Pour finir, d'autres objets puissants, fabriqués cette fois-ci par la poésie, se prêtent à une analyse qui, comme c'est le cas pour le sceptre de Chéronée, se doit de prendre en compte le contexte polythéiste qui est le leur : le ruban d'Aphrodite et l'égide d'Athéna. Le premier joue un rôle dans le récit homérique qui voit Héra chercher l'aide d'Aphrodite afin de pouvoir tromper et séduire Zeus, son époux²⁰. En confiant à Héra le ruban qui recèle tous les charmes, *thelktéria*, ce sont certains de ses mêmes pouvoirs qu'Aphrodite accepte de partager avec l'épouse de Zeus. Le ruban fait corps avec Aphrodite, qui le détache de son sein, et il va faire corps aussi avec Héra, qui le cache dans les plis de sa robe. Ce n'est donc pas une simple parure, mais une composante à part entière du sur-corps divin et de la divinité en action, à savoir de son corps narratif. Présenté comme le support matériel de redoutables pouvoirs, le ruban est certes un « objet » puissant, mais il n'est pas la source de son propre pouvoir²¹. L'agentivité de ce dispositif tient aux relations qu'il tisse entre plusieurs puissances divines : il s'agit en effet d'un artefact « polythéiste » qui réalise, à travers l'intrigue elle-même, l'intersection entre Aphrodite et Héra ainsi que leur emprise conjointe sur Zeus.

L'égide aussi est un artefact divin, fabriqué par Héphaïstos, tout comme le sceptre, et elle recèle, tout comme le ruban, de redoutables pouvoirs. Dans l'*Iliade*, l'égide est un attribut spécifique de Zeus²², le dieu *aigiochos* par excellence, « celui qui détient l'égide », mais c'est surtout Athéna, la « fille de Zeus *aigiochos* », qui manipule l'égide, la met sur elle et/ou s'en sert²³. L'égide aussi circule et met en relation plusieurs divinités : Héphaïstos l'a fabriquée ; Zeus la détient, s'en sert lui-même ou la confie à d'autres dieux ; Athéna peut s'en revêtir ou la brandir, et cela même sans demander la permission de son père ; Apollon la reçoit de son père et s'en sert pour terrifier les hommes ou pour protéger le cadavre d'Hector²⁴. Cependant, des différences existent entre Athéna et Apollon : le dieu la manipule occasionnellement, alors que l'égide fait partie intégrante du sur-corps d'Athéna, la « fille de Zeus *aigiochos* » par excellence. Avec l'égide, Zeus donne à Apollon un mode d'emploi de cette dernière, en confiant ainsi à son fils, dans un moment particulièrement critique de l'action, la mission de mettre à exécution, sur le champ de bataille, sa propre volonté souveraine²⁵. En revanche, c'est une possession stable de l'égide qui caractérise Athéna, ce qui signale non seulement la relation étroite

20. Homère, *Iliade* XIV, 188-225. Pour l'analyse de la *Dios apatê* et la bibliographie pertinente, voir G. Pironti, « De l'éros au récit : Zeus et son épouse », dans G. Pironti, C. Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, Liège 2017 (*Kernos*, suppl. 31), p. 63-83.

21. Je ne suivrai pas sur ce point M. Brouillet, C. Carastro, « Parures divines. Puissances et constructions homériques de l'objet », *Mètis* N.S. 16 (2018), p. 85-106, quand elles affirment que cet objet serait doté « d'une autonomie et d'une capacité, qui lui serait propre, d'agir sur les hommes. Et sur les dieux ».

22. Homère, *Iliade* XV, 308-310 ; XVII, 593-596.

23. Homère, *Iliade* II, 445-451 ; V, 738-742 ; XXI, 400-401.

24. Homère, *Iliade* XV, 229-230 ; XXIV, 19-21.

25. Homère, *Iliade* XV, 229-235.

que la déesse entretient avec Zeus, mais aussi leurs intersections fonctionnelles. Tout comme l'Héra au ruban du chant XIV traduit en image la part d'Aphrodite que l'épousée de Zeus porte en elle, l'Athéna à l'égide traduit en image la fille de Zeus *aigiochos* et, par là, le lien privilégié entre le dieu souverain et la déesse qu'il a lui-même mise au monde. L'égide n'est donc pas à proprement parler « d'Athéna », car l'égide d'Athéna est de Zeus. Ce qui ne signifie pas qu'Athéna serait une simple émanation de Zeus, mais plutôt qu'une divinité implique l'autre, le fonctionnement du polythéisme étant assuré par les relations dynamiques entre divinités. Si le ruban n'a pas de véritable existence en dehors du chant XIV de l'*Iliade*, l'égide en revanche est l'une des composantes traditionnelles de la représentation figurée d'Athéna. Les imagiers se seraient-ils inspirés de l'Athéna d'Homère, la « fille de Zeus *aigiochos* » ? Ce dossier pourrait alors témoigner du fait que l'image de l'Athéna hellénique est souvent moins anthropomorphe qu'homéromorphe. Sans doute Hérodote avait-il vu juste en soulignant le fait que les poètes de la période archaïque avaient appris aux Grecs comment se représenter leurs dieux.

L'analogie entre le ruban et l'égide tient aussi à la manière dont ils sont décrits par le poète de l'*Iliade* : Héra reçoit d'Aphrodite « le ruban brodé, aux dessins variés, où sont façonnés tous les charmes (*thelktéria*). Là sont union intime (*philotès*), désir (*himeros*), entretien amoureux aux propos séducteurs (*oaristys*, *parphasis*) qui trompent le cœur des plus sages »²⁶. La formulation adoptée dans la description de l'égide est assez proche : la fille de Zeus *aigiochos* jette autour de ses épaules « l'égide frangée, redoutable, où s'étalent en couronne déroutante (*phobos*), querelle (*eris*), vaillance (*alkê*), poursuite (*iôkê*) qui glace les cœurs et la tête de Gorgô, l'effroyable monstre, terrible, affreuse, signe prodigieux (*teras*) de Zeus porte-égide »²⁷. Les éléments qui composent ces deux artefacts ne sont pas des éléments communs, mais bien des puissances agissantes²⁸. Si de telles forces divines ne semblent pas avoir de corps dans ces descriptions, c'est qu'elles font corps, dans un jeu d'emboîtement, à la fois avec leur support et avec la divinité qui porte ce dernier sur elle. Pour évoquer les pouvoirs d'Aphrodite, Hésiode emploie une formulation similaire à celle du ruban homérique²⁹, et même s'il attribue ces pouvoirs à la déesse comme sa « part » (*moira*) sans avoir recours à la médiation d'un artefact puissant, ils font néanmoins partie intégrante du corps narratif d'Aphrodite au même titre que les dieux qui l'accompagnent, Éros et Himéros. La comparaison permet de mieux cerner la stratégie adoptée dans la fabrication narrative du ruban

26. Homère, *Iliade* XIV, 214-217.

27. Homère, *Iliade* V, 738-742.

28. Certaines de ces puissances reçoivent à l'occasion une généalogie (c'est le cas de Philotès, Éris, Phobos), certaines même un corps, Himéros, Éris, ou Gorgô, par exemple.

29. Hésiode, *Théogonie* 201-206 : « Éros se mit à ses côtés et le beau Himéros la suivait dès qu'elle fut née et se dirigea vers la famille des dieux. Dès l'origine elle a cette part d'honneur, et un lot lui revient parmi les êtres humains et les dieux immortels : entretiens intimes de jeunes filles, sourires (*meidēmata*), tromperies sans issues, suave plaisir, union intime (*philotès*) et abandon ».

et de l'égide : ces derniers ne sont pas des objets magiques ou des dieux-objets, mais les supports des puissances activables à travers lesquelles se déploient et se démultiplient l'action d'une divinité et le réseau relationnel qui la relie à d'autres divinités encore. La tête de Gorgô, composante active et caractéristique de l'égide d'Athéna, est « le signe prodigieux de Zeus », tout comme « de Zeus » sont l'égide et le chiton même de la déesse. Les représentations narratives façonnées par ces artisans de la parole que sont les poètes nous donnent ainsi accès à une véritable fabrique des puissances ainsi qu'aux réseaux relationnels entre divinités. Si à travers ces artefacts divins le poète organise la pluralité de forces agissantes qui caractérisent un *theos*, ce dernier se révèle être à son tour support de tout un ensemble de puissances qui accompagnent, qualifient, déploient et démultiplient son action et ses compétences.

Amphore à col, à figure rouges, du groupe de Polynote
Cambridge, Fitzwilliam Museum 103.22, vers 450 av. n. è. ; BAPD 213744.

Une amphore attique conservée à Cambridge nous permet de voir comment un artisan-peintre a mis en image la relation entre la divinité et sa statue (fig. 1)³⁰. La scène représentée est celle du viol de la princesse troyenne Cassandre qu'un guerrier grec agresse, au moment de la prise de Troie, en présence de la statue d'Athéna, représentée debout, de front, armée de lance, et habillée de manière différente par rapport à l'Athéna traditionnelle, la déesse à l'égide. Mais sur la gauche, se trouve une autre image d'Athéna qui porte cette fois l'égide sur les épaules. Elle est là mais reste invisible aux yeux des protagonistes humains de la scène : seul le spectateur, avec l'aide du peintre et partageant sa perspective de surplomb, est mis en position de « voir » la présence divine, et donc d'avoir une vision intégrée des différents plans du réel, divinités comprises. Le peintre semble avoir exploité

30. D'après H. Collard, « Montrer l'invisible », p. 65, fig. 2, dont l'étude sur le rapport en images entre le dieu et sa statue a été pour moi une véritable source d'inspiration.

ici une stratégie analogue au double régime narratif de l'épopée : le poète et le public ont accès au plan divin et aux images des dieux, alors que les protagonistes humains perçoivent certains effets de la présence divine, mais à leurs yeux, les dieux, sauf exceptions, restent normalement invisibles. Comme on l'a vu plus haut, dans le cas des images oniriques dont il est question chez Artémidore, une distinction est faite entre le dieu « tel que les hommes le conçoivent » et le dieu sous forme de statue. Le peintre de l'amphore de Cambridge met en image à sa manière cette distinction. Athéna y est présente à la fois sous la forme de statue et sous la forme d'un être animé, telle que les hommes la conçoivent, munie de son égide. La statue présentifie certes la divinité, mais ne l'incarne pas, et le peintre accentue ce décalage en réduisant la ressemblance entre l'apparence, l'*eidōs*, de la déesse et celle de sa statue. D'autre part, la figure correspondant ici à la déesse n'a pas non plus l'ambition de dévoiler la « vraie » Athéna aux yeux du spectateur, mais la représente telle que les hommes la conçoivent, à travers son image conventionnelle. Le spectateur du vase se retrouve vis-à-vis des figures d'Athéna dans une position analogue à celle que le peintre attribue sur le vase aux protagonistes mortels vis-à-vis de la statue de la déesse. Le dispositif visuel illustrant le décalage entre le dieu et son image est ainsi dédoublé, dans une sorte de mise en abyme qui dit à la fois la nature insaisissable du divin et la tension humaine à le représenter. Les dieux étant invisibles, les hommes, et les poètes comme les sculpteurs et les peintres, les fabriquent comme ils peuvent, en faisant de l'autre avec du même. Et ils confient à la parole et à la matière la tâche noble et ardue de traduire en récits et en images la présence polymorphe des dieux dans le monde des hommes, les innombrables pouvoirs qu'ils y déploient et les relations qui les lient les uns aux autres.

Sont intervenus dans le cadre du séminaire :

12 décembre 2019 – Claude Pouzadoux (Centre Jean Bérard, Naples – CNRS/EFR) : *Héra, Héphaïstos et Dionysos à Arpi*.

30 janvier 2020 – Edoarda Barra Salzedo (Anhima) : *Une nouvelle interprétation du fr. 31 de Sappho, ou pour une Sappho « anthropologiquement correcte »*.

16, 23 janvier 2020 – Françoise Frontisi (Collège de France, ANHIMA), François Lissarrague (EHESS, ANHIMA) : *La fabrication des dieux : pour en finir avec l'aniconisme*.

En tant que directeur invité à la Section des sciences religieuses de l'EPHE nous avons reçu M. Thierry Petit (Université Laval, Québec, Canada), pour une série de conférences sur le thème : *Transferts religieux en Méditerranée antique : Levant, Chypre, Égée, Italie*.

27 février 2020 – « Le sphinx-chérubin : du Levant à l'Étrurie (I) »

5 mars 2020 – « Le sphinx-chérubin : du Levant à l'Étrurie (II) »