

La statue vivante en Grèce ancienne : de la représentation symbolique au réceptacle de la divinité

Irini-Fotini VILTANIOTI

L'art figuratif grec eut le mérite de revêtir une dimension humaine en posant l'homme au centre des investigations artistiques mais il demeura toujours associé à l'univers des dieux et pétri de valeurs religieuses, ce que le spectateur moderne des œuvres classiques a parfois tendance à négliger. La clarté et le caractère idéal de la forme, qui distinguent les premières statues archaïques, la grâce (*χάρις*) du sourire du *kouros* et de la *koré* ou la beauté (*κάλλος*) classique du corps nu dans la fleur de sa jeunesse, apparaissent comme un reflet de la nature des immortels. En contemplant la statue, on aperçoit en esprit le dieu. En ce, l'image plastique fonctionne comme un symbole qui jette un pont entre le visible et l'invisible, entre une puissance de l'au-delà et le monde d'ici bas. Alors que la question du symbole est d'habitude posée en termes linguistiques¹, pour Frédéric Creuzer², la forme authentique du symbole religieux ou divin, dont l'art grec représente la réalisation parfaite, consiste en la représentation figurée du dieu, le mythe ne constituant, quant à lui, qu'un sous-produit susceptible d'être défini comme un commentaire indéfini d'images : alors que le mythe fractionne dans le temps³, l'image condense le tout en un seul instant.

¹ Baudouin DECHARNEUX et Luc NEFONTAINE, *Le symbole*, Paris, PUF, 2006 (Que sais-je ?, 3365).

² Cité par Jean-Pierre VERNANT, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 20 et suiv.

³ Il s'agit d'une des trois règles du mythe énoncées par Lambros COULOUBARITSIS, *Aux origines de la philosophie européenne. De la pensée archaïque au néoplatonisme*, Bruxelles, De Boeck, 4^e éd., 2003, p. 67.

La Grèce antique connut plusieurs types de « symboles plastiques »⁴ – comme Jean-Pierre Vernant appelle l'idole – désignés sous une quinzaine d'expressions, depuis le symbole aniconique jusqu'à l'image proprement dite (voir lexicque en annexe). Comme l'écrit l'historien et anthropologue : « la figure religieuse ne vise pas seulement à évoquer dans l'esprit du spectateur qui la regarde la puissance sacrée à laquelle elle renvoie, qu'elle « représente » dans certains cas, comme dans celui de la statue anthropomorphe, ou qu'elle évoque sous forme symbolique dans d'autres (...). Son ambition est de rendre présente cette puissance *hic et nunc*, pour la mettre à la disposition des hommes, dans les formes rituellement précises »⁵. Autrement dit, la puissance sacrée, temporalisée et localisée en un lieu précis, revêtant par des moyens rituels une forme déterminée, demeure en son image (symbolique), laquelle, loin de constituer une pure représentation, s'avère un réceptacle matériel de la divinité transcendante. En même temps, la représentation imagée doit souligner la distance qui sépare l'humain du divin, ce qu'elle obtient en mettant au premier plan soit la majesté soit l'étrangeté mystérieuse de la divinité. Bref, l'idole, hantée d'une puissance surhumaine qui se voit ancrée dans ce monde-ci par des moyens rituels, se trouve sur la ligne de démarcation entre la présence et l'absence, le familier et l'étrange, l'humain et le divin.

Le type d'image qui illustre cette vision est le *xoanon*⁶, dont la forme primitive frappe d'emblée le spectateur par son étrangeté. Il ne serait pas superflu de rappeler que le périégète⁷ Pausanias (I^{er} siècle apr. J.-C.) utilise à son propos deux adjectifs : *ζένοσ*, étrange, et *ἄτοποσ*, absurde. Tombés du ciel (*διοπετέσ*, littéralement : tombé de Zeus) ou apportés par les flots, les plus célèbres *xoana* sont censés être fabriqués par un artisan divin plutôt que par la main d'un mortel. Car les êtres sont unis les uns aux autres grâce à la similitude, ce que professe le principe de sympathie : la matière dont les *xoana* sont faits (telle espèce d'arbre ou tel arbre particulier) est choisie pour être « sympathique » avec tel ou tel dieu. Vu leur origine surhumaine, leur possession représente souvent un enjeu politique, car elle apporte un pouvoir exceptionnel à l'individu ou au groupe qui les possède, pouvoir qui se traduit en une accointance héréditairement transmise avec la divinité. Autrement dit, le *xoanon* se voit posséder une fonction de *talisman*. Le mot vient précisément – par le biais du grec plus tardif *τέλεσμα* ou de l'arabe *tilsam* (les deux signifient l'amulette animée de quelque puissance surhumaine) – du terme néoplatonicien *τετελεσμένον* (participe passé du verbe *τελῶ* : accomplir, consacrer), qui désigne l'objet rituellement consacré⁸. À cet égard, le Palladium⁹ fournit un exemple représentatif. Tombé de l'Olympe à Troie, ce

⁴ Voir J.-P. VERNANT, *Figures, idoles, masques*, op. cit., p. 17 et suiv. Sur les expressions énumérées, voir aussi ID., *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 340 et suiv.

⁵ J.-P. VERNANT, *Mythe et pensée*, op. cit., p. 341-342.

⁶ *Ibid.*, p. 341-345.

⁷ Dans l'Antiquité, auteur de descriptions géographiques, de récits de voyages.

⁸ Christopher A. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Greek Myth and Ritual*, Oxford University Press, 1992, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 6-7 et 136-139 ; Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. Avant-propos de Pierre VIDAL-NAQUET, Paris, François Maspero, 1975, p. 105-106.

xoanon d'Athéna, que les Achéens durent dérober pour que la ville de Priam devienne vulnérable, était aux temps historiques revendiqué par Argos, Sparte, Athènes et Rome, qui prétendaient également le posséder.

Cette idole de portée magique n'est pas faite pour être vue, puisque sa vue rend fou. Elle reste la plupart du temps cachée dans sa demeure (qu'il s'agisse d'une maison humaine ou, à une époque plus avancée, du temple), voire enfermée dans un coffret, dont elle est sortie à l'occasion de certains rites. On prétendait ainsi que la folie affligeait le profane qui jetterait son regard sur le *xoanon* de Dionysos à Patras, qu'on extrayait de son coffret une seule nuit par an¹⁰. Pareillement, la vue de la statue d'Artémis à Pellène non seulement rendait fous les imprudents qui osaient la dévisager mais, de plus, promenée par la prêtresse, elle provoquait la chute des fruits¹¹. Car regarder signifie, pour les Anciens, être regardé, le regard consistant en un souffle qui, à travers l'air, unit le spectateur à l'objet regardé¹². L'image divine révèle, dans ce cas, son aspect de Méduse : « Voir Gorgone c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant, pour devenir, comme elle, Puissance de Mort »¹³.

Ce dédoublement entre l'idole et le spectateur – dédoublement opéré par le regard – dispose d'une valeur initiatique. D'après Jean-Pierre Vernant¹⁴, « voir l'idole suppose une qualité religieuse particulière et, en même temps, consacre cette qualité éminente. La vision, comme celle des mystères, prend valeur d'initiation. En d'autres termes, la contemplation de l'idole divine apparaît comme « dévoilement » d'une réalité mystérieuse et redoutable ». Les deux pôles entre lesquels oscille l'idole, dissimulée des profanes mais dévoilée à certaines personnes et sous certaines conditions, trouvent un parallèle dans les rites initiatiques, voire dans les Mystères d'Éleusis. On songera d'abord aux choses sacrées (*τὰ ἱερὰ*), qui, soustraites à la vue (cachées dans une chapelle du *τελεστήριον* appelée *ἀνάκτορον* à laquelle seul l'hiérophante – littéralement : celui qui fait voir les choses sacrées – avait accès), étaient solennellement dévoilées aux mystes lors de la cérémonie principale, qui « comportait une mise en scène par laquelle on faisait éprouver aux initiés un passage émouvant de l'obscurité à une vive lumière »¹⁵. En effet, l'acte de voir avait une importance décisive dans les Mystères éleusiniens, où la fermeture initiale des yeux (ce que signale précisément le mot

¹⁰ Walter BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, dans *Die Religionen der Menschheit*, t. 15, Verlag W. Kohlhammer, 1977 ; trad. grecque N. P. BEZENTAKOS et A. AVAGIANOU, Athènes, Kardamitsa, 1993, p. 204.

¹¹ PLUTARQUE, *Arat.*, 32 ; W. BURKERT, *Griechische Religion, op. cit.*, p. 225.

¹² Voir Richard BROXTON ONIANS, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge University Press, 1951, trad. fr. B. CASSIN, A. DEBRU et M. NARCY, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 89-108, notamment p. 96 et suiv.

¹³ Jean-Pierre VERNANT, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 80.

¹⁴ ID., *Mythe et pensée, op. cit.*, p. 343.

¹⁵ André MOTTE, « Nuit et lumière dans les mystères d'Éleusis », dans Julien RIES et Charles-Marie TERNES (éd.), *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions. Actes du colloque tenu à Luxembourg du 29 au 31 mars 1996*, Turnhout, Brepols Publishers, 2002, p. 91-104, notamment p. 93.

μύησις et dont témoignent grand nombre de représentations artistiques) était suivie par la contemplation (ἐποπτεία), terme synonyme de « vision » et indiquant le degré suprême de l'initiation¹⁶. Il n'est d'ailleurs guère improbable que des idoles chargées d'une puissance surhumaine jouèrent un rôle éminent dans les cultes à Mystères tels ceux d'Éleusis¹⁷, dans la tradition directe desquels Pierre Boyancé¹⁸ inscrit la téléstique néoplatonicienne en tant qu'art de l'animation des statues, question sur laquelle nous reviendrons.

En tout état de cause, le *xoanon* se trouve au centre d'un ensemble d'opérations rituelles exercées sur lui : on le vêt, on le dévêt, on lui offre des tissus et des ornements, on le promène et le lave rituellement dans la mer ou dans une rivière. Par exemple, à Athènes, la procession des Grandes Panathénées¹⁹, tenue tous les quatre ans et représentée sur la frise du Parthénon²⁰, amenait au *xoanon* d'Athéna, demeurant dans l'Érechthéon, son *peplos*²¹ neuf tissé par des jeunes filles. Par ailleurs, la fête de *Πλωτήρια*²² était consacrée au bain purificateur de l'idole de la déesse, qui, dévêtue et sans parure, mais couverte d'un voile (identique aux choses sacrées d'Éleusis), était transportée en procession à la mer de Phalère.

De fait, si l'on en croit les sources tardives dont Pierre Boyancé²³ a démontré l'affinité avec la religion et la magie grecques anciennes, voire avec la tradition orphique, les vêtements et les ornements de la statue constituent des moyens sympathiques qui la rendent symbolique, en garantissant la présence effective de la divinité. Proclus, chez qui nous trouvons le plus de renseignements sur la téléstique, révèle à ce sujet que les téléstes s'attachent notamment aux figures et aux couleurs²⁴.

¹⁶ PLATON, *Banquet*, 210 a ; W. BURKERT, *Griechische Religion, op. cit.*, p. 584 ; A. MOTTE, « Nuit et lumière », *op. cit.* ; Paul FOUART, *Les Mystères d'Éleusis*, Paris, 1914, réimpr. 1992, p. 272 ; K. CLINTON, « Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries », dans Michael B. COSMOPOULOS (éd.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, Londres, Routledge, 2004, p. 50-78 ; Irini-Fotini VILTANIOTI, « Πλανωμένη Ἀριά. De la causalité à la notion d'errance chez Platon », dans *Φιλοσοφία* (Annuaire du Centre de Recherche sur la Philosophie grecque de l'Académie d'Athènes), t. 38, 2008, p. 100-115, notamment p. 110-112.

¹⁷ Voir P. FOUART, *Les Mystères d'Éleusis, op. cit.*, p. 411-412 ; Pierre BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Essai d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, Éditions De Boccard, 1937, p. 56-59.

¹⁸ ID., « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », dans *Revue de l'Histoire des Religions*, t. 147-148, 1955, p. 189-209.

¹⁹ Sur les Panathénées, voir H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, Londres, Thames and Hudson, 1977, p. 33-50.

²⁰ Ian JENKINS, *The Parthenon Frieze*, British Museum Press, 1994 ; François QUEYREL, *Le Parthénon. Un monument dans l'Histoire*, Paris, Bartillat, 2008, p. 85-115.

²¹ Nom grec (*peplum* en latin) de la tunique féminine.

²² H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians, op. cit.*, p. 152-155.

²³ Voir P. BOYANCÉ, « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *op. cit.*

²⁴ PROCLUS, *In Tim.*, II, p. 247, 28-29 : σχῆμα τοιονδι καὶ χρώμα, καθάπερ οἱ τελεστικοὶ φασίν.

Suidas²⁵ attribue à Orphée, le fondateur des Mystères grecs, un poème qui, portant le titre *Ἱεροστολικά*, concernait l'art d'habiller et d'orner les statues divines (on se souviendra des *ἱεροστολισταί* égyptiens). Le lexicographe précise que ces *Ἱεροστολικά* consistent en des « invocations cosmiques » (*κλήσεις κοσμικαί*), dans lesquelles Pierre Boyancé a vu, à juste titre, des incantations destinées à attirer un souffle divin dans la statue. Plotin, le fondateur du néoplatonisme, attribue l'art de consécration des statues « aux sages d'autrefois »²⁶. Clément d'Alexandrie²⁷, quelque peu postérieur à Plotin, mentionne déjà Orphée de Thrace, Amphion de Thèbes et Arion de Méthymne comme des enchanteurs possédant l'art de dresser des statues animées au moyen de chants et d'incantations, qui évoquent précisément les *κλήσεις κοσμικαί* de Suidas.

Voici, à ce propos, le fragment d'un poème orphique cité par Macrobe et portant sur la façon dont il faut habiller et orner une statue divine, qui, dans ce cas, est celle de Liber pater (on soulignera l'emploi d'emblée du verbe *τελεῖν*) : « Exécuter (*τελεῖν*) tout cela, groupant autour l'équipement, corps du Dieu, image du glorieux soleil : en premier lieu donc jeter sur lui un *peplos* de pourpre, semblable aux rayons de flamme, pareil au feu ; de plus par-dessus attacher la large peau bariolée et mouchetée d'une façon sauvage sur l'épaule droite, image des astres artistement façonnés et du ciel sacré. Puis par-dessus jeter le baudrier d'or d'une bride, à porter étincelant autour de la poitrine, ensemble insigne, aussitôt que des confins de la terre le dieu du jour se levant frappe de ses rayons d'or les flots de l'Océan et que son éclat est indicible, et que, mêlé de rosée, il illumine le tourbillon, s'enroulant en cercle au devant du Dieu ; baudrier sur une poitrine immense apparaît le cercle de l'Océan, grande merveille à contempler »²⁸.

La description poétique de la fabrication de la statue de Liber Pater évoque les représentations de la préparation de l'idole-pilier de Dionysos à l'occasion des Anthestéries²⁹, fête très ancienne, commune à tout le monde ionien³⁰ et en tête du culte de Dionysos. L'idole des Anthestéries, modelée durant la fête par des femmes mises au service de la reine d'Athènes, n'était en effet qu'un pilier habillé, surmonté d'un masque et décoré de rameaux, tel celui figuré sur les vases dits « lénéens »³¹. Devant

²⁵ *Orphicorum Fragmenta*, éd. Otto KERN, Berlin, 1922, p. 300 (par la suite *OF*) ; P. BOYANCÉ, « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *op. cit.*, p. 201.

²⁶ PLOTIN, *Ennéades*, IV, 3, 11.

²⁷ CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Protreptique*, 1, 3, 1, p. 55, Mondésert ; cité et commenté par P. BOYANCÉ, « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *op. cit.*, p. 209.

²⁸ MACROBE, *Saturnales*, I, 18 : Ταυτά τε πάντα τελεῖν ἤρι σκευὴ πυκάσαντα / σώμα θεοῦ μίμημα περικλύτου ἡελιοῖο / πρῶτα μὲν οὖν φλογέαις ἐναλίγκιον ἀκτίνεσσιν / πέπλον φοινίκεον πυρὶ εἴκελον ἀμφιβαλέσθαι / αὐτὰρ ὑπερθε νεβροῖο παναίολον εὐρὺ καθάψαι / δέρμα πολύστικτον θηρὸς κατὰ δεξιὸν ὤμον, / ἀστρων δαιδαλέων μίμημ' ἱεροῦ τε πόλοιο / εἶτα δ' ὑπερθε νεβρῆς χρύσεον ζωστήρα βαλέσθαι, / παμφανόωντα, περίξ στέρνων φορέειν μέγα σῆμα, / εὐθύς ὅτ' ἐκ περάτων γαίης φαέθων ἀνορούων / χρυσεῖαις ἀκτίσι βάλῃ ῥόον ὠκεανοῖο, / αὐγὴ δ' ἄσπετος ἦ, ἀνὰ δὲ δρόσω ἀμφιμίγῃσα / μαρμαίρη δίνησιν ἐλισσομένη κατὰ κύκλον / πρόσθε θεοῦ, ζωστήρ δ' ἄρ' ὑπὸ στέρνων ἀμειρήτων / φαίνεται ὠκεανοῦ κύκλος, μέγα θαῦμα τ' ἰδέσθαι.

²⁹ Sur les Anthestéries, voir H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, *op. cit.*, p. 107-120.

³⁰ THUCYDIDE, II, 15, 4.

³¹ Voir Fr. FRONTISI-DUCROUX, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris / Rome, La Découverte/École Française de Rome, 1991, p. 17-63 ; Claude BÉRARD et Christiane

la colonne, est représentée une table où sont posés des vases de vin et de la nourriture, autour desquels s'affairent des femmes, qui tirent du vin, font des libations, chantent et dansent. La cérémonie principale des Anthestéries consistant dans le « mariage sacré » (*ιερός γάμος*) de Dionysos avec la Reine jouant le rôle d'Ariane, Petersen³² a supposé que c'était à ce pilier masqué qu'elle était secrètement unie, hypothèse qui, bien qu'elle puisse inspirer un certain scepticisme, demeure probable³³. Quoiqu'il en soit, nous pourrions avancer l'idée que le rituel évoqué par les représentations serait celui de l'animation de l'idole-masque : une fois fabriquée, habillée et ornée, sous les battements des tambours et accompagnée des chants appropriés, l'idole deviendrait un réceptacle du dieu, qui, ayant pris un corps, pourrait même désirer une femme. À cet égard, il n'est pas inutile de rappeler que les Anthestéries étaient aussi consacrées aux âmes des morts et aux spectres, c'est-à-dire à ces démons qui se trouvent en si étroite relation avec l'art de l'animation des statues censées cacher des entités qu'ils peuvent être avides de liquides vitaux, tels les liquides génitaux d'un mariage sacré ou bien le sang d'un sacrifice.

Certains *xoana* sanguinaires, souvent considérés comme venant de l'Orient, exigeaient du sang humain. Aux Alai Arafinidai, près d'Athènes, le prêtre d'Artémis Tauropolos, dont le *xoanon* était, selon la tradition, tombé du ciel à Tauride et amené en Grèce par Oreste et Iphigénie, éraflait de son épée le cou d'un homme jusqu'à ce que des gouttes de sang arrosent l'autel de la déesse³⁴. Au sanctuaire d'Artémis Orthia, à la périphérie de Sparte, des éphèbes étaient fouettés jusqu'au sang près de l'autel, devant le *xoanon* qui, fort petit et léger, était soutenu par la prêtresse : « Si l'exécuteur en épargnait un à cause de la beauté ou de la naissance de l'éphèbe, la statue, disait-on, s'appesantissait aux mains de la prêtresse qui pouvait à peine la soutenir »³⁵. À Alea, en Arcadie, c'étaient des jeunes femmes qui étaient fouettées devant la statue de Dionysos³⁶. Quel que soit le sens symbolique de la fustigation (rite de purification ou de fécondité, préparation au mariage), le sang, siège de la force vitale, passait pour une offrande chère à l'habitant de l'idole.

Selon certaines sources, une statue peut être susceptible de se mouvoir ou éprouver la volonté de ne pas être déplacée. Concernant ce dernier phénomène, Hérodote raconte que les statues de Damia et Auxésia tombèrent à genoux devant les Athéniens qui tentèrent de les déplacer³⁷. En revanche, des statues désirant fuir étaient enchaînées par un fil de laine, par un lien végétal ou encore par des entraves en or. À Phigalie, en ce conservatoire de traditions désuètes que fut l'Arcadie, dans un lieu escarpé

BRON, « Le liknon, le « masque » et le poteau. Images du rituel dionysiaque », dans *Mélanges Pierre Lévêque*, vol. 4, 1990, p. 29-44.

³² E. PETERSEN, « Lenaen oder Anthesterien », dans *Rheinisches Museum für Philologie*, t. 68, 1913, p. 239-243.

³³ *Ibid.*

³⁴ EURIPIDE, *Iph. Taur.*, v. 1450-1461 ; W. BURKERT, *Griechische Religion*, *op. cit.*, p. 143 et 322.

³⁵ PAUSANIAS, III, 16, 9 ; cité par Marie DELCOURT, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1957, p. 72.

³⁶ *Ibid.*, p. 73-74.

³⁷ HERODOTE, V, 86, 9-16.

et entouré d'un bosquet de cyprès, se trouvait le très ancien temple d'Eurynomé, la fille d'Océan qui, chez Homère, recueillit Héphaïstos précipité de l'Olympe et qui, à une époque tardive, fut identifiée à Artémis. Le *xoanon* de la déesse, représentant un être hybride, une femme à la queue de poisson, était caché dans sa demeure (qui ne s'ouvrait qu'un seul jour par an) où elle était liée par des chaînes d'or³⁸. À Sparte, l'Artémis Orthia portait l'épithète *Ανγοδέσμα*, c'est-à-dire « enchaînée par un lien de gattilier (*λγός*) », car, selon Pausanias³⁹, on l'a trouvée dans un buisson de gattilier. Mais il n'est pas inconcevable que le lien ait servi à empêcher le *xoanon* laconien, qui passait pour être rapporté de Tauride par Oreste, de retourner à son lieu d'origine⁴⁰. Quoi qu'il en soit, les branches du gattilier, plante chargée de signification religieuse, conviennent bien tant pour fouetter que pour lier. La déesse patronne de l'île de Samos, Héra, fut aussi une *Ανγοδέσμα*⁴¹. Selon la tradition, son *βρέτας* avait été enlevé par des pirates. Ensuite, des Cariens l'avaient retrouvé sur le rivage près du sanctuaire, puis l'avaient lié par des rameaux de gattilier pour qu'il ne s'échappe plus. « C'est pourquoi, explique un historien local, chaque année, l'on rapporte la statue au rivage, on la fait disparaître et l'on dépose des gâteaux à côté d'elle. La fête s'appelle Tonia parce que la statue avait été étroitement (*συντόνως*) liée par ceux qui les premiers l'avaient découverte »⁴². Un fragment de Polémon le Périégète mentionne, en outre, la statue enchaînée de Dionysos à Chios ainsi que la statue (*ἔδος*) d'Artémis à Érythrées, en Ionie, également enchaînée, en associant les liens avec la croyance aux images mobiles qui quittent les lieux de leur culte⁴³. Concernant des images enchaînées car animées, l'histoire d'Actéon est fort significative. Parce qu'il commit l'imprudance de regarder Artémis prendre son bain, le jeune chasseur fut transformé en cerf et ensuite dévoré par ses propres chiens. Son corps n'ayant pas reçu de sépulture, son spectre (*εἶδωλον*) persécutait la population d'Orchomène, qui finit par consulter l'oracle de Delphes. La Pythie commanda alors de fabriquer une statue en bronze d'Actéon et de l'attacher par des entraves de fer au rocher même où apparaissait le fantôme. En d'autres termes, l'Oracle commanda la fabrication d'une effigie destinée à servir de réceptacle de l'âme errante d'Actéon, qui, attirée dans un substitut de corps lié par des entraves, cessa enfin de tourmenter les habitants⁴⁴. Dans tous les cas cités ci-dessus, la pratique de l'enchaînement implique l'idée d'une image mobile qu'il faut empêcher de fuir, afin qu'elle ne puisse pas nuire aux mortels ou afin de maintenir le privilège de sa possession. Sous cet éclairage, les liens se révèlent comme une précaution analogue

³⁸ PAUSANIAS, VIII, 41, 4-6 ; OF 29. Voir M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 44-45 et 72 ; Pedro OLALLA, *Ευδαίμων Αρκαδία. Η Σαγήνη ενός μύθου στον πολιτισμό της Δύσης*, Athènes, Road, 2005, p. 53-56.

³⁹ PAUSANIAS, III, 16, 11.

⁴⁰ M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 66. Voir aussi *ibid.*, p. 73-76 et 100.

⁴¹ *Ibid.*, p. 100-103 ; Walter BURKERT, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, 1979 ; trad. grecque H. ANDREADI, Athènes, 1997, p. 202-204.

⁴² MÉNODOTE DE SAMOS *apud* ATHÉNÉE, XV, p. 672 ; cité par M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 100.

⁴³ POLÉMON LE PÉRIÉGÈTE *apud* Schol. de PINDARE, *Olymp.*, VII, 95 ; cité par W. BURKERT, *Griechische Religion*, *op. cit.*, p. 207 ; M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 74, n. 2.

⁴⁴ PAUSANIAS, IX, 38,5 ; M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 72-73.

à celle des *noms secrets* des dieux connus par les seuls initiés, lesquels avaient le privilège exceptionnel d'invoquer la divinité⁴⁵.

Platon, dans le *Menon*, fait allusion à ces statues mobiles, toujours prêtes à abandonner leurs fidèles. Il attribue leur fabrication à Dédale : « ces statues, si elles ne sont pas attachées, prennent la fuite et s'échappent, alors que si elles sont attachées, elles restent en place »⁴⁶. Dédale, qu'on connaît surtout par le récit de la construction du Labyrinthe de Cnossos, devenu ensuite la prison à laquelle il échappa, par la voie des airs, en compagnie de son fils Icare, représente en effet le personnage mythique dont la carrière résume les commencements des arts en Grèce. Il est « le héros de la statuaire primitive », qui, d'après les sources antiques, ouvrit le premier les yeux des statues, en détacha les jambes et les pieds, les mains et les doigts, au point que ces images semblaient vivre, se déplacer, marcher, respirer et même parler⁴⁷. Ainsi que Waldemar Déonna⁴⁸ l'a démontré, les innovations apportées par Dédale, loin d'être suffisamment expliquées par une interprétation de détails techniques, conservent le souvenir de vieux mythes de la création, où un dieu ou un héros modèle l'humanité dans la pierre, le bois ou le métal en agissant comme un artisan, et de vieux rites de consécration, que la Grèce connut, comme d'autres peuples à toutes les époques.

Par exemple, en Égypte antique, la cérémonie dite « l'Ouverture de la Bouche »⁴⁹ avait pour but de transformer une statue funéraire ou une momie en support au *ka*, c'est-à-dire en effigie vivante douée de capacités physiques et de facultés mentales, pour que le défunt demeure définitivement dans son tombeau. Les mêmes rites s'appliquaient aussi aux statues divines, aux animaux sacrés, aux temples, aux objets de culte, etc. À cet égard, il est intéressant que les traits que la tradition attribue aux statues de Dédale – yeux ouverts, odorat, mobilité et parole – trouvent un parallèle dans le texte d'une incantation qui court sur un coffret découvert dans la tombe de Tout-Ankh-Amon : « J'ouvre ta bouche pour que tu puisses parler⁵⁰. J'ouvre tes yeux pour que tu voies Ra, tes oreilles pour que tu entendes les formules rituelles, tes deux jambes pour te promener, ton cœur et tes bras pour abattre les ennemis »⁵¹. En Babylonie, le rituel appelé « le Lavage de la Bouche » (*mis pi*) ou « l'Ouverture de la Bouche » (*pit pi*)⁵² visait à rendre les statues divines aptes à recevoir un culte,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁶ PLATON, *Ménon*, 97 d : καὶ ταῦτα (τὰ Δαιδάλου ἀγάλματα), ἐὰν μὲν μὴ δεδεμένα ᾖ, ἀποδιδράσκει καὶ δραπετεύει, ἐὰν δὲ δεδεμένα, παραμένει.

⁴⁷ Textes réunis par Waldemar DEONNA, « Les yeux absents ou clos des statues de la Grèce primitive », dans *Revue des études grecques*, t. 48, 1935, p. 219-244, notamment p. 219. Voir aussi Fr. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale*, *op. cit.*, p. 95-117.

⁴⁸ W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 236-237. Voir aussi Marie-Claire WEYNANTS-RONDAY, *Les statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes*, Bruxelles, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1926 ; Eugène LEFÉBURE, *Rites égyptiens. Construction et protection des édifices*, (E. Leroux, 1898), La Maison de Vie, 1996.

⁵⁰ Littéralement : « pour que tu parles au moyen d'elle ».

⁵¹ Cité par M.-Cl. WEYNANTS-RONDAY, *Les statues vivantes*, *op. cit.*, p. 176 ; W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 237.

⁵² Voir Michael Brennan DICK (éd.), *Born in Heaven, Made on Earth. The Making of The Cult Image in Ancient Near East*, Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana, 1999.

en les purifiant du contexte matériel dans lequel les artisans les avaient modelées. Aujourd'hui, des pratiques analogues sont attestées en Inde, où la divinité est obligée d'entrer dans ses images. En Chine, un animal vivant peut hanter une statue et l'âme du mort est fixée dans la tablette funéraire consacrée par des moyens rituels⁵³.

Lorsque les hommes agissent ainsi, en dressant des images animées, ils procèdent à l'imitation de créateurs divins qui modèlent et animent des statues pour en faire des êtres vivants. On trouve cette idée dans le *Timée* de Platon⁵⁴, où le Démonstrateur, archétype de tout artisan humain, est envisagé comme un fabricant de statues consacrées : la statue vivante (*ζῶν ἄγαλμα*) à laquelle il donne naissance est le *cosmos* dans son ensemble, statue habitée par des dieux (*αἰδιοὶ θεοὶ*) que Francis Cornford⁵⁵, dans ses commentaires du *Timée*, identifie aux corps célestes. Héphaïstos, le forgeron de l'Olympe et dieu patron de tous les artisans, est aussi l'auteur de toute une série de statues vivantes. Dans l'*Illiade*, il modèle des filles « toutes d'or, mais semblables à des jeunes vivantes »⁵⁶ alors que, dans l'*Odyssée*, il fabrique deux chiens, d'or et d'argent, qui gardent le palais du roi des Phéaciens⁵⁷. Suivant les ordres de Zeus et avec l'aide d'Athéna⁵⁸, il modèle dans la terre mouillée la première femme, Pandore, porte-malheur ainsi que source d'espoir pour les hommes. Il est aussi l'auteur de Talos, le géant en bronze qui faisait, disait-on, le tour de l'île de Crète trois fois par jour⁵⁹. Héphaïstos est apparenté à Prométhée, qui est parfois censé modeler les hommes dans l'argile, ainsi qu'à d'autres êtres mythiques, tels les Telchines de Rhodes, forgerons et sorciers, auxquels, d'après Pindare, Athéna aurait enseigné la fabrication des statues pareilles aux vivants, qui cheminaient sur les routes⁶⁰.

L'art de l'animation de statues se présente donc comme un art que les hommes ont appris par les dieux. Dédale lui-même, qui donna le premier la vie aux statues, arrive à se confondre avec Héphaïstos, au point que le dieu soit parfois appelé *Δαίδαλος*⁶¹. La réflexivité ainsi induite permet de reconnaître en Dédale l'archétype divin aussi bien que son équivalent humain ; le dieu créateur aussi bien que le magicien possédant l'art d'animer une image inerte. Dans cet ordre d'idées, il serait concevable de voir

⁵³ W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 237 et suiv.

⁵⁴ PLATON, *Timée*, 37 c : Ὡς δὲ κινηθὲν αὐτὸ καὶ ζῶν ἐνόησεν τῶν αἰδίων θεῶν γερονὸς ἄγαλμα ὁ γεννήσας πατήρ, ἡγάσθη τε καὶ εὐφρανθεὶς ἔτι δὴ μᾶλλον ὅμοιον πρὸς τὸ παράδειγμα ἐπενόησεν ἀπεργάσασθαι.

⁵⁵ Voir Francis Macdonald CORNFORD, *Plato's Cosmology*, London, 1937, p. 99-102.

⁵⁶ HOMÈRE, *Il.*, Σ, v. 428 et suiv.

⁵⁷ HOMÈRE, *Od.*, 91-94.

⁵⁸ HÉSIODE, *Théog.*, v. 571 et suiv. ; *Travaux*, v. 78 et suiv. ; APOLLODORÉ, A, 7 ; HYGIN, *Fab.*, 142. Sur Pandore, voir M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 54-55, 145-146 et 150-155 ; C. A. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses*, *op. cit.*, p. 100-102.

⁵⁹ APOLLODORÉ, A, 26 ; APOLLONIUS DE RHODES, *Argon.*, 1629 et suiv. ; M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 159-162 ; Fr. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale*, *op. cit.*, p. 123-134.

⁶⁰ PINDARE, *Ol.*, VII, v. 52 [65], éd. A. PUECH, coll. Guillaume Budé, Paris, 1922, p. 97 : Ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἐρπόν τεσσὶ θ' ὅμοια κέλευθοι φέρον. Voir Pierre-Maxime SCHUHL, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933, p. 88.

⁶¹ Voir W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 232.

aussi, dans ce personnage mythique, l'ancêtre lointain du téléste néoplatonicien, qui consacre les statues, à l'imitation du Père, qui consacre le cosmos.

En effet, la téléstique en tant qu'art de l'animation des statues dans le but d'en obtenir des oracles, est, en général, considérée comme une des trois formes d'opération théurgique, les deux autres étant l'incarnation, dans un intermédiaire approprié, d'un être divin et la transformation d'une âme humaine en être immortel (ἀπαθανατισμός)⁶². Cependant, d'après Carine Van Liefferinge, si la téléstique doit être considérée comme une action théurgique, ce n'est pas en tant qu'art humain destiné à animer les statues, mais en tant qu'art divin de consacrer le monde ou en tant que rite purificateur pratiqué par les anges et destiné à purifier « le véhicule pneumatique de l'âme »⁶³. En outre, en tant que technique de consécration des statues, la téléstique a, ainsi que nous l'avons exposé plus haut, des origines lointaines, qui débordent largement le cadre de la théurgie néoplatonicienne, pour se rattacher à la religion populaire, à la magie, aux cultes à Mystères ainsi qu'à la tradition orphique.

À notre avis, les croyances sur les démons et les âmes des morts étant en relation étroite avec la consécration des statues, il est fort probable que la démonologie pythagoricienne, déjà systématisée à la fin du VI^e siècle⁶⁴, ait été associée à de telles pratiques, en jouant un rôle décisif quant à l'explication des propriétés des statues consacrées par l'action des démons remplissant l'air qui nous entoure. Par exemple, le dicton pythagoricien selon lequel le son de l'airain est la voix de quelque démon enfermé dans le métal⁶⁵, pourrait bien s'appliquer aux cas de statues en bronze, telle celle d'Actéon à Orchomène. Un texte de la *Vie de Pythagore* de Jamblique (texte dont la datation tardive n'exclut pas qu'il relate des idées plus anciennes) atteste l'importance de la symbolique des statues dans la tradition pythagoricienne : « On dit, d'une façon générale, que Pythagore fut disciple de la symbolique d'Orphée, qu'il honora les dieux d'une manière toute proche d'Orphée, dressés dans les statues et le bronze, non pas liées à nos formes humaines mais aux structures divines, embrassant toutes choses, prévoyant toutes choses, ayant leur nature et leur forme analogues au Tout. Il révéla des dieux, les rites purificateurs et ce qu'on appelle les initiations (τελεταί), ayant d'eux la connaissance la plus exacte »⁶⁶. Ne s'agirait-il point ici de

⁶² Voir P. BOYANCÉ, « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *op. cit.*, p. 190.

⁶³ Voir Carine VAN LIEFFERINGE, *La théurgie. Des oracles chaldaïques à Proclus*, Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1999 (Kernos Supplement, 9), p. 272-273.

⁶⁴ Au sujet de la démonologie dans le pythagorisme ancien, voir Marcel DETIENNE, *De la pensée religieuse à la pensée philosophique. La notion de daïmon dans le pythagorisme ancien*. Avant propos de Jean-Pierre VERNANT, Paris, Les Belles Lettres, 1963 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CLXV).

⁶⁵ PORPHYRE, *Vie de Pythagore*, 41 : τὸν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἤχον φωνὴν εἶναι τινος τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένων τῷ χαλκῷ. Voir M. DETIENNE, *La notion de daïmon*, *op. cit.*, p. 50-52, 171 et fr. 2.

⁶⁶ JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, 151 : ὅλως δὲ φασι Πυθαγόραν ζηλωτὴν γενέσθαι τῆς Ὀρφείας ἐρμηνείας τε καὶ διαθέσεως καὶ τιμᾶν τοὺς θεοὺς Ὀρφεὶ παραπλησίως, ἰσταμένους αὐτοὺς ἐν τοῖς ἀγάλμασι καὶ τῷ χαλκῷ, οὐ ταῖς ἡμετέραις συνεζευγμένους μορφαῖς, ἀλλὰ τοῖς ἰδρύμασι τοῖς θείοις, πάντα περιέχοντας καὶ πάντων προνοοῦντας καὶ τῷ παντὶ τὴν φύσιν καὶ

l'idée traditionnelle que l'art de consécration des statues ait été révélé par les dieux mêmes, idée que la théorie néoplatonicienne des symboles a reprise dans un nouveau contexte ? Nous pourrions, par ailleurs, avancer l'hypothèse que le fragment dans lequel Héraclite critique les rites populaires et les ignorants qui s'adressent aux statues « comme s'ils dialoguaient avec des maisons (ou des murs) » (*ὄκοιον εἶ τις τοῖς δόμοισι λεσχηνεύοιτο*)⁶⁷ se comprend mieux si on le situe dans le contexte relatif à la consécration des statues-demeures de la divinité. De même qu'on ne dialogue pas avec les résidences inertes mais avec leurs résidents, il est tout à fait inutile de prier les idoles, si on n'y voit que du bois ou de la pierre, en ignorant les résidents qui les animent et leur vraie nature.

Quoi qu'il en soit, pour les âges reculés, il n'est pas besoin de songer à des emprunts faits aux rituels égyptien ou mésopotamien, puisque « les rites de l'ouverture de la bouche sont nés sous l'effet des croyances universelles »⁶⁸. Cependant, dès le II^e siècle de notre ère, à côté des origines proprement grecques, il faut prendre en compte les Oracles Chaldaïques et les écrits hermétistes (textes qui se trouvent souvent sous une influence platonicienne) ainsi que des cultes iraniens. Des éléments provenant de tous ces côtés divergents s'entremêlent dans l'amalgame de la téléstique néoplatonicienne au sens de la technique de fabriquer des statues animées. Il est à noter que, bien que Maxime de Tyr, dans la seconde moitié du II^e siècle de notre ère, fasse allusion aux *τελεσταί* comme consécrateurs des statues⁶⁹, Proclus est le premier à employer les termes *τελεστική τέχνη* pour désigner précisément l'art de l'animation des statues, Platon ayant déjà mentionné dans le *Phèdre*⁷⁰ la *μανία τελεστική* comme un des quatre types de folie d'origine divine (folies divinatoire, téléstique, poétique et amoureuse). Ainsi que Carine Van Liefferinge le note, les trois composantes fondamentales de cet art sont les animaux et les plantes « sympathiques » à la divinité, la statue et les pratiques destinées à évoquer le dieu⁷¹.

Voici un exemple de ce genre de cérémonie fourni par le néoplatonicien Eunape, à la fin du IV^e et au début du V^e siècle de notre ère :

Récemment, Maxime a convoqué dans le sanctuaire d'Hécate tous ceux de nous qui étions présents et désigna les nombreux témoins de son entreprise. Nous nous sommes approchés, et nous nous sommes prosternés devant la déesse. « Asseyez-

τὴν μορφὴν ὁμοίαν ἔχοντας, ἀγγέλειν δὲ αὐτῶν τοῦς καθαρμούς καὶ τὰς λεγομένας τελετάς, τὴν ἀκριβεστάτην εἶδησιν αὐτῶν ἔχοντα (tr. fr. de Luc BRISSON et Alain-Philippe SEGONDS, Paris, Les Belles Lettres, 1996).

⁶⁷ Herman DIELS et Walter KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1972¹⁶, HÉRACLITE B 5 (I, 151-152, 15-1) : *καὶ τοῖς ἀγάλμασι δὲ τουτέοισιν εὐχονται, ὄκοιον εἶ τις τοῖς δόμοισι λεσχηνεύοιτο, οὐ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ' ἥρωας οἵτινες εἰσι*. Voir aussi Daniel BABUT, « Héraclite et la religion populaire (Fragments 14, 69, 68, 15 et 5 Diels-Kranz) », dans *Revue des études anciennes*, t. 77, 1975, p. 27-62, notamment p. 51 et suiv.

⁶⁸ W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 214.

⁶⁹ MAXIME DE TYR, *Philosophoumena*, IV, 5 (p. 46 Hobein) ; cité par C. VAN LIEFFERINGE, *La théurgie*, *op. cit.*, p. 94, n. 433 : (...) *καθάπερ τὰ ἰδρύματα, οἷς περιέβαλλον οἱ τελεσταὶ χρυσὸν καὶ ἄργυρον καὶ πέπλους (...)*.

⁷⁰ PLATON, *Phèdre*, 248 e et 265 b.

⁷¹ Voir C. VAN LIEFFERINGE, *La théurgie*, *op. cit.*, p. 94.

vous, dit-il, chers compagnons, et regardez ce qui va suivre, en vous demandant si je ne suis pas différent de la majorité des gens ». Il parla ainsi, nous nous sommes assis, il brûla un grain d'encens, il exécuta un hymne par devers lui, et parvint à un tel degré dans sa démonstration que d'abord la statue se mit à sourire, et qu'ensuite apparut comme un rire. Nous étions troublés par cette vision. « Que personne de vous ne s'alarme devant ces manifestations. Les torches que la déesse tient dans ses mains vont à l'instant s'allumer ». Il n'avait pas plus tôt terminé son propos que les torches s'illuminèrent. Troublés pour l'heure par cette théâtrale thaumaturgie, nous nous sommes retirés⁷².

Ce texte, où les torches de la déesse s'allument, date d'une époque où les lumières des dieux s'éteignent et les rideaux des temples ferment⁷³. La destinée des statues et des sanctuaires consacrés du paganisme, considérés désormais par les chrétiens comme la demeure de démons, fut majoritairement, soit la destruction, soit l'abandon. Les fidèles d'autrefois, anciens païens convertis au christianisme, n'osaient pas s'en rapprocher, par peur des démons qui passaient pour y être cachés. Cependant, même si les dieux furent jetés de leurs piédestaux et que les temples tombèrent en ruines, le paganisme ne mourut qu'en apparence. Pour le sujet qui nous concerne, songeons d'abord au sacrement chrétien du baptême censé rendre une vie nouvelle au corps inerte, et nous constaterons qu'il s'agit au fond d'un rite purificateur de l'âme inspiré des mêmes notions que les rites de consécration⁷⁴. Il suffit, par ailleurs, d'évoquer la querelle iconoclaste des VIII^e et IX^e siècles pour démontrer la continuité de la croyance en l'image réceptrice d'un souffle divin. Pensons, enfin, au grand nombre d'icônes et de statues chrétiennes qui, même de nos jours, sont censées pleurer ou saigner. Le reliquaire de saint Nectar à Égine frappe sur son coffret quand un fidèle d'âme pure se prosterne devant lui. Saint Spyridon à Corcyre, portant des chaussures de fer renouvelées chaque année car fort usées, sort de son coffret la nuit de sa fête pour se promener sur les routes. Face à de tels phénomènes, nous dirons, en guise de conclusion, qu'il semble que rien ne puisse ni naître ni mourir, qu'aucune croyance et aucune idée ne soit ni vieille ni neuve, dans ce monde-ci qui, comme l'affirmaient les savants du paganisme, est parfait et éternel, sans commencement ni fin.

⁷² EUNAPE, *V.S.*, W, p. 432-434 (B 475) ; cité par Michaël MARTIN, *Magie et magiciens dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2005, p. 86.

⁷³ Sur les derniers siècles du paganisme, voir Pierre CHUVIN, *Chronique des derniers païens*, Paris, Les Belles Lettres/ Fayard, 1990.

⁷⁴ Voir aussi W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 239-240.

ANNEXE. Les idoles (ou symboles plastiques)

βαίτυλος ου λίθος ἐμψυχος	bétyle	Pierre dressée à l'entrée des cités ou des temples et servant à la fois d'image aniconique, de moyen apotropaïque et d'autel ; voir aussi l'hébreu <i>beth-el</i> : demeure du dieu ⁷⁵
δόχανον κολοσσός	poutre de la racine <i>κο</i> , qui exprime l'idée de quelque chose de dressé, d'érigé	statue-pilier ou statue-menhir consistant en une pierre ou une dalle plantée, ou même enterrée, dans le sol. À une époque plus avancée, le colosse signifie la statue colossale ⁷⁶
κίων	pilier	
στήλη	stèle	
ἐρμῆς ζόανον	stèle hermaïque xoanon (du verbe <i>ζέω</i> , gratter, racler)	idole archaïque en bois, de facture primitive, de forme dite en pilier parce que bras et jambes sont soudés au corps
βρέτας		idole archaïque, mot d'acception proche du <i>ζόανον</i>
εἰδωλον	idole	terme qui signifie à la fois la statue, le spectre et le rêve
ἄγαλμα		du verbe <i>ἀγάλλομαι</i> , se réjouir, terme vaste qui renvoie à tout objet produisant un sentiment de joie et d'exaltation, depuis la grande statue divine jusqu'à l'idole primitive ⁷⁷
ἔδος		la demeure où siège le dieu, qu'il s'agisse du temple, <i>ναός</i> , ou de la statue cultuelle
εἰκών	image	le terme ne désigne la statue qu'après le v ^e siècle
μίμημα		objet qui imite un prototype

⁷⁵ Voir C. A. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses*, op. cit., p. 5. Sur le *beth-el*, voir *Genèse*, 28: 10-22 et 35: 14.

⁷⁶ Voir J.-P. VERNANT, *Figures, idoles, masques*, op. cit., p. 25-41 ; Id., *Mythe et pensée*, op. cit., p. 325-338.

⁷⁷ Schol. Ven., ad. II., IV, 144 : Ἄγαλμα, καλλώπισμα, πᾶν ἐφ' ᾧ τις ἀγάλλεται καὶ χαίρει. Οἱ δὲ μεθ' Ὀμηρον ποιηταὶ ἄγαλμα εἶπον τὸ ζόανον.