

INSIGNIA

IDENTITÉ ET CONSTRUCTION SÉMIOTIQUE DE L'IMAGE DIVINE A ROME

La question qui se pose est la suivante : quels sont les *outils sémiotiques* employés par la culture romaine pour construire des images divines en tant qu'objets pourvus d'une *identité* spécifique ? Quels sont les signes mobilisés pour fabriquer – au sens intellectuel aussi bien que concret – des figurations du divin qui, d'une fois sur l'autre, étaient *identifiables* comme tel *personnage* du peuple divin ou tel autre ?¹

1. ENTRE « IDENTITÉ » ET « RECONNAISSABILITÉ » A ROME

Avant d'aborder ces questions, il faudra s'en poser une autre, préalable : quelle est la configuration culturelle que les Romains employaient – au niveau émique – pour parler d'« identité personnelle » en général ? Il faudra d'abord préciser que le terme *identitas* – même s'il est clairement dérivé du pronom *idem* « le même » - n'est pas un mot latin à part entière. Il fait son apparition seulement à la fin de l'Antiquité, dans le cadre du débat théologique sur les trois personnes de Dieu et les deux natures du Christ². Si un dieu est à la fois « un » et « trois », comment aborder le fait qu'il « demeure lui-même », qu'il demeure *idem* ? De même pour les deux natures, humaine et divine, du Christ : là encore, le regard, et la langue, du théologien doivent se concentrer sur le fait qu'il demeure *idem*. C'est ainsi que naît l'*identitas*, la « même-ité », un mot (et une notion) que nous ne pourrions trouver ni dans les écrits de Cicéron ni dans ceux de Sénèque, ce même terme qui a donné au fil du temps notre catégorie – par trop fondamentale aujourd'hui – d'« identité »³. Mais si les Romains de l'époque classique ne pouvaient pas encore « penser » cette notion en se rapportant à la catégorie de la « même-ité », de l'*identitas*, à quelles représentations linguistiques et culturelles auraient-ils pu avoir recours pour indiquer les qualités inhérentes à l'identité individuelle ?

Essayons avant tout de trouver l'endroit où l'on aurait pu « installer » l'identité personnelle à Rome. Le Scipion du *Songe* cicéronien n'avait pas de doute à ce sujet, le « siège » de l'identité individuelle était la *mens*⁴ :

non enim tu es, quem forma ista declarat, sed mens cuiusque is est quisque, non ea figura quae digito demonstrari potest.

Toi, tu n'es pas celui qui est montré par cette *forma*, mais la *mens* de chacun, voilà ce qui constitue chacun, non cette figure que l'on peut faire voir du doigt .

¹ Voir en général GLADIGOW 1994; MYLONOPOULOS 2010b et 2010c; ESTIENNE 2010.

² Cf. *TLL*, VII - 1, p. 211 s., s. v. *identitas*.

³ REMOTTI 1996.

⁴ Cicéron, *Somnium Scipionis*, 26.

Dans la vision philosophique de Cicéron, c'est la *mens* – la faculté intellectuelle de l'esprit – qui « fait » l'identité d'un individu, non pas son apparence physique (*forma*). Platon avait déjà affirmé quelque chose de très proche, en soulignant que « l'homme est la psyché » ; tandis que le Pythagore d'Ovide pourra identifier l'*ipse ego* (le « moi ») et l'*anima* qui *semper eadem est*⁵. Mais la manière dont est formulée la déclaration du Scipion cicéronien – non l'apparence physique, mais la faculté intellectuelle – nous invite à réfléchir davantage. Autrement dit, faudra-t-il retenir que – en dehors des théories philosophiques –, dans la perception commune des Romains, le « siège » de l'identité personnelle était situé dans la *forma*, la *figura*, donc dans l'ensemble des traits extérieurs caractérisant la personne ?

En effet, il s'agit de la conclusion qui nous est suggérée, du côté de la langue, par des mots comme *cognitio* ou *notitia*, à savoir des expressions qui – en tant que liées au verbe (*g*)*nosco* « connaître » – envisagent notre « identité individuelle » en termes de « reconnaissabilité »⁶. Voici par exemple la manière dont s'exprime Isidore de Séville : *facies ... ibi est ... tota figura hominis et uniuscuiusque personae cognitio* « la *facies* est le lieu où résident tout entières la figure d'un homme et la reconnaissabilité / identité (*cognitio*) d'une personne ». Toujours selon Isidore⁷ : *facies dicta est, eo quod notitiam faciat hominis* « on l'appelle *facies* parce qu'elle fait la reconnaissabilité / identité (*notitia*) d'un homme ». Or en latin *cognitio* indique spécifiquement la reconnaissance / identification de quelqu'un ou de quelque chose, ce que les Grecs appellent *anagnórisis* : quand la *cognitio* est en jeu, il s'agit d'*identifier* quelqu'un ou quelque chose en les « reconnaissant ». Considérons par exemple ce que dit Hygin à propos d'Égée reconnaissant / identifiant son fils Thésée : *cum posset eum lapidem allevare et gladium patris tollere, ibi fore indicium cognitionis filii* « s'il avait réussi à soulever cette pierre et à saisir l'épée de son père, ce fait aurait été la preuve de sa reconnaissance / identité ». Pour citer encore une fois Isidore et ses précisions linguistiques⁸ : ... *cognitio eorum ... quae ante non scivimus et ea postea scire permittimur* « la *cognitio* se réfère à ce que nous ne connaissons pas avant, mais qu'il nous a été permis de connaître après ».

Il semblerait donc que ce que nous concevons comme « identité personnelle », était, dans la Rome antique, articulé avant tout en tant que phénomène public et social : il s'agit d'une qualité qui est attribuée à une personne quand quelqu'un d'autre – la communauté – « reconnaît » qu'il est bien lui / elle⁹. Par ailleurs, cette hypothèse peut être confirmée à travers l'analyse des situations où quelqu'un se retrouve confronté à une, pour ainsi dire, « crise d'identité » personnelle. La mésaventure de Sosie dans l'*Amphitruon* de Plaute nous en apprend davantage à ce propos. Alors que Mercure lui nie son « identité » – en lui disant : tu n'es pas Sosie, c'est moi qui le suis – la réaction de Sosie est la suivante¹⁰:

⁵ Platon, *Alcibiade*, 1, 130 d-e ; Ovide, *Métamorphoses*, 15, 160-172 : *ipse ego (nam memini) Troiani tempore belli / Panthoides Euphorbus eram ... animam sic semper eadem esse, sed in varias doceo migrare figuras*. Cfr. ROCCHETTA 2012, p. 39-44.

⁶ Cf. BETTINI 2000c.

⁷ Isidore, *Etymologiae* 11, 33 ; *Differentiae* 2, 52.

⁸ Hygin, *Fabulae*, 37 ; Isidore, *Differentiae* 1, 89.

⁹ Cf. BETTINI 2000c.

¹⁰ Plaute, *Amphitruo*, v. 456 et suivants.

ubi ego perii? ubi immutatus sum? ubi ego formam peridi?
 an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?
 nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet

Où me suis-je perdu ? où ai-je été changé (*ubi immutatus sum?*) ? où ai-je égaré ma figure ? Me serais-je laissé là-bas, sans que je m'en souviene ? Car en vérité l'autre possède toute l'apparence qui jusqu'à présent m'avait appartenu.

Le parcours mental que suit Sosie face à un autre soi-même est tout aussi surprenant que révélateur. Sa « crise d'identité » personnelle, comme on l'appellerait aujourd'hui, est déclinée en termes de mort, d'égarement, d'abandon, d'oubli – mais surtout en termes de *métamorphose*. Si on me nie mon identité en me volant ma figure, cela veut dire que j'ai été transformé - c'est mon apparence physique, ma *cognitio*, qui a changé. Ce qui fait l' « identité individuelle » de Sosie n'est pas la « même-ité », l'*identitas*, c'est son apparence extérieure, physique, la manière dont les yeux des autres le perçoivent. C'est toujours pour la même raison que Mercure - en affirmant que Sosie est lui-même, pas l'autre, qui est pourtant le vrai - appelle aussi le malheureux Sosie *ignobilis* « non reconnaissable » : *quando ego sum [Sosia], vapulabis, ni hinc abis, ignobilis* « à présent que Sosie, c'est moi, tu seras rossé, si tu ne t'en vas pas, non reconnaissable ». L'identité en tant que *cognitio* ou *notitia* provient des autres, elle est octroyée par la communauté. Un individu n'est reconnu et n'est donc identifiable que par celle-ci. Quand Mercure demande à Sosie « quel est ton nom ? », la réponse est la suivante : *Sosiam vocant Thebani* « les Thébains m'appellent Sosie ». Le nom également, marque primordiale de l'identité personnelle, c'est la cité qui le donne. Ce sont les autres qui me « reconnaissent » en tant que celui qui est dénommé Sosie, qui a reçu ce nom¹¹.

Considérons un autre exemple offert de nouveau par Plaute, cette fois-ci dans le *Miles gloriosus*. La jeune esclave Philocomasie déclare qu'elle ne connaît pas Palestrion et Scélédrus, qui au contraire sont bien convaincus de leur côté d'être parfaitement connus d'elle. Il s'agit d'une situation décidément bizarre, absurde, et qui est vécue comme telle par les deux hommes. Voyant que la jeune fille s'obstine à nier, Palestrion et Scélédrus engagent un dialogue qui n'est pas dépourvu d'intérêt pour notre propos¹² :

SCEL. Metuo maxime,

PAL. Quid metuis? SCEL. Enim ne <nos> nosmet perdiderimus uspiam;
 nam nec te neque me novisse ait haec. PAL. Persectari hic volo,
 Sceledre, nos nostri an alieni simus, ne dum quispiam
 nos vicinorum imprudentis aliquis immutaverit

SCEL. J'ai grand'peur. PAL. De quoi ? SCEL. Que nous ne nous soyons perdus quelque part ; car elle déclare qu'elle ne connaît ni toi, ni moi. PAL. Je

¹¹ Plaute, *Amphitruo*, v. 440 ; v. 395.

¹² Plaute, *Miles gloriosus*, vv. 430 ss. En réalité il s'agit d'une ruse organisée par Palestrion et Philocomasie aux dépens de Scélédrus, mais cela a peu d'importance de notre point de vue : même si les réactions de Palestrion ne sont pas véridiques, au même titre que celles de Scélédrus, elles sont nécessairement présentées comme vraisemblables.

veux m'enquérir sur-le-champ, Scélédrus, si nous appartenons à nous-mêmes ou à d'autres ; n'aurions-nous pas par hasard été changés / transformés par quelque voisin, sans nous en apercevoir ?

La négation de l'identité est exprimée non seulement en termes de « perte de soi-même », comme nous l'avons déjà vu dans le cas de Sosie, mais aussi en termes de « perte d'appartenance » : Palestrion craint d'avoir perdu la « possession de soi-même ». Pourquoi ? La raison en est toujours la même : chez celui qui la subit, la négation de l'identité produit une connexion immédiate avec la peur de la *métamorphose*, celle-ci ayant pu être pratiquée dans ce cas par un voisin sorcier qui se serait « emparé » de la personne physique des deux hommes et aurait métamorphosé ceux-ci. Perdre son identité signifie perdre sa figure physique, être dépourvu de ce qui fait l'objet et le moyen de la « reconnaissabilité » personnelle, de la *cognitio*.

De toute manière, les choses n'auraient pas pu se passer autrement s'agissant d'une culture qui définit en termes de reconnaissabilité non seulement la notion d' « identité individuelle », mais aussi celle de « personne ». Regardons de plus près le mot latin *persona*. Pour les Romains déjà, ce terme indiquait le caractère, la personnalité, l'individualité ; mais revenons tout de même à la racine de cette expression : *persona* désigne à proprement parler le « masque », celui même que les acteurs portaient, et par conséquent le personnage. Là-aussi ce sont des traits *extérieurs* – et notamment ceux du « masque » associés aux caractères scéniques – qui ont le pouvoir de définir la « personnalité » ou l'« individualité » de chacun. Même si l'emploi du mot *persona* « masque » pour définir la « personne » est courant dans les textes latins, c'est toutefois un célèbre passage de Cicéron qui nous en offre l'exemple le plus clair¹³:

Intellegendum etiam est duabus quasi nos a natura indutos esse personis; quarum una communis est ex eo, quod omnes participes sumus rationis ... altera autem quae proprie singulis est tributa ... Ac duabus iis personis, quas supra dixi, tertia adiungitur, quam casus aliqui aut tempus imponit, quarta etiam, quam nobismet ipsis iudicio nostro accommodamus

Il faut savoir que la nature nous a en quelque sorte revêtus de deux « masques » (*personae*), l'un commun (à tous les hommes), parce que nous participons tous de la raison ... L'autre qui est attribué individuellement à chacun ... Aux deux « masques » (*personae*) que nous avons dit précédemment s'y joint un troisième, que le hasard ou les circonstances nous imposent, et même un quatrième qui nous revêtons selon notre jugement.

On voit bien que la culture romaine, face au problème de se représenter ce qui fait le caractère, la personnalité, l'individualité, puise une fois de plus dans le domaine de la reconnaissabilité. Le masque théâtral, qui par ses traits spécifiques permet d'*identifier* immédiatement les divers rôles joués sur scène (femme, jeune homme, vieillard, esclave etc.), offre un outil métaphorique bon à penser l'« actual being of someone », son « individual personality », « one's person »¹⁴. En filant la métaphore culturelle des « masques » (*personae*) changés ou superposés, Cicéron envisage en

¹³ Cicéron, *De officiis*, 1, 107, 115.

¹⁴ OLD, s. v. *persona*. En grec le mot correspondant à *persona*, c'est à dire *prósopon*, ne semble pas être utilisé que dans la période impériale, vraisemblablement sous l'influence de la langue juridique des Romains.

termes d'*extériorité reconnaissable* les couches différentes qui font la « personne » - en tant que sujet rationnel, en tant qu'individu, en tant que citoyen défini par sa naissance ou par son rang social, et ainsi de suite. De nouveau, c'est la manière dont les yeux des autres nous perçoivent qui a le pouvoir de définir ce que nous sommes. À Rome l'identité individuelle se joue toujours dans l'espace, à la fois social et lexical, de ce qui est « donné à voir » et s'articule sous la forme de la « connaissance » et de la « reconnaissabilité » : les termes qui en marquent le domaine sont puisés dans la dimension du *nosci*, de la *cognitio*, de la *nota*.

2. LES *IMAGINES MAIORUM* COMME SOURCE D'IDENTITÉ / RECONNAISSABILITÉ

Au début du livre XXV de l'*Histoire naturelle*, Pline l'Ancien se plaint de la décadence artistique et morale du portrait à Rome¹⁵:

Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit ...

La peinture de portraits, qui permettait de transmettre à travers les âges des représentations parfaitement ressemblantes, est complètement tombée en désuétude ...

L'amertume de Pline devient bien plus compréhensible si on en analyse les raisons à partir de la contrepartie de sa dépréciation, c'est-à-dire l'éloge des *imagines maiorum* qui suit dans la même section de l'ouvrage. Quelles étaient selon Pline la nature et la fonction de ces images ?

Il s'agissait de reproductions en cire des visages des ancêtres, moulées après la mort de chaque membre de la famille, et destinées à être endossées par des figurants à l'occasion des funérailles gentilices, de façon que « quand quelqu'un mourait, la foule entière de ses parents disparus était présente ». Les *imagines maiorum* étaient donc des portraits fortement caractérisés en termes d'« identité » : soit personnelle, en tant qu'elles reproduisaient des visages individuels, soit collective, en tant qu'elles constituaient une sorte d'archive iconographique de toute la lignée. Mais les *imagines maiorum* n'avaient pas le monopole de l'identité familiale, pour ainsi dire. Leur présence était en effet renforcée par les *stemmata* généalogiques qui, tracés sur les parois de l'*atrium*, gardaient eux aussi la mémoire de la lignée. Ils avaient la forme d'une guirlande, dont les

¹⁵ Pline l'Ancien, *Naturalis historia*, 35, 4 ss.: *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit. aerei ponuntur clipei argentea facie, surdo figurarum discrimine; statuarum capita permutantur, volgatis iam pridem salibus etiam carminum. adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci. et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt, ipsi honorem non nisi in pretio ducentes, ut frangat heres furisque detrahat laqueo. 5 itaque nullius effigie vivente imagines pecuniae, non suas, relinunt. iidem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornant, Epicuri voltus per cubacula gestant ac circumferunt secum. natali eius sacrificant, feriasque omni mense vicesima luna custodiunt, quas icadas vocant, ii maxime, qui se ne viventes quidem nosci volunt. ita est profecto: artes desidia perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum. 6 aliter apud maiores in atrii haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas ... 8 exstat Messalae oratoris indignatio, quae prohibuit inseri genti suae Lavinatorum alienam imaginem. similis causa Messalae seni expressit volumina illa quae de familiis condidit, cum Scipionis Pomponiani transisset atrium vidissetque adoptione testamentaria Salvittones — hoc enim fuerat cognomen — Africanorum dedecori inrepentes Scipionum nomini. sed — pace Messalarum dixisse liceat — etiam mentiri clarorum imagines erat aliquis virtutum amor multoquo honestius quam mereri, ne quis suas expeteret.*

branches reliaient entre elles des images peintes. On ne s'écarterait pas trop de la vérité en supposant que les *stemmata* fonctionnaient même à la manière d'une « légende » qui offrait la possibilité de situer telle ou telle image par rapport à la chronologie familiale, tandis que les *imagines maiorum* fournissaient une série de corrélatifs concrets à l'abstraction graphique des *stemmata*. Comme on peut le constater, la mémoire culturelle des familles aristocratiques romaines reposait sur un dispositif très sophistiqué. De toute façon, le fait que les *stemmata* généalogiques, au même titre que les *imagines maiorum*, avaient une valeur fortement « identitaire », est bien montré par cette anecdote narrée par Pline : l'insertion fictive d'un certain personnage dans le *stemmata* des Scipions non seulement avait provoqué l'indignation de Messalla, mais l'avait aussi poussé à écrire une œuvre spécifiquement dédiée aux généalogies des familles romaines.

Pour en revenir aux *imagines maiorum*, nous savons également qu'à l'intérieur de cette archive iconographique les membres des groupes aristocratiques avaient coutume de repérer non seulement les visages, mais aussi les *cognomina* propres à la famille. Comme dit Cicéron dans le *Pro Cluentio*¹⁶:

« Quid tu », inquit « Paete? » – hoc enim sibi Staienus cognomen ex imaginibus Aeliorum delegerat, ne, si se Ligurem fecisset, nationis magis quam generis uti cognomine videretur

« Et alors toi Pétus », lui dit-il (car Pétus est le *cognomen* que Stalénus avait choisi parmi les *imagines* des Aelii ; s'il se fût appelé Ligur, ce nom eût paru celui de sa nation plutôt que de sa famille).

Or le nom, à côté du visage, constitue l'autre marque fondamentale de l'identité, le Sosie de Plaute vient de nous le montrer¹⁷. Le fait que selon les représentations culturelles de l'aristocratie les *cognomina* de famille étaient directement *générés* par les images des ancêtres, ne peut que confirmer l'importance de la dimension visuelle pour déterminer l'« identité » personnelle à Rome : être quelqu'un – être soi-même à l'intérieur d'une lignée ou d'une famille – signifiait se situer à l'égard des visages qui étaient des noms et des noms qui étaient des visages.

Revenons maintenant à l'*indignatio* de Pline. Quels sont les artefacts iconographiques – « modernes » et « corrompus » – que l'auteur oppose aux dispositifs identitaires propres de la bonne tradition romaine ? Des écus de bronze ou des effigies d'argent où les traits individuels ne sont pas reconnaissables (*surdo figurarum discrimine*) ; des statues dont les têtes ont été changées, de façon à devenir anonymes ; des tableaux étrangers, qui ornent les pinacothèques, dont les sujets représentés ne peuvent rien dire aux Romains ; et ainsi de suite. Et Pline de commenter :

adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci ... Epicuri voltus per cubicula gestant ... qui se ne viventes quidem nosci volunt.

¹⁶ Cicéron, *Pro Cluentio* 72. Voir aussi la Tabula Lugdunensis (CIL XIII, 1668): « Persicus, mon ami cher / proche ? [qui avait été obligé de choisir ce surnom étranger... faute de ce senatus-consulte], et qui maintenant peut *inter imagines maiorum Allobrogici nomen legere* ». L'importance de ce texte avait été déjà mise en évidence par MAUSS 1938.

¹⁷ Voir *supra*.

C'est au point que tout le monde préfère attirer les regards sur la matière [dont les images sont fabriquées] plutôt que d'être reconnu (*se nosci*) ... dans leurs chambres à coucher ils exposent l'image d'Épicure ... ceux qui ne veulent pas se faire reconnaître (*nosci volunt*), même de leur vivant.

Tandis que :

nullum est felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere, qualis fuerit aliquis

il n'est pas de plus grande preuve de réussite que de voir tout le monde avide de savoir quel aspect on a eu (*qualis fuerit aliquis*).

Ce qui caractérise cet ensemble hétérogène de représentations figurées modernes' est précisément l'absence de toute *reconnaissabilité* : la dimension du *nosci* est perdue. La crise d'identité, comme on l'appellerait aujourd'hui, qui a frappé les familles nobiliaires romaines, est déclinée par Pline sur le mode d'une perte de *reconnaissabilité*. L'aristocratie a dramatiquement égaré le désir de *nosci*, d'être reconnue à travers ses propres visages et ses propres figures. En un mot, elle a perdu sa *cognitio*.

3. LA COGNITIO DES DIEUX

Venons maintenant à la question qui nous intéresse le plus : les Romains employaient-ils le mot *cognitio* - et toute la famille de *nosco* « connaître » - à propos de l'identité des *images divines* ? Une élégie des *Priapées* nous montre bien le lien étroit entre la famille de *nosco* (d'où *cognitio*) et ce que nous appellerions l'identité des images¹⁸ :

Notas habemus quisque corporis formas:
Phoebus comosus, Hercules lacertosus,
trahit figuram virginis tener Bacchus ...
intonsa semper Aesculapio barba est ...
deus Priapo mentulatio non est.

Chaque dieu - c'est-à-dire l'image de chaque dieu - est *notus*, reconnaissable en tant que lui-même : il est doué de sa propre *cognitio*. On reviendra sur ce texte.

Le lien entre *cognitio* et *facies*, de nouveau à propos des identités des images divines, ressort également de l'argumentation déployée par l'un des interlocuteurs du dialogue de Cicéron *De natura deorum*. L'académicien Cotta réplique ironiquement à l'exposé de l'épicurien Velléius, en critiquant notamment l'axiome selon lequel les dieux ne peuvent qu'avoir aspect humain. S'ils l'ont, argumente Cotta, il faudra aussi admettre que tels dieux soient camus, que tels autres aient de longues oreilles, ou des grains de beauté, ou de grosses têtes et ainsi de suite, de la même

¹⁸ *Priapea*, 36.

manière que les hommes. Si au contraire chez les dieux tous ces défauts sont corrigés, parce qu'ils sont parfaits, il faudra admettre qu'il y a une seule sorte de figure pour toutes les divinités¹⁹ :

num etiam una est omnium [deorum] *facies* ? ... Si una omnium *facies* est florere in caelo Academiam necesse est; si enim nihil inter deum et deum differt, nulla est apud deos *cognitio*, nulla perceptio.

Peut-être [les dieux] ont-ils tous la même figure (*facies*) ? ... s'ils ont tous la même figure (*facies*), il est inéluctable que l'Académie fleurisse dans le ciel²⁰; en effet, s'il n'est aucune différence entre les dieux, il n'est ni reconnaissabilité (*cognitio*) ni perception (*perceptio*) chez eux²¹.

Voilà la *facies* et la *cognitio* liées l'une à l'autre pour dénoter l'identité en tant que reconnaissabilité, comme nous l'avait indiqué Isidore.

La suite du texte de Cicéron nous offre davantage d'informations intéressantes à propos de la *cognitio* des dieux. Il s'en prend, à ce moment, aux formes les plus naïves d'anthropomorphisme et à ceux qui considèrent comme allant de soi que chaque dieu ait une forme humaine déterminée²²:

A parvis enim Iovem, Iunonem, Minervam, Neptunum, Vulcanum, Apollinem reliquosque deos ea facie novimus, qua pictores fictoresque voluerunt, neque solum facie, sed etiam ornatu, aetate, vestitu

De fait, depuis tout petits, nous avons appris à connaître (*novimus*) Jupiter, Junon, Minerve, Neptune, Vulcain, Apollon et les autres dieux avec cette figure (*ea facie*) qu'ont voulu leur

¹⁹ Cicéron, *De Natura Deorum*, 1, 80 ss.

²⁰ Cotta se réfère ici à l'argument de la non reconnaissabilité des *similes* employé par les Académiciens pour démontrer la faillibilité des perceptions : voir *Academica* II (Lucullus) 56-59 et 84-86, ou les expressions *cognitio*, *nosco*, *internosco*, *nota* etc. sont utilisées l'une après l'autre pour désigner des notions qu'aujourd'hui on rangerait plutôt dans le domaine de l'«identité».

²¹ Les traductions ne semblent pas saisir complètement le signifié 'identitaire' – en termes de reconnaissabilité – de ce passage : BROOKS 1896: « If they all have the same aspect, the Academy must needs be the popular school in the upper world, for if there is no difference between god and god, there is no scope amongst them for perception and cognition » ; CALCANTE 1994, p. 109: « L'Accademia deve avere un gran successo in cielo perché, se non vi è nessuna differenza fra gli dei, non ci sono né conoscenza né percezione fra gli dèi » ; VAN DEN BRUWAENE 1970, p. 142 : « S'il y a le même visage chez tous, il est forcé / nécessaire, inéluctable ? que l'Académie fleurisse dans le ciel ; en effet, si rien ne diffère d'un dieu à l'autre, il n'y a chez les dieux aucune connaissance, aucune information ». Le texte de Cicéron a été repris et élargi par Arnobe, *Adversus nationes*, 3, 14, qui souligne la connexion entre la représentation des dieux dans les réflexions des philosophes et la pratique figurative des artisans de l'image : *Quid quod, si haec ita sunt, erit vobis necessarium contueri, similesne sint dii omnes an formarum dispari circumscriptione teneantur. Si enim par cunctis atque una est omnibus similitudinis species, non absurdum est credere errare eos fallique cognitionis in mutuae comprehensione. Sin autem gerunt discrimen in vultibus, sequitur ut intellegi debeat, non alia de causa dissimilitudines his datas, nisi ut singuli se possent differentium signorum proprietatibus noscitare. 3. Ergo esse dicendum est quosdam capitones cilunculos frontones labeones in his, alios mentones naevios atque nasicas ... neque opinari nos falso vestrae produnt atque indicant officinae, siquidem cum facitis atque informatis deos, hos crinitos ef fingitis, alios leves [lenes], senes iuvenes pueros aquilos caesios rivos seminudos intectos aut, ne frigus incommodet, fluidarum vestium superiectione perfusos*

²² Cicéron, *De natura deorum*, 1, 81.

donner les peintres et les sculpteurs. Et pas seulement avec telle figure (*facie*), mais aussi avec tel accoutrement, tel âge, tel vêtement (*ornatu, aetate, vestitu*).

L'interlocuteur du dialogue de Cicéron plaide ainsi pour la valeur culturelle, non pas naturelle, de l'anthropomorphisme des dieux. Pour puiser un parallèle dans le monde grec, voilà ce que précise le Phidias de Dion Chrysostome à propos de la grande statue de Zeus à Olympie²³:

En l'absence complète du modèle, nous essayons de montrer ce qui est incomparable et invisible (*to aneikastón kái aphanés*) à travers le comparable et le visible (*tó phaneró te kái eikastó*), en recourant à la puissance du symbole.

Le rôle joué par les artistes dans la création de l'identité / reconnaissabilité des dieux est également bien exprimé par Ovide dans un passage de ses *Epistulae ex Ponto*. Cotta Maximus lui a envoyé les portraits de la famille impériale. Ce cadeau réjouit le poète mais, en même temps, réveille en lui la nostalgie de la « vraie présence » d'Auguste et de sa famille²⁴:

Quod quoniam nobis inuidit inutile fatum,
 quos dedit ars uultus effigiemque colo.
 Sic homines nouere deos, quos arduus aether
 occulit, et colitur pro Ioue forma Iouis.

Puisque ma triste destinée m'envie ce bonheur, j'adore du moins les figures et l'image que l'art nous a données. C'est ainsi que l'homme connaît les dieux que l'éther cache à ses regards ; c'est ainsi qu'au lieu de Jupiter il adore son image.

C'est encore une fois par le moyen de l'*ars* – grâce à la création de la *forma* divine réalisée par l'artiste – que les hommes arrivent à « connaître » (*nouere*) l'inconnaissable. En réarticulant la pensée d'Ovide selon les catégories propres de notre culture, on pourrait dire que c'est à travers les images que les hommes arrivent à donner une « identité » aux dieux. Mais revenons à Cicéron, qui illustre l'influence des représentations figurées de dieux sur l'imaginaire commun à l'aide de l'exemple suivant²⁵ :

illam vestram Sospitam, quam tu numquam ne in somnis quidem vides nisi cum pelle caprina, cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis. At non est talis Argia nec Romana Iuno. Ergo alia species Iunonis Argivis, alia Lanuvinis, alia nobis. Et quidem alia nobis Capitolini, alia Afris Hammonis Iouis.

De plus, même dans ton sommeil tu ne la vois [*Iuno Sospita*] jamais qu'avec une peau de chèvre, une lance, un petit bouclier et des souliers à pointes relevées. Mais telle n'est pas l'apparence ni de la Junon Argienne ni de la Junon romaine. Donc, Junon prend un certain

²³ Dion Chrysostome, *Olympicus*, [Orationes 12.], 59.

²⁴ Ovide, *Epistulae ex Ponto*, 2, 8, 58 ss.

²⁵ Cicéron, *De natura deorum*, 1, 82.

aspect à Argos, un autre à Lanuve, et un autre encore chez nous. Et de la même manière, le Jupiter du Capitole a un certain aspect chez nous, le Jupiter Hamon un autre chez les Africains.

Cicéron souligne un aspect important de la question, la détermination géographique et ethnique de l'identité / reconnaissabilité des dieux : les communautés qui sont à l'origine du processus de reconnaissance pour les individus, sont également le lieu et la source des figures spécifiques des dieux, et partant de leurs différentes *cognitiones*. Dans les paragraphes qui suivent dans le dialogue, en reprenant la critique de l'anthropomorphisme naïf, Cicéron met en lumière une autre composante fondamentale dans la construction de l'identité / reconnaissabilité des dieux, à savoir le rôle joué par la *consuetudo* – par la « costume », dirait-on avec Montaigne – dans la constitution de l'imaginaire commun à propos des dieux²⁶ :

Non pudet igitur physicum, id est speculatorem venatoremque naturae, ab animis consuetudine inbutis petere testimonium veritatis? Isto enim modo dicere licebit Iovem semper barbatus, Apollinem semper inberbem, caesios oculos Minervae, caeruleos esse Neptuni.

Donc, toi, un physicien, c'est-à-dire un savant, quelqu'un qui traque la nature comme le ferait un chasseur, n'as-tu pas honte de vouloir obtenir une preuve de la vérité de la part d'êtres abrutis par la tradition (*consuetudo*) ? À partir de ce moment, il sera légitime d'affirmer que Jupiter porte toujours la barbe, qu'Apollon ne la porte jamais, que Minerve a les yeux pers, que Neptune les a bleus²⁷.

Quelle est donc l'origine de la *cognitio* des dieux ? Sur quoi repose leur identité / reconnaissabilité ? Cotta nous l'avait déjà montré dans le passage du *De natura deorum* de Cicéron cité plus haut : il s'agit de la *consuetudo*, de la tradition, on pourrait dire des « représentations collectives » des Romains :

²⁶ Cicéron, *De natura deorum*, 1, 83.

²⁷ Servius, *Commentarius in Vergili Aeneidem* 7, 601. Voir aussi Augustin, *De civitate dei*, 6, 7 : *Quid enim aliud ostendunt illa simulacra, formae, aetates, sexus, habitus deorum? Numquid barbatus Iovem, imberbem Mercurium poetae habent, pontifices non habent? Numquid Priapo mimi, non etiam sacerdotes enormia pudenda fecerunt? An aliter stat adorandus in locis sacris, quam procedit ridendus in theatris? Num Saturnus senex, Apollo ephebus ita personae sunt histrionum, ut non sint statuae delubrorum? Cur Forculus, qui foribus praeest, et Limentinus, qui limini, dii sunt masculi, atque inter hos Cardea femina est, quae cardinem servat? Nonne ista in rerum divinarum libris reperiuntur, quae graves poetae suis carminibus indigna duxerunt? Numquid Diana theatrica portat arma et urbana simpliciter virgo est? Numquid scaenicus Apollo citharista est et ab hac arte Delphicus vacat? « Voyez les statues des dieux ; démentent-elles l'aspect, l'âge, le sexe, l'attitude que leur donnent les poètes ? S'ils ont un Jupiter barbu, un Mercure sans barbe, le Jupiter, le Mercure des pontifes sont-ils différents ? Si le Priape des mimes a des organes sexuels énormes, le Priape des prêtres ne les exhibe-t-il pas ? Les lieux sacrés offrent-ils à l'adoration un Priape différent de celui que le théâtre livre aux risées ? Saturne vieillard, Apollon adolescent ne sont-ils que des masques d'histrions, et non des statues de dieux ? Pourquoi Forculus qui préside aux portes, Limentinus au seuil, sont-ils mâles, tandis que leur compagne Cardea qui veille sur le gond est une femme ? Ne trouve-t-on pas dans les livres sur les sujets divins des détails que la gravité des poètes juge indignes de leurs chants ? La Diane de la scène marche-t-elle armée, tandis que la Diane de la ville est simplement une jeune fille ? Apollon n'est-il cithariste qu'au théâtre, et ne l'est-il plus à Delphes? »*

De fait, depuis tout petits, nous connaissons (*novimus*) Jupiter, Junon, Minerve, Neptune, Vulcain, Apollon et les autres dieux avec cette figure (*ea facie*) qu'ont voulu leur donner les peintres et les sculpteurs...

C'est donc de la tradition (*consuetudo*) que proviennent toutes ces figures des dieux. Pour utiliser une autre catégorie émique, on pourrait dire que la *cognitio* des images divines vient des *mores* de la communauté : selon Servius, *Varro vult morem esse communem consensum omnium simul habitantium, qui inveteratus consuetudinem facit* « le *mos* est le consensus de tous les habitants, lequel, après s'être enraciné, fait la *consuetudo*²⁸ ». Dans notre perspective, il est très intéressant de voir que, toujours selon Varron, la *consuetudo* et le *consensus omnium* présidaient aussi à la construction du *sermo*, le langage. Images divines d'un côté et langage de l'autre se présentent comme deux produits de la communication sociale et partagent le même paradigme de la *consuetudo* en tant que source et garantie de leur fonctionnement²⁹.

4. LES INSIGNIA DES IMAGES DIVINES

Quels sont les outils – linguistiques et culturels – à travers lesquels se réalise la *cognitio* de l'image divine ? Ce qui nous intéresse est encore une fois – comme dans le cas de l'identité – de nous en tenir le plus possible au niveau émique de la culture romaine.

Dans cette perspective, la *cognitio* des images divines se réalise surtout à travers ce que les Romains appellent les *insignia*³⁰. Voici un petit dossier d'exemples :

Cicéron : [Castor et Pollux] *eorum insignia deorum, stellae aureae, quas dixi, Delphis positae* « les *insignia* de ces dieux, des étoiles d'or qui sont déposées à Delphes » ; Lucrèce [la Magna deum Mater] : *muralique caput summum cinxere corona, / eximiis munita locis quia sustinet urbes. / quo nunc insigni per magnas praedita terras / horrifce fertur divinae matris imago* « Ils ont ceint le front de la déesse d'une couronne murale, parce que [la terre], fortifiée sur des hauteurs choisies, supporte des villes. Et maintenant encore, parée de cet *insigne*, l'image de la divine mère se déplace horrifiante à travers son vaste empire » ; Suétone : *plerumque vero aurea barba, fulmen tenens aut fuscinam aut caduceum deorum insignia, atque etiam Veneris cultu conspectus est* « fréquemment il a été vu avec une barbe d'or, tenant en main les *insignia* des dieux, la foudre, le trident ou le caducée. On le vit aussi avec les attributs de Vénus »³¹.

Par conséquent, quand le Cotta de Cicéron dit à Velléius « même dans ton sommeil tu vois toujours *Iuno Sospita* avec une peau de chèvre, une lance, un petit bouclier et des souliers à

²⁸ Pour le rapport entre *consuetudo* et *mos* : voir aussi S. Pompeius Festus, *De verborum significatu* ,1 46, 3 Lindsay : *mos est institutum patrium, i. e. memoria veterum pertinens maxime ad religiones caerimoniasque antiquorum* ; Isidore, *Etymologiae* 5, 3, 2 : *mos est vetustate probata consuetudo, sive lex non scripta ... mos autem longa consuetudo est de moribus tracta tantundem* ; Ulpianus *Regulae* 1, 4 *mores sunt tacitus consensus populi longa consuetudine inveteratus* : BETTINI 2000b.

²⁹ Varron, *De lingua Latina* 8, 21 sg. ; 9, 2 ss. ; voir aussi Quintilien, *De institutione oratoria* 1, 5, 3 ; 45 : COLLART 1954, p. 153 ss.

³⁰ Ou, dans une moindre mesure, à travers l'*ornatus*.

³¹ Cicéron, *De divinatione* 1, 75 ; Lucrèce, *De rerum natura*, 2, 606 ss. ; Suétone, *Caligula*, 52 ; etc.

pointes relevées », ce sont proprement les *insignia* de la déesse qu'il énumère, à savoir les marques qui définissent et permettent la *cognitio* de son image. Mais que signifie le mot *insigne* ?

Il faut avant tout partir de l'adjectif *insignis*. Du point de vue de l'étymologie, *insignis* est formé par *signum* (le mot « sémiotique » par excellence, le signe) et le préverbe *in-* avec une valeur intensive : du même que dans des adjectifs comme *in-canus* « blanchi, assez blanc » ou *in-curvus* « courbé, assez courbe ». À ce propos la définition d'*insignis* donnée par le vieil abbé Forcellini nous a paru la meilleure : « *insignis* est qui signo aliquo vel nota inter alia eminet: in quo est aliquod signum, unde ab aliis dignoscitur, insignitus, « ἐπίσημος ». Par conséquent, un objet peut être défini *insignis* quand il porte sur soi un *signum* qui « saille », qui ressort, qui se distingue : un *signum* qui en tant que tel « signale », fait remarquer cet objet parmi d'autres. Voici encore quelques exemples :

Virgile : (le choix du bœuf) *nec mihi displiceat maculis insignis et albo* « il ne me déplairait pas un bœuf qui se distingue (signale) par des taches et la couleur blanche » ; Curtius Rufus : [Alexandre rencontre les Sophites, une population assez « sage »] : *genitos liberos non parentum arbitrio tollunt aluntque, sed eorum, quibus spectandi infantum habitum cura mandata est. si quos [pueros] insignes, aut aliqua membrorum parte inutiles notaverunt, necari iubent* « s'ils remarquent des enfants qui se distinguent [des enfants « marqués », qui se signalent parmi les autres] ou inutiles par quelques parties de leurs membres, ils ordonnent de les tuer »³².

Voyons maintenant l'adjectif substantivé *insigne*, au neutre, c'est-à-dire le mot qui fait l'objet de notre intérêt. *Insigne* indique un *signum* qui se signale, qui « saille », qui « frappe » l'attention et qui, par conséquent, rend quelqu'un reconnaissable en termes d'identité personnelle, de rôle, d'état, de rang et ainsi de suite³³. Par cette voie on revient évidemment à la *cognitio*. Comme raconte Hygin à propos du fils d'Hémon et d'Antigone : *Hunc Creon rex quod ex Draconteo genere omnes in corpore insigne habebant, cognovit* « celui-ci, Créon le reconnut parce que ceux qui viennent de la race du serpent ont tous cette marque sur le corps »³⁴.

Notons qu'en général on appelle *insigne* aussi la *nota genetica*, la marque corporelle « spontanée » - non procurée par la main de l'homme - qui signale un certain caractère exceptionnel ou l'appartenance à une famille particulière. Suétone³⁵:

Aenobarbi auctorem originis itemque cognominis habent L. Domitium, cui rure quondam revertenti iuvenes gemini ... in fidem maiestatis adeo permulsisse malas, ut e nigro rutilum aerieque similem capillum redderent. Quod insigne mansit et in posteris eius, ac magna pars rutila barba fuerunt

Les Ahenobarbi doivent leur origine et leur surnom à L. Domitius. Celui-ci, revenant un jour de la campagne, rencontra deux jeunes gens d'une beauté céleste, qui (...) pour lui prouver leur

³² Virgile, *Georgica* 3, 56; Curtius Rufus, *Historiarum Alexandri magni libri*, 9, 25 ; etc.

³³ Cfr. *OLD*, s. v. *Insigne*.

³⁴ Hygin, *Fabulae*, 72, 3.

³⁵ Suétone, *Nero*, 1.

divinité, lui caressèrent les joues, et sa barbe, de noire qu'elle était, devint rousse. Cet *insigne* demeura à ses descendants, qui eurent presque tous la barbe rousse.

Comme nous le dit encore Suétone, Octavien³⁶

corpore traditur maculoso, dispersis per pectus atque alvum genetivis notis in modum et ordinem ac numerum stellarum caelestis ursae.

on dit que le corps d'Octavien était couvert de taches, de signes naturels (*genetivis notis*), parsemés sur sa poitrine et sur son ventre, qui reproduisaient par leur disposition et par leur nombre la figure de l'Ourse.

Cette constellation des *notae genetivae* formait l'*insigne* d'Auguste, la marque identificatoire de son individualité. Il faut rappeler en outre qu'on définit également *insigne* le signe qui a le pouvoir de donner son nom à une personne³⁷: *Cnaeus ab insigne naevi appellatus est* « le prénom *Cnaeus* vient de l'*insigne* d'une verrue ». Comme dans le cas des *imagines maiorum*, le « nom » également trouve son origine dans la dimension de l'apparence physique.

Dans le domaine des images divines, pour en revenir à celui-ci, les *insignia* fonctionnent comme des marques ou signes de reconnaissance / reconnaissabilité. Les *insignia* dont une certaine image divine est pourvue sont proprement des signes (*-signia*) qui « saillent » (*in-intensif*) (traits saillants) dans l'ensemble des éléments qui forment l'image : voilà le dispositif sémiotique qui construit la *cognitio* des images divines à Rome. Remarquons aussi que, tandis que l'image du dieu s'appelle en général *signum*, ce qui fait la *cognitio* spécifique de chaque *signum* est l'*insigne* qu'il exhibe. L'*insigne* est le signe spécial qui oriente dans l'interprétation / identification d'un *signum*, il s'agit d'un *signum* plus-que-*signum*. Du point de vue qui nous intéresse – l'identité / reconnaissabilité des images divines – considérons aussi que le mot *insignia* désigne en particulier les « marques » qui identifient les personnes qui ont été investies d'une fonction publique, les magistrats ou les représentants du peuple³⁸. Il s'agit donc de ceux qui sont porteurs d'un *officium*, comme le diraient les Romains – mais les dieux aussi, à Rome, exercent des *officia*, au même titre que les magistrats³⁹. Ce n'est donc pas un hasard si les images des dieux et les magistrats exerçant leurs fonctions partagent à Rome les mêmes marques sémiotiques : dans les deux cas le jeu entre signes et fonctions se déroule selon les lignes d'un système cohérent, qui structure les relations entre dieux et hommes sur le modèle des relations actives dans la Cité.

Le pouvoir d'identification exercé par les *insignia* dans la *cognitio* des images divines est bien montré par deux textes – par ailleurs assez ironiques – de la tradition poétique latine. En premier lieu l'épigramme des Priapees déjà partiellement citée⁴⁰:

³⁶ Sueton, *Auguste*, 80, 1.

³⁷ *Incertum de praeominibus*, 23.

³⁸ Pour *insigne* ou *insignia* comme marque d'une fonction voir p. ex. Tite-Live, *Ab urbe condita*, 1, 8: *quae ita sancta generi hominum agresti fore ratus, si se ipse [Romulus] venerabilem insignibus imperii fecisset* ; 2, 1, 8 *Omnia iura, omnia insignia primi consules tenuere* ; etc.

³⁹ Servius, *Commentarius in Vergilii Georgica*, 1, 21: *nomina numinibus ex officiis constat imposita*, « les puissances divines (*numina*) reçoivent leurs noms (*nomina*) selon leurs fonctions (*officia*) ».

⁴⁰ *Priapea*, 36.

Notas habemus quisque corporis formas:
 Phoebus comosus, Hercules lacertosus,
 trahit figuram virginis tener Bacchus,
 Minerva flava, lumine <est> Venus paeto,
 frontem crinitos Arcadas vides Faunos,
 habet decentes nuntius deum plantas,
 tutela Lemni dispares movet gressus,
 intonsa semper Aesculapio barba est,
 nemo est feroci pectorosior Marte:
 quod si quis inter haec locus mihi restat,
 deus Priapo mentulatio non est.

La *cognitio* de chaque image divine se réalise à travers une spécifique *forma corporis* qui est *nota* (/ *cognitio*) à l'observateur. Quant à Priape, son *insigne* sera celle à laquelle on s'attendait, évidemment, mais avec une surcharge de signification qui vient du savoir partagé par les Romains. En effet à Rome la *mentula* s'appelait aussi *nota virilis* – le poète des *Priapea*, avec son ironie allusive, fait *doublement* recours aux ressources sémiotiques de la *cognitio* ! La pointe finale de l'épigramme est construite en forme de calembours, *nota est – Priapi nota virilis*.

Ensuite Ovide dans le premier livre des *Amours* (Amour se mêle des affaires des Muses)⁴¹:

quid, si praeferat flavae Venus arma Minervae,
 ventilet accensas flava Minerva faces?
 quis probet in silvis Cererem regnare iugosis,
 lege pharetratae Virginis arva coli? 10
 crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum
 instruat, Aoniam Marte movente lyram?
 sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;
 cur opus adfectas, ambitiose, novum?

Que serait-ce si Vénus s'emparait de l'armure de la blonde Minerve, et si la blonde Minerve agitait les torches ardentes [de Vénus, de l'amour] ? Qui pourrait sans surprise voir Cérès régner sur les monts couronnés de bois, et le laboureur cultiver son champ sous les auspices de la Vierge au carquois ? Qui pourrait armer Phébus - *insignis* pour la belle chevelure - de la lance acérée, pendant que Mars fera résonner la lyre d'Aonie ?

Si Vénus s'empare de l'*insigne* de Minerve, l'armure, ou si Mars joue de la lyre, l'*insigne* d'Apollon, les dieux perdent leur *cognitio*, et l'ordre des choses est bouleversé.

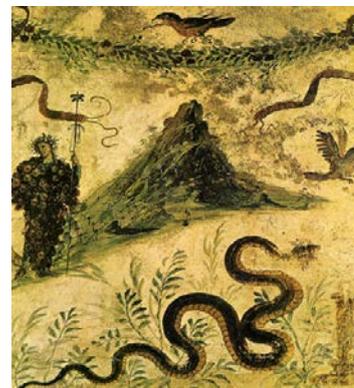
Il y a ensuite des cas particuliers dans lesquels le pouvoir de l'*insigne* est débordant. La marque s'identifie alors avec la totalité de l'image, tandis que l'image se réduit à l'extension de la marque : l'*insigne* « est » l'image. Ainsi Plutarque dans la vie de Romulus⁴²:

⁴¹ Ovide, *Amores* 1, 7 ss.

⁴² Plutarque, *Romulus*, 29.

les Romains croient que les anciens appelaient *curis* la pointe ou le manche de la lance. Ils appellent *Curitis* la statue d'Héra parce qu'elle repose sur une pointe de lance : de plus la lance consacrée dans la *regia* est appelée Arès.

La lance, normalement *insigne* de Mars, est directement identifiée avec Mars lui-même, le pouvoir sémiotique de l'*insigne* efface le reste de l'image : en même temps, la lance fonctionne comme la mise en présence de la puissance du dieu⁴³. D'autre part, il y a des situations qu'on définirait « moyennes », dans lesquelles l'*insigne* n'efface pas le reste de l'image dans sa totalité, mais y prend quand même une visibilité dominante. C'est le cas de la fresque de Pompéi, Maison du centenaire, « Bacchus et le Vésuve » : la grappe de raisin, normalement *insigne* de Bacchus, s'identifie directement avec la personne du dieu, « fait » le dieu.



5. *TERMINUS* ET L'IDENTITE RELATIONNELLE DE LA REPRÉSENTATION DIVINE

Voyons maintenant un cas qui constitue un renversement polaire de ce qui est le Mars / lance de la Regia. Il s'agit de la borne qui à Rome marquait les limites des champs (*terminus*), en jouant aussi le rôle de représenter la divinité relative à cette fonction (*Terminus*). L'inversion est évidente. Si le Mars / lance nous offre un excès de caractérisation sémiotique – car l'image recouvre l'*insigne*, et ce à l'envers – tout au contraire le *Terminus* se distingue par un défaut de telle caractérisation. La représentation du dieu était en effet de nature entièrement aniconique : il s'agissait d'une simple pierre, informe et non travaillée (*lapidem informem ac rudem*), ou d'une souche (*stipes*)⁴⁴. Ces caractéristiques – qui selon l'évolutionnisme de Frazer relevaient du « fétichisme » le plus grossier – n'empêchaient pas qu'à ces bornes fût traditionnellement attribué un *numen* ni qu'elles reçussent un culte spécifique⁴⁵. Comment arrivait-on à distinguer une représentation de *Terminus* de n'importe quelle pierre ou souche dispersée par les champs ? Quels étaient les outils sémiotiques employés à cette fin ? Il s'agissait d'un procédé dont la complexité pourra se révéler inattendue.

Dans un travail magistral, Giuseppe Pucci a montré que le *Terminus* romain était inséré dans un véritable réseau sémiotique, à travers lequel il était capable de s'identifier – c'est à dire de signifier soi-même – tout simplement à partir de la *position* qu'il occupait dans l'espace⁴⁶. En tant que signe instaurant un ordre territorial – garantie d'un système de relations à la fois spatiales et de propriété –, le *Terminus* était spontanément pourvu d'une forte signification à caractère

⁴³ Ce qui nous intéresse ici est uniquement le dispositif sémiotique qui agit dans la construction du simulacre divin : on n'est pas concerné par la question du prétendu non iconisme originaire des images romaines selon Varron, *Antiquitates rerum divinarum*, 114, in Augustin, *De civitate dei*, 4, 31, 2.

⁴⁴ Lactance, *Divinae institutiones*, 1, 20; Ovide, *Fastorum libri*, 2, 640 ss.

⁴⁵ Ovide, loc. cit. FRAZER 1929, III = 1973, II, p. 481: « The worship of Terminus was fetishism pure and simple: it was never elevated by mythology into a higher sphere: the god never contrived, if we may say so, to extricate himself from his stone or stock. His rites thus touched the lowest level in Roman religion: they would not be out of place in West Africa at the present ».

⁴⁶ PUCCI 1996.

topographique et contextuel. Mais voici quelques exemples que Pucci a tirés du texte difficile (et souvent confus) des *Gromatici veteres*. Ils illustrent bien les lignes du système symbolique qui régissait le mécanisme de signification propre aux bornes romaines. Le *Terminus* pouvait être doté des certains *signa* gravés – une tête d’aigle, des lettres de l’alphabet – qui renvoyaient à d’autres bornes, qui étaient placées au-delà d’un fleuve, de l’autre côté d’une montagne, sur l’autre pente d’une petite colline, et ainsi de suite ; ou encore il pouvait être gravé de marques qui avaient la fonction de déterminer la distance qui séparait le *Terminus* d’un autre (deux cent cinquante, quatre cents, neuf cents pieds) ou qui étaient destinées à signaler que, en avançant, le *Termini* deviendraient plus rares. « Tout cela rappelle le jeu de l’oie » commente Pucci, « ou la chasse au trésor. Après avoir gagné une certaine position, on trouve un certain message. Si on arrive à le déchiffrer, on peut rejoindre la position suivante ». Chaque *Terminus* fait donc partie d’un réseau de renvois qui le connecte à d’autres *Termini* qui sont actifs sur le territoire : en même temps, ne l’oublions pas, l’ensemble des *Termini* renvoyait à son tour au *Terminus* ‘central’, placé à l’intérieur du temple de Jupiter Capitolin, qui d’une certaine façon en constituait la matrice⁴⁷.

Venons-en au point qui nous intéresse – le procédé sémiotique qui permettait d’« identifier » une pierre ou une souche en tant que représentation du dieu *Terminus*. Comme on vient de le voir, si d’un côté les *Termini* sont à tous les niveaux des représentations aniconiques, de l’autre côté ils peuvent être caractérisés par des signes qui renvoient à des bornes ultérieures, avec lesquelles chaque *Terminus* établit des rapports à caractère spatial : la « reconnaissabilité » d’un *Terminus* avait donc une nature *relationnelle*. Par conséquent les minces *signa* exhibés à l’occasion par le *Terminus* ne le rendaient pas reconnaissable en renvoyant tout simplement au *support* sur lequel ils étaient gravés, selon le procédé normal des *insignia* – en déclarant : ‘cette pierre-ci est *Terminus*’, comme la *lyra* déclare : ‘cette image-ci est Apollon’ – ; mais en renvoyant plutôt à d’autres *Termini*, avec lesquels ce *Terminus* faisait relation. On pourrait aussi dire que les marques qui déterminent la « reconnaissabilité » d’une représentation du dieu *Terminus* font porter leur pouvoir sémantique moins sur l’objet ici présent, qu’au-dehors de lui. Un lapis ou un stipes sont à même de représenter *Terminus* dans la mesure où existent d’autres lapides ou d’autres *stipites* qui déroulent la même fonction sur le territoire – les *insignia* des *Termini*, si on veut les appeler ainsi, correspondent à un invisible réseau de renvois.

6. VERTUMNUS, DIEU DES *INSIGNIA*

Je voudrais terminer mes réflexions en introduisant brièvement un dieu romain dont le champ de référence et les modes d’action relèvent d’un intérêt particulier pour nos réflexions : il s’agit de Vertumne, dont la statue était installée dans le Vicus Tuscus. Les caractéristiques de cette divinité montrent à l’état le plus pur (si on peut s’exprimer ainsi) quel était le pouvoir des *insignia* dans la construction de la *cognitio* des images divines. En profitant des privilèges de la poésie, Properce donne la parole à la statue de Vertumne, réalisant une extraordinaire auto-description de l’image, de ses caractéristiques et de ses pouvoirs⁴⁸ :

⁴⁷ Cfr. DE SANCTIS 2012, p. 61-65; ID. 2005.

⁴⁸ Properce, *Elegiae*, 4, 2. Je peux renvoyer à BETTINI 2012, p. 13-34.

Quid mirare meas tot in uno corpore formas,
 accipe Vertumni signa paterna dei
 opportuna mea est cunctis natura figuris:
 in quamcumque uoles uerte, decorus ero.
 indue me Cois, fiam non dura puella:
 meque uirum sumpta quis neget esse toga?
 da falcem et torto frontem mihi comprime faeno:
 iurabis nostra gramina secta manu.
 arma tuli quondam et, memini, laudabar in illis:
 corbis et imposito pondere messor eram.
 sobrius ad lites: at cum est imposta corona,
 clamabis capiti uina subisse meo.
 cinge caput mitra, speciem furabor Iacchi;
 furabor Phoebi, si modo plectra dabis.
 cassibus impositis uenor: sed harundine sumpta
 fautor plumoso sum deus aucupio.
 est etiam aurigae species Vertumnus et eius
 traicit alterno qui leue pondus equo.
 suppetat hic, piscis calamo praedabor, et ibo
 mundus demissis institor in tunicis.
 pastorem ad baculum possum curuare uel idem
 sirpiculis medio puluere ferre rosam.
 nam quid ego adiciam, de quo mihi maxima fama est,
 hortorum in manibus dona probata meis?
 caeruleus cucumis tumidoque cucurbita uentre
 me notat et iunco brassica uincta leui;
 nec flos ullus hiat pratis, quin ille decenter
 impositus fronti langueat ante meae.

Pourquoi s'étonner que je réunisse dans un même corps tant de formes (*formas*) différentes ? Voilà les *signa* paternels du dieu Vertumne ... Ma nature s'adapte à toute apparence (*opportuna figuris*) quelle qu'elle soit : transforme-moi (*verte*) en ce que tu veux, je serai parfait (*decorus ero*). Mets-moi des vêtements de Cos, je serai une jeune fille qui se laisse aimer (*non dura*); et si je porte une toge, qui niera que je suis un homme (*vir*) ? Donne-moi une faux et ceins mon front de foin tressé : tu jureras que l'avoine a été coupée par nos mains. Il fut un temps où je portais des armes, et je me rappelle que l'on m'admirait (*laudabar*) aussi dans cet accoutrement – mais avec un lourd panier j'étais moissonneur. Je suis sobre si je m'occupe de litiges judiciaires, mais si je porte une couronne sur la tête tu clamerais que le vin m'est monté à la tête. Mets-moi une mitre sur la tête, je volerai l'aspect de Bacchus – je volerai même celui de Phœbus, si tu places un plectre dans ma main. Quand je porte des filets (*cassibus impositis*) sur mon dos, je suis un chasseur, mais si je prends du gluau pour capturer les oiseaux, je suis un dieu comme Faune. Vertumne peut prendre aussi l'aspect d'un aurige (*est etiam aurigae species Vertumnus*), ou celui d'un acrobate qui fait voltiger son poids léger d'un cheval à un autre. Donnez-moi une canne et je ferai des ravages parmi les poissons, mais tout de suite après je paraderai (*ibo*) avec une tunique tombante (*dimissis ... in tunicis*), à la manière d'un beau marchand. Je peux aussi me voûter sur un bâton de berger, ou bien encore,

toujours moi, porter des corbeilles de roses au beau milieu de la poussière. Et pour quelle raison devrais-je ajouter ce pour quoi je suis le plus connu, à savoir les dons des jardins potagers appréciés par mes mains ? Le vert concombre me caractérise (*me notat*), ainsi que la courge à la panse renflée, et le chou attaché par un jonc délié ; aucune fleur ne s'ouvre dans les prés sans s'être auparavant joliment (*decenter*) alanguie, posée sur mon front ».

Voilà Vertumnus, le dieu qui prend l'aspect du tout-venant à sa guise – même celui d'un autre dieu, comme Bacchus ou Apollon. En bonne divinité romaine, en qui *nomen*, *numen* et *officium* se répondent les uns aux autres⁴⁹, Vertumnus porte un nom où est inscrite la métamorphose : en effet, le verbe *vertere* qui est à l'origine du nom de Vertumnus chez les Romains, signifie « changer », « transformer ». Mais regardons-le de plus près.

Le dispositif selon lequel l'image du dieu prend ses identités successives est celui que nous avons appris à connaître : il s'agit d'endosser des *insignia* – la mitre de Bacchus ou la lyre d'Apollon quand la statue revêt des *cognitiones* divines, ou bien un vêtement de Cos, une toge, une faux et ainsi de suite quand elle revêt des identités humaines, puisées dans l'espace de la ville et de la campagne qui l'entoure. Le caractère sémiotique de ce procédé est mis en relief par la statue elle-même, lorsqu'elle se décrit dans le rôle de jardinier : « Le vert concombre me caractérise (*me notat*), ainsi que la courge à la panse renflée, et le chou attaché par un jonc délié ». Or, *notare* est un mot très explicite, qui dérive de *nota* « signe ». On est toujours là dans le royaume des signes et de leur pouvoir identificatoire. Vertumne pratique ses métamorphoses en se laissant *notare* par des objets / signes différents, qui marquent ses *cognitiones* successives. Le dispositif sémiotique par lequel le procédé se déroule est très révélateur. En multipliant ses *cognitiones* à travers la prise en charge d'*insignia* successifs, la statue du dieu tire au clair le mécanisme selon lequel se construit à Rome l'identité, ou plus exactement la reconnaissabilité, des images. Tout se passe comme si les Romains avaient créé, avec Vertumne, un dieu de la *cognitio*, en présentifiant en lui le pouvoir de ces « *signa plus-que-signa* » dont nous avons essayé de décrire le statut et le fonctionnement.

Mais l'*insigne* n'est-il donc qu'une marque qui me permettrait d'identifier le dieu, de distinguer Jupiter de Neptune ? Je répondrai par la négative, parce que l'*insigne* est à même de me renseigner sur plusieurs traits de la divinité en question et non uniquement sur son nom. Par exemple, il peut faire référence au domaine qui lui est attribué (la foudre pour le ciel, le trident pour la mer), au mode d'action (pour indiquer Vénus, les torches selon Ovide, la présence d'Éros ou de Cupidon, dans les images), il peut faire référence à la fois au domaine et au mode d'action (la lance de Mars). Mais l'*insigne* peut également receler un micro-récit, c'est le cas pour la leonté d'Hercule, et ainsi de suite. Bref, l'*insigne* ouvre un canal de communication vers le savoir partagé par la communauté (ce qu'Umberto Eco appellerait l'encyclopédie culturelle), dont les contenus peuvent être mobilisés de manière plus ou moins intense, et varier en atteignant des couches plus ou moins profondes de cette encyclopédie.

Maurizio Bettini

Università degli Studi di Siena
Centro Antropologia e Mondo Antico

⁴⁹Servius, *Commentarius in Vergilii Georgica*, 1, 21 (cité).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BETTINI 2000a: M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000.
- BETTINI 2000b: M. Bettini, *Mos, mores et mos maiorum L'invenzione dei «buoni costumi» nella cultura romana*, dans BETTINI 2000a, p. 241-292
- BETTINI 2000c: M. Bettini, *Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina*, dans BETTINI 2000a, p. 313-356.
- BETTINI 2012: M. Bettini, *Vertumnus ou les aphormái de la philologie classique : approches comparatives et religion romaine*, dans C. Calame, B. Lincoln (éds), *Comparer en histoire des religions antiques: controverses et propositions*, Liège 2012, p. 13-34.
- BROOKS 1896: *Cicero, De Natura Deorum (On the Nature of the Gods)*, trans. Francis Brooks, London 1896.
- CALCANTE 1994: *Cicerone, La natura divina*, a cura di C.M. Calcante, Milano 1994.
- COLLART 1954: J. Collart, *Varron grammairien latin*, Paris 1954.
- DE SANCTIS 2005: «*Qui terminum exarasset...*», «*Studi Italiani di Filologia Classica*» 4. 3 (2005), p. 73-101.
- DE SANCTIS 2012: G. De Sanctis, *La religione a Roma*, Roma 2012.
- ESTIENNE 2010: S. Estienne, *Simulacra deorum versus ornamenta aedium. The status of divine images in the temples of Rome*, dans MYLONOPOULOS 2010a, p. 257-271.
- FRAZER 1929: *Publius Ovidius Naso. Fastorum libri sex*, Edited with a commentary and a translation by J.G. Frazer, III, London 1929 = Hildesheim 1973, II.
- GLADIGOW 1994: B. Gladigow, *Zur Ikonographie und Pragmatik römischer Kultbilder*, dans H. Keller, N. Staubach (Hg.), *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions und Sozialgeschichte Alteuropas*, Berlin 1994, p. 9-24.
- MAUSS 1938: M. Mauss, *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de Personne, celle du moi*, «*Journal of the Royal Anthropological Institute* » 68 (1938), London (Huxley Memorial Lecture, 1938).
- MYLONOPOULOS 2010a: J. Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden-Boston 2010.
- MYLONOPOULOS 2010b: J. Mylonopoulos, *Introduction: Divine images versus cult images. An endless story about theories, methods, and terminologies*, dans MYLONOPOULOS 2010a, p. 1-20.
- MYLONOPOULOS 2010c: *Odysseus with a trident? The use of attributes in ancient Greek imagery*, dans MYLONOPOULOS 2010a, p. 171-204.
- OLD: P.G.W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
- PUCCI 1996: G. Pucci, *Terminus. Per una semiotica dei confini nel mondo romano*, dans G. Manetti (ed.), *Knowledge through Signs. Ancient Semiotic Theories and Practices*, Turnhout 1996, p. 295-309.
- REMOTTI 1996: F. Remotti, *Contro l'identità*, Bari 1996.
- ROCCHETTA 2012: S. Rocchetta, *Tornare al mondo. Resurrezioni, rinascite e doppi nella cultura antica*, Bologna 2012.
- TLL: AA.VV., *Thesaurus Linguae Latinae*, München 1894-present.
- VAN DEN BRUWAENE 1970: M. van den Bruwaene, *Cicéron. De natura deorum*, I, Bruxelles 1970.