

Arquitectures celestiales

Arquitectures celestials

Pedro Azara
Jesús Carruesco
Françoise Frontisi-Ducroux
Gregorio Luri
(editors)

David Capellas
(coordinador)

DOCUMENTA 21

INSTITUT CATALÀ D'ARQUEOLOGIA CLÀSSICA
Tarragona, 2012

Col·loqui Internacional sobre Arquitectures Celestials (2006 : Barcelona, Catalunya)

Arquitectures celestials. – (Documenta ; 21)

“Aquesta obra recull les aportacions del Col·loqui Internacional sobre Arquitectures Celestials, que va tenir lloc al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona els dies 13-15 de setembre de 2006”. – Bibliografia. – Textos en català, francès, castellà i anglès, resums en anglès

ISBN 9788493903305

I. Azara, Pedro, ed. II. Capellas, David, ed. III. Institut Català d'Arqueologia Clàssica IV. Títol V. Col·lecció: Documenta (Institut Català d'Arqueologia Clàssica) ; 21

1. Arquitectura i religió – Congressos 2. Arquitectura i religió – Orient Mitjà – Congressos 3. Arquitectura i religió – Grècia – Congressos 4. Arquitectura i religió – Roma – Congressos
72.032:29(061.3)

Aquesta obra recull les aportacions del Col·loqui internacional sobre arquitectures celestials, que va tenir lloc al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona els dies 13-15 de setembre de 2006, organitzat per Pedro Azara (UPC-ETSAB), Françoise Frontisi-Ducroux (Centre Louis Gernet, París) i Gregorio Luri (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED), amb el finançament de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya, l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) i la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), i amb la col·laboració de l'Institut d'Humanitats del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Comitè editorial

Juan Manuel Abascal (Universitat d'Alacant), José María Álvarez Martínez (Museo Nacional de Arte Romano, Mèrida), Carmen Aranegui (Universitat de València), Achim Arbeiter (Universitat Georg-August de Göttingen, Alemanya), Jean-Charles Balty (Universitat de París-Sorbona [París IV], França), Francesco D'Andria (Universitat del Salento, Itàlia), Pierre Gros (Universitat de Provença, França), Ella Hermon (Université Laval, Quebec, Canadà), Rosa Plana-Mallart (Universitat Paul-Valéry Montpellier 3, França), Lucrezia Ungaro (Sovrintendenza Capitolina, Direzione Musei, Itàlia) i Susan Walker (Ashmolean Museum, Oxford, Regne Unit).

© d'aquesta edició, Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC)

Plaça d'en Rovellat, s/n, 43003 Tarragona

Telèfon 977 249 133 – Fax 977 224 401

info@icac.net – www.icac.net

Durant els nou primers mesos de publicació, qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot fer tenint l'autorització dels seus titulars, amb les excepcions previstes per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics, www.cedro.org) si heu de fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

A partir del desè mes de publicació, aquest llibre està subjecte –llevat que s'indiqui el contrari en el text, en les fotografies o en altres il·lustracions– a una llicència Reconeixement-No comercial-Sense obra derivada 3.0 de Creative Commons (el text complet de la qual es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>). Així doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i les entitats que la publiquen i no se'n faci un ús comercial, ni lucratiu, ni cap obra derivada.

© dels textos, els autors

© de la fotografia de la coberta: The Israel Museum (Jerusalem)

Primera edició: juliol del 2012

Correcció: Marta Francisco Garcia (català i castellà), Mariam Chaïb (francès) i Paul Turner (anglès)

Disseny de la col·lecció: Dièdric

Coberta: Gerard Juan Gili

Fotografia de la coberta: *El castell dels Pirineus* (1959), de René Magritte

Maquetació i impressió: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert

Dipòsit Legal: T-1789-2011

ISBN: 978-84-939033-0-5

SUMARI

Presentación	7
I. Egipte i Mesopotàmia	
Contrées, espaces et résidences célestes en Égypte ancienne. <i>Jocelyne Berlandini-Keller</i> . . .	13
Del palacio de Baal a la Jerusalén celestial: de lo primordial a lo definitivo. Arquitectura celestial en el Levante antiguo. <i>Gregorio del Olmo</i>	37
Les constructions célestes. <i>René Lebrun et Michel Mazoyer</i>	47
« Bâtir une tour en l'air » : l'architecture comme métaphore du pouvoir sur l'espace et le temps en Mésopotamie ancienne. <i>Maria Grazia Masetti-Rouault</i>	51
Un palacio sobre las aguas. <i>Pedro Azara</i>	61
II. Grècia i Roma	
Architecture en apesanteur : trois variantes d'un motif mythique dans l'imaginaire grec. <i>Françoise Frontisi-Ducroux</i>	69
Ésope architecte, ou comment échafauder en l'air. <i>François Lissarrague</i>	79
El canon del aire. La gestión política del deseo en <i>Las aves</i> de Aristófanes. <i>Gregorio Luri</i>	87
Palacios, plazas, templos: las residencias de los dioses en los orígenes de la <i>polis</i> . <i>Jesús Carruesco</i>	95
Ciutats de metall: els edificis de bronze en l'imaginari grec. <i>Montserrat Reig</i>	103
Illes voladores i ciutats celestes. Una nota platònica als <i>Viatges de Gulliver</i> . <i>Josep Monserrat Molas i Àngel Pascual Martín</i>	109
III. Edat mitjana (cristianisme, judaisme i islam)	
« Caelo suspensi sabbatizare ». Exercice du pouvoir et inventions technologiques dans l'architecture des résidences du Prêtre Jean. <i>Michel Tardieu</i>	119
La Jérusalem Céleste, vision de l'unité, d'après quelques manuscrits du haut Moyen Âge. <i>Martine Malinski</i>	127
Some Points in the Sunni Theology Regarding Heavenly Architecture in Islam. <i>Ilai Alon</i>	139

I

Arquitecturas celestiales: la expresión, ¿no es redundante? Todo edificio, ¿no está en los cielos? Los arquitectos tenemos un muy curioso patrón: el apóstol Tomás, convertido en protector y guía por una obra, resplandeciente y única, sin duda, pero invisible; un palacio suspendido en los aires al que solo acceden los seres angelicales y las almas de los difuntos cuando acceden al cielo.

Antes, ya en Súmer, un mismo término, *Apsû*, era empleado para nombrar realidades que hoy distinguimos pero que en Mesopotamia parecían confundirse: el templo de Enki, el dios de las aguas, en la ciudad de Eridu, de la que era la divinidad protectora; la misma ciudad histórica de Eridu; un templo submarino, abierto en las profundidades de las aguas primordiales; dichas aguas de las que el mundo nacería; y un palacio celestial. Lo material y lo celestial, lo primordial y lo contingente eran indistinguibles, como si se reflejaran mutuamente, ya que todas estas entidades eran creaciones de Enki a partir de un modelo sobrenatural, un templo en el cielo, que era, a la vez, el mismo cielo convertido en un espacio habitado por los dioses.

En la mística judía, es el cielo, y no la tierra, el que está edificado. Grandes moradas de planta circular, dispuestas unas dentro de otras, o unas sobre otras, dibujando un recinto de múltiples murallas concéntricas o una especie de torre de Babel helicoidal, pueblan el empíreo y constituyen las distintas estaciones de paso por las que transita el alma en su regreso a Dios. El verdadero Templo de Jerusalén no se halla en el monte Tabor sino que flota suspendido sobre la Jerusalén terrenal.

Mientras, en Grecia, el primer santuario de Apolo, el dios de la arquitectura, levantado en Delfos, era una construcción ligera y evanescente que un soplo de aire podía levantar pues estaba construido con plumas de ave.

El tema de la arquitectura celestial ronda de manera explícita el imaginario antiguo preferentemente oriental. Pero sigue presente de manera implícita porque si el valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria, la aureola de la arquitectura celeste sigue presente en nuestro imaginario. La imaginación no es una característica exclusiva de ninguna etapa de la historia del hombre, sino, como decía Blake, es la propia existencia humana.

Puede sorprender: la arquitectura se enraíza; los edificios no se desplazan; los materiales, la piedra y el

mármol, especialmente, están siempre bajo la amenaza de la gravedad. Pese a los deseos de construir para la eternidad, se diría que el sueño y la senectud, un día, vencen la resistencia de templos y de palacios que se derrumban. La imagen de una arquitectura flotando en el aire podría parecer incongruente. Pero es un sueño y un deseo: un modelo ideal.

Los dioses mesopotámicos que mandaban a los reyes construirles moradas en la tierra tenían a bien mostrar en sueños a los monarcas el modelo o la imagen de lo que tenían que edificar. El santuario se les aparecía sobre una nube, como un templo portátil o una maqueta ligera que el santo patrón tiende al promotor o el arquitecto ofrece, inclinándose, al rey, como muestra la pintura clásica. La arquitectura flotante es el sueño de todo arquitecto: un modelo, una imagen mental, una «idea», que la piedra, el barro, la madera y el bronce desdibujarán sin duda, pero que no es necesario encarnar para poder ser contemplada y disfrutada.

Hablar de arquitectura celestial es referirse al origen mismo de la arquitectura como arte y proceso creativo. Se trata de una ensoñación, libre del peso de la materia: arquitectura en estado puro.

El coloquio no estudió todas las arquitecturas celestiales. Se concentró sobre todo en el mundo antiguo occidental. Pero incluso en un ámbito geográfico y temporal más ceñido, las diferencias eran notables. Un templo egipcio construido por Ptah, el dios de la arquitectura, y el primer templo de Delfos o la Ciudad de las Aves descrita por Aristófanes, son incomparables. Pero lo que sí pusieron de manifiesto las ponencias es la difusa barrera existente entre las ensoñaciones, las fábulas y los cuentos (que alimentan tantas descripciones de arquitecturas fantásticas) y la realidad, como si los hombres hubieran puesto todo su empeño en dar cuerpo a sus fantasías, o todo el crédito posible a sus visiones. En este sentido es ejemplar la mirada sobre la Jerusalén celestial, descrita y reproducida minuciosamente, mientras que la Jerusalén «real» apenas era considerada, como si no existiera, como si no fuera la «verdadera» Jerusalén.

Las ponencias y comunicaciones juegan con el diverso o ambiguo significado del término celestial: tratan de arquitecturas ubicadas en el cielo, pero también de espacios exclusivamente para los dioses. Ambas concepciones se entrecruzan. En el cielo se sitúan moradas para poderes sobrenaturales, ciertamente, pero también la ciudad de seres que, semejantes a los humanos, no pertenecen a la tierra, quizá porque encarnan

valores soñados, no alcanzados en la vida terrenal, u opuestos a los humanos. Por otra parte, los dioses no siempre descansan en el cielo: los templos son moradas divinas, construidas a veces por las mismas potencias celestiales, a los que los humanos no siempre tienen acceso.

La relación entre las arquitecturas en el cielo y en la tierra no siempre es clara: las construcciones aéreas no son siempre deseables. La ciudad de los pájaros de Aristófanes padece su falta de anclaje en la tierra. El que flote en el aire le impide constituirse en un lugar que tenga en cuenta las debilidades de los hombres. Estas construcciones son prototípicas, pero sus proyecciones en la tierra no tienen por qué ser un pálido reflejo. La Jerusalén terrenal está sin duda lastrada por su condición material, pero al final de los tiempos, en la edad de la gracia, ya no se distinguirá de su modelo celestial: de algún modo, ambas ciudades, en la tierra y en el cielo, se fundirán en una sola, definitivamente resplandeciente, pero aún habitada por humanos –transfigurados, resucitados.

Por el contrario, la Babilonia situada en las riberas del Éufrates no sufre en comparación con la ciudad celestial. De algún modo es una copia exacta, una réplica del original: ambas son creaciones divinas para los dioses a los que los hombres, para quienes la ciudad no ha sido construida, atienden incansablemente.

La manifestación de las arquitecturas celestiales en el tiempo también presenta variantes. ¿Acaso pertenecen a nuestro tiempo, al tiempo de los hombres? En ocasiones están referidas a los orígenes y, en este sentido, pueden ser consideradas como arquitecturas modélicas que solo con la llegada del tiempo humano serán proyectadas en el espacio visible. Tal es el caso de Babilonia, o uno de los primeros templos délficos, contruidos con plumas de ave. Pero la Jerusalén celestial, descendida en la tierra, clausura el tiempo presente y abre la eternidad. No, las arquitecturas celestiales no pertenecen al tiempo y al espacio humanos; sin embargo, constituyen espacios a los que los hombres, en vida o tras la muerte, aspiran a llegar.

Los materiales no se prestan a confusión: las ciudades en los cielos o para los dioses están contruidas con materias que son como esquivarlas de luz condensada. Los textos de cualquier cultura así lo atestiguan: metales y piedras preciosos, marfiles, esmaltes componen techos y muros. Los edificios irradian, deslumbran. Su tamaño descomunal acrecienta el sobrecogimiento que causan. Apenas conocemos su estructura. Los pocos que han podido acercarse e incluso adentrarse en su interior, cuentan acerca de estructuras laberínticas, de muros concéntricos, de bloques, siete partes casi siempre, dispuestos unos dentro de otros o apilados formando una torre de Babel celestial. La organización no está pensada para las necesidades humanas.

Solo las potencias divinas y las almas purificadas pueden recorrer las estancias sin perderse. Las arquitecturas celestiales conforman una estación de paso, por la que el espíritu, al ascender, debe transitar. Los castillos interiores de Teresa de Jesús como las estancias que configuran la totalidad del cielo en la Cábala son un medio para que el alma humana se acerque a Dios; son arquitecturas celestiales porque permiten que el alma se reencontré con su origen divino, y pueda, desde entonces, vivir eternamente. Son arquitecturas, entonces, que garantizan la vida verdadera, siempre fuera de la tierra.

II

¿Sobre qué suelo firme están cimentadas las ciudades del cielo? La pregunta parecerá seguramente ociosa a quien crea que no hay más suelo firme que el de la roca. Pero quizás no carezca de sentido para quien haya descubierto que ninguna ciudad puede mantenerse en pie si solo dispone del sustento de la roca. La ciudad del cielo es una abstracción de ese algo más que la roca que la ciudad necesita para sobrevivir a su propia fundación. Ambas –la ciudad asentada en el cielo y la ciudad asentada en la roca– forman la ciudad del hombre. Ambas se unen en el germen de lo político. Ambas dan sentido al habitar, ordenan las acciones hacia lo bueno, ofrecen un sentido a lo excelso, permiten apreciar la superioridad de lo propio sobre lo ajeno.

Para construir una ciudad se necesita elegir previamente un lugar donde asentarse, es decir, un espacio de referencia y, por lo mismo, de renuncia. Lo previo, pues, es el gesto que señala un aquí y al señalarlo se lo apropia. Este «aquí» es el centro de un ejercicio delimitador de fronteras por medio de mojones precisos. El término *mojón* recibía en latín el nombre de *terminus* o *finis* y en griego el de *horos*. Basta pensar el vocabulario derivado de estas palabras (horizonte; terminar, determinar, determinante, terminación; definir, finalizar, finito, infinito, final, finalidad) para percatarnos de hasta qué punto nuestro vocabulario permanece ligado simbólicamente al gesto de apropiación de una tierra que con anterioridad a ese gesto era indefinida o indeterminada. Y, sin embargo, es este gesto inicial de apropiación, es decir de usurpación, lo que debe ser ocultado para que la ciudad sea capaz de creer en sí misma como una experiencia de vida preferible a las ajenas. De ahí que el simbolismo de la fundación busque el favor del cielo. Toda ciudad de nueva planta quiere verse a sí misma como el resultado de una elección divina, casi de un mandato. Las ciudades de la tierra han necesitado, para creer en sí mismas, sentir que sus raíces se hundían en el cielo.

La insuficiencia de la roca como fundamento resalta, sin duda, ese resto irreducible a la racionalización al que hacíamos referencia anteriormente.

III

La noción de arquitectura celeste que ha proporcionado el título de este coloquio se ancla en la tradición más antigua: los mitos mesopotámicos. La construcción de la ciudad se pone en directa relación con la ordenación del cielo, el rey constructor no hace más que reproducir el plano del templo divino cuya visión le es comunicada en sueños, como le ocurrió, por ejemplo, al rey sumerio Gudea antes de la construcción o reconstrucción del templo de Ningirsu, cuyos datos gráficos y escritos le fueron proporcionados durante una noche turbulenta. La arquitectura celestial constituye el modelo primordial, el prototipo de toda construcción terrenal. Esta temática ha sido felizmente retomada por las religiones que defienden la primacía de lo espiritual sobre lo temporal: el judaísmo, el cristianismo y el islam, cuyos mitos describen el esplendor sin igual de ciudades celestiales que el fiel aspira a contemplar y a alcanzar. Sin embargo, el coloquio, ampliando la investigación y exportando la noción de arquitectura «celestial» a otras culturas, ha hecho aparecer la necesidad de reajustes a nivel de vocabulario, y esto pese a la existencia de proximidades culturales y de indiscutibles filiaciones. Los helenistas, por ejemplo, pero no solo ellos, han tendido a referirse a arquitecturas «aéreas», incluso cuando los dioses han colaborado con los arquitectos humanos. En más de una ponencia o comunicación, el recurso a las nociones de palacio volante (Michel Tardieu, Josep Monserrat y Àngel Pascual), de castillo en las nubes o por encima de las nubes (Pedro Azara, Gregorio Luri, Gregorio del Olmo), de templo alado (François Frontisi-Ducroux), de torre suspendida (Maria-Grazia Massetti-Rouault, François Lissarrague), de edificio inmaterial (Ilai Alon, Jocelyne Berlandini, Martine Malinski), incluso invisible, etc., indica, y ese es uno de los éxitos de este coloquio comparativista e internacional, que el calificativo *celestial*, excesivamente lastrado por connotaciones cristianas o religiosas contemporáneas, no basta para dar cuenta de la riqueza de un motivo que ronda el imaginario del arquitecto. El cielo al que parece aspirar desde la noche de los tiempos no es únicamente la morada de los dioses y de los seres exclusivamente espirituales. Es también una figura necesaria, componente de una reflexión sobre las condiciones materiales del trabajo de construcción: cavar zanjas para colocar los cimientos, enraizar un edificio en el suelo y alzar las murallas hacia lo alto. Reflexionar sobre estos datos fundamentales implica que se tengan en cuenta tam-

bién sus contrarios. La profundidad se define por medio de la altura, la horizontal por la vertical, el peso por la liviandad, lo fijo (el inmueble) por lo móvil... y el elemento terrestre llama al acuático y al aéreo. Exigencia mental e intelectual, entonces: el arquitecto (y el fundador) gusta retratarse con un plano en la mano e incluso aún más, portando una maqueta (una iconografía común a la de los fundadores —monarcas, santos— de santuarios y a la de arquitectos y constructores), aunque solo sea para desmarcarse del albañil. Pero, aún más fundamentalmente, ya se les considere «celestiales» o «aéreas», las construcciones imaginarias (al menos para nosotros, aun cuando su existencia no estaba puesta en duda en tiempos antiguos), enteramente míticas, pertenecen a un sueño transcultural que traduce la aspiración de la humanidad a escapar a una de las desventajas de su condición, las pesadas leyes de la gravedad. Imitar al pájaro, volar, ocupar la totalidad del espacio, circular y edificar en los aires: en la época de los satélites y las estaciones espaciales, estos sueños se revelan cada vez menos utópicos.

IV

El coloquio internacional sobre arquitecturas celestiales tuvo lugar en la Sala del Mirador del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, una caja de vidrio suspendida en lo alto de un edificio moderno, que las tormentas de septiembre de 2006 azotaron vanamente, una verdadera y acogedora nave ajena a los envites y la furia del cambio de estación.

Financiado por la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC), la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) (a cuyo director, Jaume Sanmartín, agradecemos la ayuda brindada) y la Generalitat de Catalunya, contó con la organización y la financiación del Institut d'Humanitats (y la dedicación y lucidez de Germà Sebastià).

Agradecemos el soporte de los estudiantes Víctor Franco y Carolina López y, muy especialmente, de Jaume Rovira, Albert Imperial y Ariela Yoffé, así como la labor de coordinación de las actas de David Capellas.

Àngela Martínez, del Departamento de Audiovisuales y Multimedia batalló para lograr los derechos de proyección del extraordinario dibujo animado *Laputa. The Castle in the Sky* (1986), de Hayao Miyazaki, basado en Laputa, una isla movediza descrita por Jonathan Swift en *Los viajes de Gulliver*, si bien, por problemas de última hora, se proyectó *El castillo ambulante*, de 2004, un microcosmos que es el mundo y que también se eleva, del mismo autor.

Finalmente queremos agradecer a los asistentes, a quienes presentaron comunicaciones y a los ponentes que aceptaron la invitación.

Esta monografía recoge la mayoría de los textos presentados, que incorporan, en ocasiones, el resultado de las discusiones que la lluvia inesperada y pertinaz ayudó a que fueran aún más intensas y seguidas.

El Instituto Catalán de Arqueología Clásica (ICAC), con una ayuda de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) al Departamento de Composi-

ción Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), ha aceptado incluir este volumen entre sus publicaciones. Agradecemos también a Carme Badia sus esfuerzos.

Los editores

I. EGIPTE I MESOPOTÀMIA

CONTRÉES, ESPACES ET RÉSIDENCES CÉLESTES EN ÉGYPTE ANCIENNE

Jocelyne Berlandini
CNRS UMR 81-52. Sorbonne Paris-IV

Abstract

There are four types of celestial architecture. The universe is conceived as a cosmic construction inhabited by the gods; they, in turn, have dwellings on the earth: temples and cities that are sometimes built from blueprints given to humans by the heavenly powers, as well as a residential paradise located beyond the confines of the world. It can be said that in a way all architecture, in heaven and on earth, is heavenly (although the materiality of terrestrial and celestial abodes is different), and that any creative act is itself an architect. This is clear from the description of the origins of the world that emerged from the primordial waters as an area bounded by four corners.

Keywords

Pillar, angle, temple, sky, land, square, door, window, dome.

Au temps mythique de « l'Âge d'or », la création n'était qu'Un et les dieux vivaient avec les hommes, partageant les mêmes infinités spatiales et temporelles sous la royauté du maître suprême Rê. L'ordre cosmique de Maât régnait, le Mal n'existant pas, alors, « le mur ne s'effondrait pas, l'épine ne piquait pas ... ».¹ Hors des abysses du Noun primordial auquel il fut consubstantiel, le démiurge avait accompli sa « mutation du néant »² en accédant par lui-même à l'état de conscience et d'extension de sa substance.

Étrangement, à ce stade difficile à cerner, les divinités maîtresses paraissent se répartir déjà un univers des origines aux structures entremêlées, le solaire Rê occupant une voûte céleste et le chthonien Geb s'appropriant un plateau terrestre.³ L'ambiguïté est d'autant plus grande que de manière sous-jacente, le « Bien » et le « Mal », composants de l'éternel binôme dynamique, sont virtuellement prêts à s'affronter en raison de « l'impérieuse nécessité » de leurs forces antagonistes par nature.⁴ Car le Créateur n'est vraiment que le dominateur du Créé. Sa puissance s'exerce sur une immensité qui possède cependant ses limites, plongeant dans l'inconnu par l'étrange géographie de ses « confins-djer », frontières troubles aux abords de l'incrée. Son œuvre sera toujours menacée par la convoitise du « Chaos », ce Noun des origines, à repousser sans cesse aux franges du nouvel ordre instauré.⁵ Seul, l'Autogène, avec l'aide de ses fils aînés, en particulier Chou, seigneur de l'air irradiant, a le pouvoir de maintenir sa création en état de marche comme il saura un jour la dissoudre en retournant à

l'état initial de préexistence, sous sa forme originelle de serpent *ouroboros*.⁶ À ce premier mode, apparemment idéal et parfait, par la faute des hommes révoltés contre ses desseins,⁷ le démiurge sénescence va être contraint de substituer un autre stade. C'est l'ère de la *Sep-tepy*, « Première fois », quand le clivage des éléments constitutifs de notre monde est mis en place, créant des catégories différenciées pour l'espace et le temps. Désormais, une séparation existe entre la sphère empyréenne des dieux et la sphère terrestre des humains. Démêlés de l'Unité primordiale, des couples structurellement opposés régissent maintenant En-haut et En-bas, Maât et Isefet, Vie et Mort,⁸ Lumière et Ténèbres, Jour et Nuit, Neheh et Djet.⁹ Véritable « étiologie de l'imperfection », à l'arrière de la plus grande des chapelles dorées de Toutânkhamon (milieu du XIV^e s. av. J.-C.), puis dans la tombe de Séthy I, le *Livre de la Vache du ciel* explicite pour la première fois par le texte et l'image cette phase de séparation, cause de distance entre les dieux et les hommes.¹⁰ Exhaussé sur la croupe de l'immense génisse cosmique, sa fille Nout, le Créateur vieillissant et lassé cristallise par son exil dans l'Empyrée l'éternel clivage entre une voûte céleste *Heret*, désormais « lointaine »,¹¹ séjour du divin, et un sol terrestre où va devoir vivre l'humanité punie et pardonnée. Abandonnant à son jeune successeur le soin de régner, le Créateur et sa cour s'installent dans la sphère supérieure où naviguent désormais, en périple diurne et nocturne, des astres, des étoiles et des barques divines. C'est de là-haut, lieu du Sacré et du Solennel, à travers la caisse de résonance

1. État succédant à l'incrée initial où « ciel, sol, hommes, dieux, mort n'avaient pas pris naissance », Sauneron et Yoyotte 1959, 22-26 & n. 3 (Pyr. § 1466b), 42-44 ; Bickel 1994, 55-62.

2. Sauneron 1962, 253. Sur l'océan primordial, principe actif dans la création, Smith 2002, *passim* ; la discrétion des sources concernant la dissociation cosmogonique, Bickel 1994, 184-185.

3. Meeks & Favard-Meeks 1993, 125-126 ; leur préexistence et séparation, lors de la prise de conscience d'Atoum, Bickel 1994, 182-185.

4. Sur l'apparent dualisme de *m3'.t* et d'*jsf.t* dont le clivage parachève le processus créatif, Assmann 1999, 101-108 ; Servajean 2003, 21. Pour une préexistence du mal, Derchain 1980, col. 752-753 ; non voulu par le créateur, Meeks & Favard-Meeks 1993, 38-44 ; en Reptile maléfique, Goyon 1985, I, 121-124 ; dès l'origine, éternellement vaincu, Sauneron 1962, 265-266.

5. En raison du changement d'état entre l'*Un indifférencié* et le *Multiple différencié*, défi permanent pour la création, Hornung 1986, 156-169 ; Meeks & Favard-Meeks 1993, 25-44.

6. « Je détruirai tout ce que j'ai créé. Ce pays reviendra à l'état de Noun comme à son premier état. Je suis ce qui restera avec Osiris, quand je me serai transformé (à nouveau) en serpent. Et ce que je serai, les hommes ne peuvent pas le connaître, les dieux ne peuvent pas le voir » (*LdM*, chapitre 175), Derchain 1965, 37, n. 2 ; Schott 1965, 194, n. 2 ; Barguet 1967, 261 ; Brunner 1986, col. 1213-1214.

7. Sur cette rébellion, Bickel 1994, 197-198 ; les nombreuses transpositions mythologiques, avec contexte d'un « très grand château du dieu caché » dans la montagne (196, 4), Sauneron 1962, 323-330.

8. Malgré la réticence des sources égyptiennes à expliciter le paradoxe de la mort, au moins dès la XXI^e dynastie, symbiose de ces composantes dans le créateur, Smith 2002, 111-120, 195 ; sur la création de la mort en entité ailée vers « toute place sous le ciel », *idem*, 106 (II, 2), 111 ; par l'ophidien *sy*, *idem*, 113-114 ; sur le « dragon volant » *sbtj*, forme d'Atoum, Goyon 1985, I, 37-38, n. 9. Pour une extraordinaire représentation de la Mort sur fond d'étoiles, en démiurge-serpent ailé anthropomorphe barbu (vieillard ?), à quatre jambes et fin de queue en tête de canidé, dominé par le scarabée dans le globe, Schott 1965, 195, pl. 4 (pBM 10018) ; Mysliwiec 1978, I, 103 & n. 41 (réf.), fig. 64 ; n. 64 *infra*.

9. Sur le dualisme des éternités : *nh* (« cyclique/solaire ») et *ḏ.t* (« statique, linéaire/osirien »), d'épineuse compréhension, en dernier lieu les condensés de Traunecker 1992, 44-46 ; Meeks & Favard-Meeks 1993, 33-34.

10. Piankoff 1962, 133-143, fig. 46 de 142 ; Yoyotte 1971-1972, 162-165 ; Hornung 1982a, *passim* ; pour la vache primordiale « espace-réceptacle-support », Meeks 1986b, 67-78. Sur ce premier genre d'« échange dialectique narratif avec le monde des dieux », Loprieno 2001, 30-31.

11. Sur ce clivage et les limites de l'édifice cosmique en relation avec les états Chou-*ânkh* (ciel) et Tefnout-*ouas* (terre), Westendorf 1984, 239-244. Sur la permanence du façonnage en « voûte-*q3p* » du ciel, avant la séparation d'avec la terre, Sauneron 1962, 76 (n° 194 A).

lumineuse, que descendront les décrets divins par le médium du Verbe, performateur de toute réalité. Quant à l'humanité, elle participe à la bonne marche du système pour la conservation de la Vie en assurant la permanence du rite dans les temples. Apparaissant à un stade donné de la culture pharaonique, cette savante composition mythologique du Nouvel Empire n'est qu'un exemple de pensée parmi bien d'autres, choisie dans le labyrinthe d'une immense littérature, car pendant plus de trois millénaires, les théologiens de l'Égypte ont multiplié les versions cosmogoniques (Héliopolis, Memphis, Thèbes, Hermopolis, Saïs, Esna ...), d'abord indépendantes les unes des autres, par la suite habiles à entrelacer et fusionner leurs mythes complexes.¹² Selon ces croyances multiformes, notre monde accessible de la réalité n'est pas plus véridique que le monde invisible placé hors de notre portée, là où opèrent les forces ordonnatrices attribuées aux dieux. Ces puissances « surnaturelles » semblent offrir à l'entendement humain des signes interprétables à travers leurs différents *points d'émergence* dans le monde sensible. Leurs actions produiraient dans le « réel » des effets apparents qui permettent par analogie d'accéder à l'intangible, domaine du « Vrai » absolu. Afin d'appréhender le fonctionnement de l'univers, en une véritable « physique », langage et image s'unissent pour transposer les phénomènes naturels en interprétations polysémiques.¹³ Grâce à cette *multiplicité des approches*, on comprend pourquoi, sans contradiction, la voûte céleste sera ressentie en même temps comme une déesse Nout au corps nu d'amante et parturiente, une génisse étoilée ou encore un vaste fleuve semblable au Nil.

Parmi tant d'expressions, l'imaginaire égyptien a mis en place de bonne heure une architecture fondamentale du cosmos, son langage métaphorique illustrant la séparation des éléments par la présence intermédiaire du poteau, unique ou pluriel. Dès la première dynastie, le peigne d'ivoire du roi Djet/Ouadj retient déjà la symétrie en « miroir » de deux hauts sceptres-*ouas*, symboles de puissance et de stabilité, pour soutenir la courbure du signe du ciel (figure 1).¹⁴ Selon une conception quadripartite, la forme architectonique s'affirme grâce à l'arcature de cette voûte en « baldaquin » sur quatre étais ordonnés aux angles, eux-mêmes en appui sur le plateau horizontal inférieur.¹⁵ Refoulés aux confins, les abysses de l'incrédé demeurent présents dans toutes les parties du cosmos, étendus entre ciel et « contre-ciel », le disque terrestre flottant à leur surface.¹⁶ En cette « vision du monde », encerclé par le non-existant, l'aspect « coffre » est déjà une première architecture, articulée selon une verticalité hiérarchique : voûte, étais, plateforme,¹⁷ qu'anthropomorphisera, dès l'époque libyenne, la scène devenue classique avec Chou-air désunissant ses enfants : Nout-« cielle », arrachée à l'étreinte de son époux, Geb-« sol » (figures 2-3).¹⁸

Par excellence, l'habitat *céleste*¹⁹ du dieu est sis dans les espaces empyréens, considérés dès le début comme des contrées paradisiaques interdites à la créature humaine de son vivant, sinon par songe ou magie, et seulement accessibles pour elle après la mort.²⁰ L'éther apparaît comme la demeure naturelle des puissances divines dont les manifestations plurielles en entité-*ba* dans le monde tangible se produisent, pour les astres, dans un « horizon du disque » (*3ḫ.t n[y.t] jtn*) ou une

12. Sauneron & Yoyotte 1959, 32-78. Sur l'intelligibilité des mythes, l'agencement de leurs « briques narratives », Meeks 2006, 163-167.

13. Sur cette « physique », Piankoff 1953, 1 ; Derchain 1965, 3-21 ; la « loi des émergences multiples » et le principe de « substitution verbale », *idem*, 8 ; l'appréhension de l'univers en « organisation infinie de l'homologue et de l'analogue, chaque objet étant signe de tous les autres », Vernus 1981, 104 & n. 40-41 ; les oppositions thématiques : sensible/imaginaire, profane/sacré, Labrique 1992, 94 sq., 298-393.

14. Westendorf 1966, 22-24, pl. 8, fig. 14 ; Spieser 2000, 23-24 & doc. annexe 300 ; sur ces emblèmes aux caractéristiques d'êtres hantant les confins de l'univers (animaux des savanes, canidés et séthiens), Meeks 1986b, 6-11, surtout 9 & n. 56. Comparer avec la vignette du *Livre de la Vache du ciel* où les étais sont tenus par *Neheh*-mâle et *Djet*-femelle, Westendorf 1966, 17, fig. 6 (= Piankoff 1962, fig. 47). Pour l'élément central du *serekh* et nom royal, n. 17 & 148 *infra*.

15. Sur les étais et la relation au *Quatre*, Säve-Söderbergh 1977, col. 693-694 ; la « poutre de la terre » (*s3w t3*), Plas 1986, 95-96, n. 350.

16. Sur ce flux illimité, ténébreux et inerte, évoquant le « chaos » des gnostiques chrétiens, Hornung 1956, 28-32 ; *idem* 1986, 160-161 ; *ouroboros* encerclant le monde quadridimensionnel, *idem*, 161-162 ; noter la forme ovoïde du Fayoum, au cœur du cosmos, Beinlich 1991, 120-121.

17. Image du dispositif, Franco 1996, 132-134, fig. 133 ; avec nom royal central, n. 14 *supra* ; inspirant l'architecture terrestre du temple, Pecoil 1986, 299-300, n. (a). Cf. de rares et remarquables représentations du monde, à l'époque tardive, Clère 1958, 30-46, fig. 1-2, pl. V ; Goyon 1979, 48, n. 40 ; l'expression duelle par *transparence* sur la stèle double-face Louvre E 52 (voûte arquée sur plantes héraldiques / Nout courbée, constellée d'étoiles), Westendorf 1966, 90, pl. 39, fig. 81 ; Colin 2005, 313-331.

18. En relation avec l'évolution du mode pictural d'expression, Niwinski 1989, 38-42, fig. 2 ; Traunecker 1992, 78-79, fig. 6. Dès les TP, allusion à une Nout arc-boutée et à une île entre les cuisses de la déesse, Roulin 1996, 33, n. 147-148. Pour Geb et sa rare description, Meeks 2006, 15 (VII, 1-2), 220-221, § 15 ; ses têtes en « symétrie-miroir » à la racine des lis et papyrus héraldiques, supports du ciel, Colin 2005, 313-316.

19. En tenant compte ici de l'ambiguïté de ce qualificatif qui subsume en langue française les notions de *firmament* et de *divin*. Pour les espaces et lieux des dieux, Meeks & Favard-Meeks 1993, 125-142.

20. Dès les plus hautes époques, domination du ciel par le faucon solaire dans sa barque, cf. n. 14 *supra* & fig. 1. Pour l'accès réservé au « bienheureux-*akh* », Hornung 1986, 207-208.



Figure 1. Représentation du monde sur le peigne en ivoire du roi Djet/Ouadj (Ie dynastie ; par courtoisie du Musée du Caire).

« chambre de la lune » (*h3y.t n[y.t] j'h*), et pour les étoiles, dans un « pavillon » (*m3rw*) ou une « chambre-réceptacle » (*Øsp.t*).²¹ Ces premières approches montrent déjà que « le propre de la divinité est de ne pas résider parmi les hommes » et que les termes choisis pour son habitat évoquent volontiers une architecture. On pourrait s'interroger d'ailleurs sur l'apparence prêtée à ce divin Résident, car une relation étroite l'unit à son espace, contenant et contenu s'accordant. Sans s'égarer dans le domaine de la nature protéiforme divine dont on n'épuiserait jamais les innombrables facettes, puisqu'elle est pareille à un « fleuve ne souffrant pas qu'on le cèle »,²² il est seulement possible ici d'avancer quelques données succinctes. Ainsi, suivant une perception anthropomorphe prédominante, au



Figure 2. Vignette du papyrus Greenfield (XXIe dynastie). Dieu Chou debout, soulevant le corps nu de sa fille, la céleste Nout, et la séparant de son époux Geb au sol (par courtoisie du British Museum).



Figure 3. Représentation du monde sur le couvercle du sarcophage Metropolitan Museum of Art 14. 7. 1, appartenant au « prophète de Mout » Ourechnefer, provenant de Saqqarah (XXXe dynastie ; diorite ; cf. le dessin de J.-J. Clère, *MDIAK* 16, 1958, 31, fig. 1 ; par courtoisie du Musée).

21. Guilhou 1999a, 120-121, n° 85 (sarc. de Ny-Her Caire CG 8390, Saqqara) ; avec hymne à Nout, « voûte céleste lointaine que ne peut atteindre celui qui la voit », *idem*, 121. Sur ces termes architecturaux, Wilson 1997, 612-613 (*h3y.t*), 404-405 (*m3rw*), 1030 (*Øsp.t*). Cf. pour comparaison, la description de la somptueuse *hayt* terrestre à double colonne d'Amon-Rê, plaquée de métal précieux, Aufrère 1991, 378.

22. Posener 1960, 17 (*Enseignement pour Merikarê*). Sur l'invisibilité du dieu, Eaton-Krauss & Graefe 1985, 5-6 & n. 35 ; Servajean 2003, 17, n. 40 ; avec connaissance accessible au roi, Roulin 1996, I, 150-151 (d) ; grâce au souvenir, rare mention d'une mémoire d'état antérieur, *idem*, 121 (d) ; n. 52 *infra*.

Moyen-Empire, le dieu suprême Rê emplit de sa figure immense la création, assis sur son trône de millions d'années, à l'intérieur du lumineux « ovale-cartouche » qu'encercle la quadruple orbe de feu, ceinturée par le corps épais du serpent *mehen* (figure 4).²³ À l'orient du ciel, « l'Osiris solaire » du Nouvel Empire, source de lumière et de courroux vengeur, joint par sa stature de géant l'En-haut à l'En-bas, sa couronne perçant le firmament.²⁴ De plus en plus explicites par la suite, les sources accréditent souvent pour ces divins occupants des dimensions fabuleuses qui laissent deviner des espaces à leur mesure.²⁵

En raison d'une production plusieurs fois millénaire, on s'attendrait à ce que les hiérogammates égyptiens offrent dans leurs spéculations physico-théologiques une description circonstanciée de l'habitat céleste. Œuvres démiurgiques et donc sans rivales, les demeures des dieux mériteraient un grand luxe de détails, une hyperbole de caractéristiques. Qu'il soit lieu d'émergence, contrée ou structure..., l'espace idéal consacré à la Présence devrait appeler une relation fournie, d'autant plus qu'il surpasse par sa nature même toute réalisation humaine. Or, il n'en est rien. Apparemment, les attestations précises manquent, se dérobent, comme si rédacteurs et imagiers de l'antique Égypte, seuls dépositaires de leur perception du monde, ne pouvaient ou ne désiraient transmettre que peu de données.²⁶ Afin de comprendre ce paradoxe, il faut tenter de pénétrer la mentalité de ces hommes d'autrefois pour lesquels la machinerie des multiples dieux avec sa complexe trame mythique constituait la « réalité vivante, la représentation la plus acceptable du monde et de la nature », plutôt « une physique qui rappelle étrangement les idées d'Héraclite d'Éphèse ».²⁷ Peut-être, à travers l'écrit



Figure 4. Dieu suprême, assis sur son trône de millions d'années, dans l'ovale-cartouche créé par la quadruple orbe de feu et le corps du *mehen* (El Bercheh ; XIIe dynastie ; d'après Saleh, M.; Sourouzzian, H.1987: *Catalogue officiel. Musée égyptien du Caire*, n° 95).

aux vertus performatives jouant sur le monde tridimensionnel des sons, sens et signes,²⁸ les sages se gardent de donner pouvoir sur les mystères de la retraite divine, par essence inaccessible et ineffable,²⁹ comme ils répugnent à décrire ou représenter les maléfices de l'Ennemi et préfèrent souvent aborder par euphémisme le périlleux paradoxe de la vieillesse ou de la mort d'un dieu.

23. Vignette du sarcophage de Sepi Caire JE 32868 (El Bercheh) dont les inscriptions adjacentes précisent les proportions incommensurables pour l'ophidien et les « chemins de feu » tournoyant autour de l'Éternel, Barguet 1986, 594-595 (CT VI 386-389, *spells* 757-759) ; Saleh & Sourouzzian 1987, n° 95 ; Darnell 2004, 380 & n. 33. Sur l'apparence « véritable » des dieux, Hornung 1986, 115-121 ; leurs « corps indicibles et révélés », Meeks & Favard-Meeks 1993, 84-94.

24. Dans la seconde chapelle de Toutânkhamon, Darnell 2004, 374-424, pl. 6A ; autres formes chez Ramsès VI : soleil sur corps humain anguipède, ou criocéphale avec bras-déeses, *idem*, 374, pl. 29 & 27 (reg. inf.) ; pour la couronne perçant le ciel, *idem*, 378 & n. 20 (avec réf.) ; sur les détails iconographiques ou paléographiques comme marqueurs de zones liminales, Meeks 2006, 290. Tardivement, forme secrète encore apparemment *humaine*, d'après une vision du dieu assis sur son trône d'or, couronné de l'*atef*, évoquant Osiris lors de la psychostasie (*Conte de Satni-Khâemouas*, Dunand & Zivie-Coche 1991, 313) ; sans exclusion de complexes hypostases composites (Betz 1986, 229 = *PDM* XIV. 627-635).

25. Par l'ampleur des membres étendus, Sauneron 1953, 70 (pBerlin 3050, VIII, 1-2) ; d'Osiris, enfanté à Thèbes, Chassinat 1966, I, 279, n. 7 ; du *ba* divin, Goyon 1985, I, 31, n. 4. Sur ces hyperboles de proportions et leur variabilité, Meeks & Favard-Meeks 1993, 90-92, 127.

26. Opérant peut-être comme des clés, capables « d'activer » un plus vaste champ de compréhension chez une élite restreinte d'initiés lettrés. Sur l'évolution du « signe géographique » dans la sphère littéraire comme révélateur d'organisation culturelle de l'espace et de ses hiérarchies, Loprieno 2001, 58-88.

27. Selon Piankoff 1953, 1.

28. Sur les marques de sacralisation par l'écriture hiéroglyphique capturant « la réalité qu'elle dit tout à la fois à travers l'hypostase de la langue et celle de l'image », Vernus 1990, 42-43 ; « réalité » véhiculée par la paronomasie, « jeu graphico-phonético-sémantique » *référentiel*, dont l'expansion tend vers la virtuosité du ptolémaïque, Loprieno 2001, 129-158. Pour l'immense savoir conservé dans les « Maisons de vie » et la science sacerdotale, Osing 1992, 37-48.

29. Selon la nature même du dieu échappant par essence à toute localisation et résidant jusque dans le cœur de l'homme, Hornung 1986, 210 ; donc, insaisissable sur les modalités de son activité edificatrice, Reymond 1969, 298-299. Pour la « menace du sacré » émanant du numineux et une anxiété de transgression conjurée par le tabou linguistique, Loprieno 2001, 13-33.

Force est donc de noter qu'à première vue, les informations restent discrètes sur le cadre de vie divin, se contentant plutôt de le suggérer. Avec les délicatesses d'un « sfumato », la vibration de touches « impressionnistes », se déploie une trame chatoyante dont l'éclat occulte le manque de précision.³⁰ L'évanescent décor spatial semble rester à l'arrière-plan, accordant, par son penchant vers l'abstraction, tout relief aux événements marquants des existences divines. Le fait mythique oblitère le cadre, le narratif l'emporte sur le descriptif. Cette constatation assez déconcertante voile sans doute une expression plus secrète à rechercher dans une masse documentaire d'autant plus ample qu'elle englobe les stades multiples d'évolution de la culture pharaonique et ses lectures de l'espace selon des niveaux historiques.

Avant d'accéder à d'éventuelles « architectures célestes », il faut se pencher sur les espaces et contrées qu'une divinité est censée privilégier. Là encore, le mode de pensée égyptien conçoit de nombreuses interprétations et, puisque ses « spéculations ne sauraient être purement abstraites », transpose naturellement dans l'autre monde, son propre monde, c'est-à-dire la réplique du biotope nilotique, avec fleuve, bancs de sable, étangs, verdoyants marais, au sein des plateaux rocheux.³¹ Aux yeux des vivants si attentifs à leur propre nature, l'habitat céleste offre nécessairement des séductions empruntées à celles des réalités terrestres, modelant volontiers ses paysages imaginaires d'après ceux de la Vallée ou des oasis. Par référence homologique, il retient donc des images signifiantes comme buttes, tertres, îles flottantes, fourrés, ou choisit de se construire grâce à des constituants pérennes, analo-

gues à ceux qui sont extraits des montagnes et déserts jusqu'au-delà des frontières de l'Égypte. Car, prolongeant leur réflexion sur la nature profonde divine, les scribes-savants ont fini par interpréter tous les matériaux comme émanés d'elle, selon un mode hiérophanique et théophanique.³² Même si le corps divin est « indicible », sa substance ambivalente se matérialise dans les manifestations physiques du monde qu'il a créé. Par la puissance des « sympathies », cette matière sacralisée et animée : minéraux, métaux, végétaux, du plus noble au plus modeste, participent du cosmos et de la lumière des astres. Vivante, efficiente, elle croît, restitue et réactive.³³ Pour celui qui sait les décrypter, les règnes minéral et végétal révèlent « l'essence » divine de leurs composants et coloris en un « langage dont l'expression relève de la métaphore sublimée ».³⁴ Aussi, afin de parfaire les « géomorphologies » imaginaires en les rehaussant d'une symphonie colorée,³⁵ on emprunte à l'aube et aux jeunes pousses printanières toute la gamme des verts-bleu irisés de turquoise,³⁶ tandis que la nuit prêterait ses sombres lapis-lazuli poudrés d'étincelles³⁷ et que les astres, les étoiles, les météores, offriraient leurs variations d'or, d'argent, d'électrum ou de cuivre.³⁸ Transcendant un simple code pictural, l'accord préférentiel du jaune et du bleu qui allie les propriétés du métal solaire et de la pierre semi-précieuse, finira par symboliser l'orbe de l'univers.³⁹ Pour susciter devant la divinité un séduisant « paysage agricole rituel et symbolique », la fécondité promise du cycle nourricier se parera de l'étincelant nuage de poudre verte *thn.t*, pailletée de grènetis d'or, qui unit verdoisement et rayonnement solaire, tiges tendres et épis mûrs.⁴⁰ Exprimé selon une expression plus architectonique,

30. Brèves mentions de résidences divines : « temple de cornaline » de Sobek (Barguet 1986, 577, *spell* 160 ; Aufrère 1991, 554-556) ; édifice au « toit d'or » et « caverne de turquoise fine » (Kakosy 1999, 48-49, l. 3, 76-77, l. 22-23, n. g ; déjà, Jelinková-Reymond 1956, 28, l. 55-56). Pour la « Maison de Geb » avec ses piquets à têtes de canidés (Meeks 2006, 27 (XII, 9-10), 124-125, n. 407 & 410, 271-272, § 30 ; l'apparence du « Château de la lune » (Barguet 1969, 12, 14-15).

31. Sauneron & Yoyotte 1959, 23-26 ; sur la bipolarité du paysage égyptien à travers ses terroirs : zones irriguées/cultivées (*w.w*) et réserves lacustres (*ph.w*), Aufrère 2003, 9-44 ; la topographie de l'Am-douat et la prééminence de caractéristiques désertiques, Robinson 2003, 53-55.

32. Manifeste dans la synthèse sur l'univers minéral d'Aufrère 1997, 113-144 ; pour les liens entre désert/montagne et production minière (filons minéralifères, métallifères, carrières), avec exploitation de type « maïeutique minière », *idem*, 114-118, 122-123 ; les régions montagneuses vivantes dans la dépendance du souffle de *p3 Nwn*, Smith 2002, 106 (II, 8-10), 116-119.

33. Par la quête d'éléments redonnant aux luminaires ce qu'ils ont perdu, Aufrère 1997, 122 ; le choix de minéraux et végétaux apportés au cours du rituel ptolémaïque de « Remplir l'Oeil-oudjat » lunaire, *idem*, 133-135 (aussi une complétion du soleil).

34. *Ibidem*, 135.

35. Pour la riche symbolique des couleurs sacrées des matériaux, *idem* 1991, *passim* ; *idem* 1997, *passim*.

36. Sur la lumière minérale, étincelante et scintillante, de la *thn.t* (minéral/faïence autoglaçurée), Aufrère 1991, 529-537 ; de la turquoise-*mjk3.t*, *idem* 491-511 ; *idem* 1997, 125-126 ; leur symbolique, *idem* 1991, 166-168.

37. Sur ce minéral bleu sombre, pailleté de pyrite, et son accord avec la turquoise, Aufrère 1997, 126-127 ; évoquant la régénération céleste hors de la nuit placentaire et du Noun, *idem* 1991, 463-488.

38. Sur ces nobles substances d'éternité, *ibidem*, 353-406 (or, électrum), 409-457 (argent, métaux ferreux, cuivreux) ; en relation avec Pount & Meeks 2002, 315-318 ; une mythologie de l'or et de l'argent, Aufrère 1997, 127-130 ; pour *bj3*, cf. n. 125-127 *infra*.

39. Cf. pour le ciel d'or et le Noun de lapis-lazuli, « Hymne à Amon » de Leyde I 350, II, 5 (Assmann 1969, 328, § 15 ; Aufrère 1991, 477-478) ; accord idéal *jaune/bleu* dans le cartouche royal symbolisant la création et la séparant du Noun par sa bordure, Spieser 2000, 57-58.

40. Grâce au rite de « répandre l'or et éparpiller la verdure » sur l'itinéraire sacré pour célébrer l'arrivée triomphante d'Hathor-Sekhmet-Ceil-de-Rê, à la néoménie d'Epiphi, Goyon 1997, 85-100 ; selon l'accord « vert/or » de la croissance biologique transmutant les jeunes pousses en épis pleins (orge, blé), *idem*, 87-88. Pour la Lointaine et le nostalgique « parfum de blé (?) dans son cœur » l'invitant au retour en Égypte, Cenival (de) 1988, 23 (8, 15-17).

l'habitat divin pourra prendre l'aspect d'immenses terroirs clos d'enceintes fortifiées, de temples-palais prodigieux, de cités étranges, tous s'inspirant selon un mode superlatif des structures consacrées par l'humanité à ses maîtres. Pour l'évoquer, le concepteur s'efforce alors de dépasser ses limites d'imagination et de terminologie afin d'offrir au Résident, dans un temps qui est le sien, les plus grandioses des formes, naturelles ou architecturales, à la mesure de la perfection démiurgique. Car l'homme sait qu'il doit accéder, à partir de son champ du réel, à un autre monde par essence « étrange et étranger ».⁴¹ Comment concilier pour la résidence divine ce paradoxe d'une légèreté aérienne quasi immatérielle, si on l'envisage dans son appartenance à l'éther, avec une pesanteur inhérente à sa matérialisation, si on la conçoit selon le mode terrestre ? L'ambiguïté ne pourrait se résoudre que par une propriété « surnaturelle » accordée aux structures célestes, ce pouvoir d'être à la fois « flottantes » et « volantes », mues par leur propre puissance et celle des mouvantes masses d'air. Ainsi, dans le conte démotique de Satni-Khâemouas, la lourde voûte de pierre, prison de Pharaon et de sa cour, est emportée dans les airs sans résistance jusqu'au Grand Lac par un frêle esquif de papyrus,⁴² aussi léger et ascensionnel qu'un oiseau.⁴³ Rien n'est impossible au dieu.

D'autre part, quand le rideau se lève sur la machinerie de l'univers, toute créature humaine ressent avec anxiété sa difficile position d'intermédiaire entre connaissable et inconnissable. Aux prises avec des forces à la fois inaccessibles et tangibles, elle ne peut appréhender les phénomènes cosmiques qu'à travers un imaginaire permettant de codifier leur apparent fonctionnement.⁴⁴ Pour aller du monde sensible de la « Réalité » vers celui de la « Vérité », il lui faut franchir des zones liminaires aussi difficiles à concevoir qu'à définir. Aussi, les théologiens de l'ancienne Égypte enveloppent de mystère les frontières troubles séparant les différentes sphères perçues duelles (voûte céleste/sol) ou tripartites, quand s'ajoute aux précédentes l'au-

delà (douat).⁴⁵ Là, d'ambigus confins abolissent toute propriété connue de l'espace-temps, puisque viennent y fusionner les « interfaces » ambivalentes du créé et de l'incrée, du solaire et de l'osirien.⁴⁶ Il devient même parfois impossible de localiser avec certitude tel ou tel territoire, tant certaines régions se comportent en « éléments-miroirs », entremêlant leurs données mythologiques et géographiques.⁴⁷

Cependant, on peut souligner certaines constantes. La sphère céleste est habitée par les dieux. De là, émanent les volontés divines, les prières des hommes montent vers cette sphère. Libre de ses mouvements, le Créateur s'y meut sous forme astrale dans ses barques sacrées, ou bien en entité ailée mythique subsumant le faucon du réel et l'oiseau-*ba* anthropocéphale de l'imaginaire. Cette contrée paraît si bien adaptée à son hôte qu'il devrait la préférer à tout autre et y demeurer en permanence. C'est là sa maison naturelle. Et l'être humain le sait bien, car en levant les yeux vers la voûte azurée, il voit le maître solaire, Rê au zénith, balancé entre ses phases essentielles d'Horakhty (levant) à Atoum (couchant), tandis qu'en regardant le sol, il contemple les espaces terrestres et tourmentés du domaine de Geb,⁴⁸ assigné durant sa vie. Par cette position dominante, la sphère céleste prend donc le pas sur l'ensemble du système créé. C'est le lieu de la Hauteur qui préside au sommet de la hiérarchie, embrassant les concepts d'élévation matérielle et spirituelle. Le Créateur et sa cour y possèdent les plus parfaites des résidences, adaptées à leur essence et à leur mode de vie, dont contre toute attente ils peuvent et veulent à l'occasion s'éloigner. Doués de liberté, d'ubiquité ou de la vitesse de l'éclair,⁴⁹ ils savent, eux, franchir les zones liminales pour descendre sur terre, en particulier dans les temples édifiés par les hommes afin d'y bénéficier du culte et de la réversion d'offrandes. De telles allées et venues témoignent déjà de l'ambivalence de cet habitat divin⁵⁰ qui sera donc à rechercher dans des mondes apparemment aussi attractifs l'un que l'autre et souvent même confondus.

41. Meeks 1986a, 185-186. Sur la perception subjective d'une expérience *liminale*, Loprieno 2001, 68.

42. Envol d'une masse longue de deux cents coudées et large de cinquante, scellant la victoire de la magie égyptienne sur la nubienne (pBM 604), Lalouette 1987, 220.

43. Comparer avec TP § 494a-b où l'embarcation pour traverser s'appelle de façon révélatrice « Elle-s'envole-et-se-pose », Jacq 1986, 67, § 80.

44. Sur le mode du divin, avec ses implications dans le réel et l'imaginaire, Derchain 1994, 324-330.

45. Domaine complexe subsumant les espaces les plus élevés et les plus abyssaux de la création, avec douat *supérieure* et *inférieure*, unies de la tête aux pieds par la divinité cosmique, Leitz 1989, 41-57 ; Darnell 2004, 374-424 (géant), 426-448 (inversion dans la douat).

46. Sur ces mondes structurellement opposés, mis en « situation de complémentarité » par la création, Servajean 2003, 63.

47. Sur cette complexité des topographies réelle et mythique, en relation avec le caractère archaïque de leur élaboration, Drioton 1952, 314-316 ; la fluctuation de certains toponymes dans les *Textes des Pyramides*, Helck 1986, 421-425 ; la « substitution de référents géographiques concrets par des lieux fictifs » dans la littérature démotique, Loprieno 2001, 84-86.

48. Borghouts 1978, 81, § 118 (Jelinková-Reymond 1956, 8, 67-69).

49. Sur les « pérégrinations nocturnes » de Khnoum traversant l'Égypte, Sauneron 1962, 89, § 22, n. jj ; les déplacements *instantanés* des rois, magiciens, héros, à Basse-Époque, Loprieno 2001, 84.

50. Par exemple, Neith-démiurge agit pour cinq divinités (?) « qui habitent le ciel et la terre », Sauneron 1962, 111 (252, 27), 114, n. (l) ; cf. aussi « les dieux dans leurs maisons », Osing 1992, 38 ; *idem* 1998, 287 (3, 5).

Car la sphère terrestre déploie, elle aussi, toutes ses séductions pour appeler le dieu dans des résidences spécifiques. Même s'il a fui les troubles de l'humanité, le démiurge n'a jamais quitté qu'à regret cette part de sa création où vivent toujours ses « enfants humains de révolte », encore aimés et nécessaires à la dynamique du processus vital. C'est là que la créature, respectueuse de la norme-Maât, assure la transmission des offrandes qui entretient toute vie, celle des dieux et des hommes. Si bien que sur le sol d'Égypte, l'espace sacré des sanctuaires crée à son tour une « zone d'horizon » analogue à celle du firmament, où la statue cultuelle dans son naos aimante par sa perfection parfumée une descente en elle de la présence divine.⁵¹ Quand la Puissance investit le « saint des saints », le temple devient un véritable « ciel sur la terre ». En ce sens, il est légitimement une « architecture céleste », fondée sur le sable pur des origines, une demeure d'éternité où s'opèrent à jamais des échanges privilégiés entre l'auguste Résident et son médium unique, le roi-prêtre.⁵² Au cœur de l'univers, enclave et réplique réduite du cosmos, le temple cristallise l'*axis mundi* reliant les trois sphères,⁵³ tandis que son processus d'édification, du naos au pro-naos, reflète la perspective de vision du dieu.⁵⁴

De plus, au temps de l'Âge d'or, les dieux eux-mêmes ont fondé en Égypte des édifices ou des cités qui n'ont pas complètement disparu.⁵⁵ Par-delà les millénaires, le souvenir demeure, si bien que ces lieux du mythe, témoins d'une époque bénie, se confondent volontiers avec ceux du réel, à jamais sacralisés. Interprétés d'après leurs traces, ces vestiges de la nuit des

temps fascinent par leur caractère immémorial, offrant toujours à l'entendement humain des modèles parfaits, puisque divins. Ils proposent des leçons auxquelles l'humanité doit se conformer afin de satisfaire et attirer le dieu ici-bas. N'est-ce pas d'ailleurs le démiurge lui-même qui crée ses propres lieux de culte,⁵⁶ précipitant du ciel à son gré des papyri miraculeux pour le plan des temples ou les préceptes du rite?⁵⁷ D'autres conceptions aussi anciennes viennent renforcer cette ambiguïté par leur capacité à « cosmiser » l'Égypte tout entière. Établissant une correspondance fondamentale des sphères, elles font de ce pays un *templum mundi*, chéri des dieux,⁵⁸ où officie inlassablement l' élu, ce fils-servant Pharaon,⁵⁹ seul capable d'entendre, comprendre et activer le Verbe divin performatif.⁶⁰ Dans ce « Pacage du divin Berger, protecteur de son bétail humain », toutes les métropoles de nomes : Héliopolis, Saïs, Abydos, Hermopolis, Thèbes, s'empressent de revendiquer sur leur territoire les marques d'une antique présence divine, tandis que les fluctuantes toponymies de l'imaginaire acceptent sans se contredire des localisations plurielles pour le même épisode mythique.⁶¹ Ainsi, en vertu d'un lien référentiel, le massif du Gebel el-Ahmar au sud d'Héliopolis s'empourpre de quartzite pâle à rouge sang, pour coïncider avec « l'auguste montagne de Rê-Atoum », théâtre de la destruction quotidienne de l'Ophidien révolté par flamboiement du feu solaire, lorsque « vint à l'existence la Pierre dans l'eau de la Roselière ».⁶² À travers d'autres récits étiologiques, maintes cités d'Égypte prétendent, à leur tour, à une localisation de ce type d'événement sur leur pro-

51. Sur le temple, entité vivante, et l'immanence divine, Reymond 1969, 294-299 ; l'ouverture des portes du tabernacle au matin, Assmann 1969, 260-261 & n. 59.

52. Derchain 1962, 61-73 ; sur les « quatre discours de savoir » et la connaissance royale en relation avec la cosmographie, Darnell 2004, 473-475 ; cf. aussi n. 22 *supra*. Pour le sable pur, Goyon *et alii* 2004, 221-222.

53. Sur l'axe cosmique et le « centre du monde », Eliade 2005, 34-47 ; les états du ciel et de la terre, Borghouts 1971, 147-148, n. 351.

54. Sur ce rythme de construction, voir les prescriptions du « Manuel du temple », Quack 2004, 14-18.

55. Pour l'étalement de la création au long des « dynasties divines », Sauneron & Yoyotte 1959, 42-44 ; l'entropie du premier monde mythique, enseveli en *douat* et l'avènement de nouvelles créations, Reymond 1969, 111-127. Sur la fonction *mythique* de la « re-construction » du passé, Loprieno 2001, 89-128.

56. Avec l'entité vivante du sanctuaire, Reymond 1969, 43-52, 308-315 ; Assmann 1983, 15, n. d ; sur le roi dans le rôle du dieu, Hornung 1982b, 479-516.

57. Pour le plan du temple d'Edfou découvert dans le désert memphite (*Edfou* VI, 6, 4), Sauneron 1962, 250, n. 1 ; *idem* 1983, 84-85 & n. 3 de 85 (citant Diodore, à propos du don par un rapace du « Livre du Temple » dans une frange de pourpre, à Thèbes) ; au nord de Memphis, Reymond 1969, 317 ; d'où un édifice conforme aux prescriptions divines et « exact de coudées », Pecoil 1986, 282-283. Sur le grimoire révélé par un rayon de lune, à Coptos (pBM 10059), Borghouts 1978, 35-36, § 53.

58. Lieu de l'essentielle offrande reversée à son Créateur, Derchain 1965, 14-15 & n. 38 (citant Ps.-Apulée, *Asclepius*, 24 : « L'Égypte est l'image du ciel ou, plus exactement, la transposition et l'incarnation de toutes choses dirigées et mises en activité dans le ciel ... Notre terre est le temple de l'univers entier ») ; sur cette enclave sacrée dans l'ici-bas profane, la *hierotate chora* de Porphyre, Assmann 2003, 355-356.

59. Derchain 1962, *passim*.

60. Capacité partagée avec les babouins *horizontaux*, mimes inspirés des « paroles divines » (*mdw ntr*) et des saltations extatiques, Velde (te) 1988, 129-137 ; déjà, Derchain 1962, 178-179 ; n. 107 *infra*. Sur le langage, *maât* nourricière pour l'entendeur, Assmann 1999, 42-51 ; contraignante *dimension créatrice* et « réactivation » d'état primordial, Servajean 2003, 13-15, 18-20, 72, § 80 ; en harmonie rythmique de psalmodes et danses, transposant la spirituelle dimension « silencieuse » du verbe divin, *idem*, 72-77.

61. Sur cette géographie complexe et, dès les *Textes des pyramides*, la méthode de « Topographisierung » faisant osciller les noms de lieux du réel au mythique et vice versa, souvent par le biais du déterminatif « ville », afin d'offrir une base topographique à des concepts, objets ou noms divins, Helck 1986, 421-425.

62. Yoyotte 1980-1981, 65, 84-90, 91-102 (lieux de supplice et brasiers de Mout-Héra) ; le monstre devenu pierre, *idem* 1978, 147-150 ; pour la Roselière, Meeks 2006, 223 ; la « butte de la Décollation », Corteggiani 1995, 141-151.

pre sol, si bien qu'aucune d'entre elles n'en possède plus l'exclusivité. Tardivement, à Saft el-Henneh, les sombres monuments monolithiques dits « Naos d'Ismaïlia »⁶³ et « Naos des Décades » (Nectanebo I),⁶⁴ gardent toujours mémoire dans leurs inscriptions des règnes des premières générations divines résidant sur terre au temps de l'Unité et de « La Majesté de Rê ». Même altérées ou détruites par les cycles de création, ces merveilleuses structures des origines marquent à jamais sur terre le séjour des dieux. Pour de simples mortels, soumis au rythme accéléré de leurs brèves générations, ces places pérennes deviennent des lieux de vénération, tandis que pour les hôtes divins d'autrefois, elles jouissent toujours de la prédilection attachée à un ancien habitat. Selon la tradition, le dieu restera sensible au décor des épisodes majeurs de son existence, lui qui, dans le cadre d'un mode vital ressemblant à celui de l'humanité, peut naître, croître et mourir. Il se plaira particulièrement aux endroits de sa naissance, de son pouvoir ou de ses amours, comme il demeurera lié à tous ceux, désormais dotés de fonctions spécifiques, qui ont été le théâtre des tribulations de sa vie mouvementée ou des avatars de sa mort. Ainsi, quand elle se confond avec un emplacement terrestre, la *Set-meskhenet*, « Place de naissance »,⁶⁵ devient pour son divin nourrisson un pôle attractif que matérialisent souvent des structures de type mammisiaque. Selon certaines traditions, la vénérable cité d'Héliopolis voit s'incarner

la première génération de dieux sexués dans le couple fraternel de Chou et Tefnout,⁶⁶ comme Hermopolis, terroir sacré de l'œuf et du lotus cosmiques, commémorera fidèlement, avec le sage Pétosiris, la première apparition de Rê.⁶⁷ Osiris subit l'attraction de Thèbes où il naquit pour la première fois de sa mère Nout, renouvelant ses naissances dans son « sanctuaire mythologique » d'Opet, point focal des *Osiriana*.⁶⁸ Chou se souviendra qu'il a vu le jour dans le temple de Mout.⁶⁹ Isis aime l'édifice de sa nativité à Dendara,⁷⁰ tandis que Seth garde un faible pour ses villes saintes, Sou et Oxyrhynchos, témoins de sa venue au monde.⁷¹

Même attrait du dieu pour les antiques places de son gouvernement. « L'auguste palais » d'Atoum-Rê est censé se confondre avec le toponyme terrestre du « Grand-Château » héliopolitain, reflet d'une idéale résidence céleste avec ses multiples salles-*ousekhet* et ses sanctuaires majeurs comme le « Château du *Benben* » ou « du Phénix ».⁷² C'est là que le créateur souverain continue d'édicter ses décrets, de juger de façon suprême et même de répondre aux appels à l'aide d'Isis, mère explorée devant les souffrances de son jeune Horus.⁷³ Grâce à ce jeu de projection et réseau de correspondances, la sainte Héliopolis apparaît comme un archétypal « berceau des origines », théâtre de tous les grands événements mythiques, qu'il s'agisse d'émergence, combat, tribunal, ensevelissement ou nécropole de Primordiaux révolus.

63. Donnant le récit du règne troublé de Chou, initiateur d'un urbanisme restauré par son fils, Geb, avec des archives divines de millions de terroirs, modèles des archives humaines, Goyon 1936, 7-42 ; Chou creusant lui-même le lac sacré, *idem*, 10 & 25, l. 19-21. Sur sa relation en ce premier millénaire avec le maintien du culte et des sanctuaires, critère privilégié de légitimation royale, Loprieno 2001, 40-41 & n. 80 ; cf. n. 133-134 *infra*. Pour la royauté des dieux, ressentie comme un fait *historique* (en tête des dynasties terrestres au « Canon royal de Turin »), Hornung 1986, 211-213 ; Meeks & Favard-Meeks 1993, 48-53 ; un règne de Rê de 7000 ans, à Xoïs, Meeks 2006, 16 (VII, 7), 183, § 6a.

64. Consacré à Chou-Sopdou, « maître du *Per-our* » et contrepartie du *naos* disparu de Tefnout, « maîtresse du *Per-neser* », Yoyotte 1954, 81-82. Aujourd'hui, reconstitué grâce aux découvertes de Fr. Goddio, Directeur de l'IEASM (fouilles sous-marines d'Aboukir en 1998), cf. Bomhard (von) *apud* Goddio *et alii* 2006, 74-75, 79-81, n° 21-24. Je remercie vivement l'inventeur ainsi que A.-S. von Bomhard (*The Naos of the Decades*, sous presse) pour leur autorisation de mentionner ici le remarquable texte de « Genèse » évoquant Chou créateur, les *baou* de tous les dieux, l'exhaussement du ciel et la séparation des éléments constitutifs (terre/eaux, vie/mort).

65. Sur ces liens dans le cœur des dieux et des hommes, Cenival (de) 1988, 13 (5, 11-21).

66. Vandier 1965, 164-166. Aussi, lieu de naissance du fabuleux *benou* au sommet du saule sacré (*tr.t*) dans le « château du Grand Magistrat », Borghouts 1978, 70, n° 93 (stèle Metternich).

67. Lefebvre 1923-1924, 83, l. 4-5, 140, l. 62-63 & 67-68 (avec les moitiés de l'œuf primordial), 102, l. 18-19 (« berceau de tous les dieux » et êtres), 135, l. 96 ; sur les conceptions hermopolitaines, Sauneron & Yoyotte 1959, 57, 60-62. Sans exclure qu'au terme de processus biologiques, coque ou calice de lotus puissent se comprendre aussi comme de parfaites architectures divines.

68. Sur ce type rare avec *podium*, Traunecker 2004, 54 & n. 20 (terminaison *-ana* proposée pour définir la série de récits autour d'un personnage), 57 ; la naissance d'Osiris, Cauville 1997, 236-238.

69. Sauneron 1962, 108 (251, 24) & n. (o).

70. Cauville 1990, 86-87, l. 8, 93, (8) ; sur la naissance de ses frères et sœur, *idem*, 93-94, (9).

71. Derchain 1965, 41-42 & n. 2.

72. Grandet 1994, II, 111-112, n. 452, 115, n. 474 (*Hwt-Sr*) ; belle description du *hw.t-3.t Tm nty m hr.t* comme modèle du palais royal, *idem*, I, 228 (4, 11-12) ; pour la topographie au NE, Raue 1999, 27-37 ; aux noms de sanctuaires employés par d'autres régions, *idem*, 12, 15 ; siège des « deux *sebekhet* mystérieuses » franchies quotidiennement par le soleil, sans doute transposées dans le temple par des « avant-portes », Yoyotte 2003, 249 & n. 120 (rare incarnation féminine : « Grande *sebekhet* mystérieuse dans le *Grand Château* d'Héliopolis »). Aussi réceptacle du cadavre solaire et de la symbiose Osiris/Rê, *inter alii* Yoyotte 1980-1981, 66-71, 100-101 ; en état foetal et régénéréscant, Meeks 2006, 172, § 2b, 174, § 2b (*Hwt-Sr*), 184-185, § 6c ; aux portes d'airain, *idem*, 263-264.

73. Sur ce tribunal arbitrant les litiges d'Osiris et d'Horus avec Seth, référent mythique permanent pour le jugement du défunt et pour la cour suprême, garante d'idéologie royale, Bickel 1997, 114-122. Sur les plaintes d'Isis, relayées par Thot auprès du créateur, Jelinková-Reymond 1956, 74-75, l. 143-149.

Enfin, les dieux ne dédaignent pas de créer sur terre, eux-mêmes, des places de séduction pour leurs êtres chers, transposant ainsi leurs propres architectures en « projections pétrifiées » dans le monde des vivants. À Akhmîm, le dieu Min-Rê désirant garder auprès de lui sa mère, Reptyt, conçoit et fonde pour elle un édifice spécifique, à l'image de son exotique milieu originel : une « chapelle de Pount » ou « du Pays-du-Dieu », embaumée par une plantation d'arbres à oliban-*ântyou*.⁷⁴ Attirée par le spectacle de son paysage primordial, Satis viendra se promener dans sa *Set-soutout*, kiosque à colonnes, devenu le substitut architectural de ses verdoyants marais, pour y « jouir des joies de la vie dans la fraîcheur des fourrés ». ⁷⁵

Les dieux savent donc les installations qui leur conviennent, dotées d'ailleurs d'une perfection parfois étrangement perfectible.⁷⁶ C'est avant tout un « espace réservé », à part, avec cette notion classique de *djeser*, « sacré », qui embrasse dans son évolution sémantique les concepts d'isolation et de pureté. Nul ennemi issu de l'incrété, nulle créature mortelle, ne peuvent s'en approcher impunément ou en transgresser les limites. Modèle insurpassable, la résidence céleste se doit de posséder d'office tous les critères superlatifs manquant aux constructions humaines et ne peut être définie qu'en termes hyperboliques de pureté, éternité, invulnérabilité, immensité, perfection des structures ou préciosité des matériaux. À la limite, ineffable comme le dieu, c'est par là qu'elle échappe à toute description exhaustive. L'homme ne peut saisir d'elle que des facettes souvent aveuglantes, semblables à celles d'un soleil qui « ne se peut regarder en face ».

Logiquement, l'espace d'accueil du Dmiurge devrait constituer l'archétype de son habitat, puisqu'il est conçu au moment même où le Verbe divin donne corps à la « matérialité ». Sur les sombres abysses du Noun primordial, une assise : langue de sable, socle,

plateau, tertre, butte, fourré s'élève, formant un appui solide sur lequel le Créateur pourra se reposer et développer son œuvre.⁷⁷ D'après les antiques sources héliopolitaines qui perdureront jusqu'à l'époque gréco-romaine dans les synthèses systématiques d'Edfou et d'Horbeit, le mythe célèbre l'Initiateur suscitant par sa voix l'émergence du tertre de la « Première Foix », au sein d'un espace ordonné selon les directions cardinales. C'est le passage de l'Unité originelle au Quatre de la « matérialité », la « mutation » du divin au réel.⁷⁸ Intrinsèquement liés, Nombre et Verbe agissent de concert. Attribuée aux côtés, pans, faces ou angles d'un « carré-enceinte », ⁷⁹ la valeur « quatre » d'*jfd.w* délimite un enclos de sacralité pour Celui qui réside en son centre. De ce cœur, l'espace s'écarterle par projection des horizons selon les points cardinaux⁸⁰ et sa barrière magique garantit un lieu pur à la divinité qui, une fois le reptile maléfique des origines anéanti, s'installe dans un domaine digne d'elle.⁸¹ Extension de la substance divine, des premiers êtres en quatuor de *Qedefityou*, respectivement Faucon, Lion, Taureau et Serpent, érigent un véritable « mur vivant » d'invincible architecture défensive.⁸² Ce rempart tétramorphique se renforce bientôt de nouvelles compagnies de quatorze gardiens, aux ordres des émanations originelles, jusqu'à parvenir au nombre-force de *Soixante*, périmètre symbolique du « carré sacré ». Aujourd'hui encore en place autour du temple apollonien conservé, le puissant mur d'enceinte incarne le *palladium* nécessaire, symbolisé par sa clôture à quatre pans que double un « couloir de ronde parfait ». ⁸³ Au sein de cette massive muraille-*sebty*, le dieu-Vie apparaît en seigneur de la plus idéale des résidences jamais édifiées contre la convoitise de l'incrété.⁸⁴ Grâce à ce dispositif, le nome d'Edfou absorbe, à son tour, le lieu mythique de la « Grande émergence » sur la « Première des Buttes du temps des Primordiaux », véritable « Horizon de Rê sur terre ». ⁸⁵

74. Sur ce reposoir pour la déesse de Wennina, fille de Rê, Baum 1994, 23-37 ; le territoire et l'arbre producteur de gomme-résine *ânty*, Meeks 2002, 270-275, 280-283.

75. Sauneron 1983, 88-89 ; Aufrère 2001, 79-81 ; lors d'intronisation royale, lien analogique comparable avec le milieu nilotique originel, Erroux-Morfin 2001, 27-29 (texte de Thoutmosis III, à l'hypostyle de Karnak).

76. Embellissements en début de règne pour Chou, Goyon 1936, 22-27 ; mais, abandon après saccage, *idem*, 30-31 ; Meeks & Favard-Meeks 1993, 50 & 140 ; à l'inverse, déesse Heqat revenant à son sanctuaire restauré, Lefèbvre 1923-1924, 142-143, l. 70-82.

77. Dans l'abondante bibliographie, en dernier lieu, Smith 2002, 26-31 (avec réf.).

78. Sur la symbolique des nombres et en particulier le *quatre*, Goyon 1987, 57-60 ; le processus de l'un à quatre, *idem* 1985, I, 3-148. Pour le « carré », forme idéale de la création, déterminant le tracé humain par *jfd.w* : « 4 côtés, enceinte », Reymond 1969, 347 (index).

79. *Ibidem*, 35-37, 239-246 ; offrant une totale protection, par exemple, à Khnoum-potier et à son tour, Sauneron 1962, 127 (284, 3) ; au « zodiaque » de Dendara, Cauville 1997, 79, n. 126.

80. Posener 1965, 69-75 (prédominance de l'axe sud-nord) ; décelable à Edfou, avec le pylône fonctionnant comme le stylet d'un cadran solaire, Pecoil 1986, 277-301. Sur le « carré cosmique », somme de quatre régions, Labrique 1992, 101-103 & n. 477 (avec réf.) ; l'universalité d'Hathor *quadrifrons*, Derchain 1972, surtout 3-24 ; de la *duelle* et *quadruple* Tameret qal'aïte, Pantalacci 1998, 681-685.

81. Reymond 1969, 35-36, 107-110, 198-210, avec clair compte-rendu de Barguet 1971, 216-219.

82. Goyon 1985, I, 5-33, 41-110 ; incarnation des forces divines, *idem*, 114-117.

83. Muraille efficace aussi par ses effigies divines, *ibidem*, 28 (*Edfou* VI, 14, 6) ; opposée aux quatre ennemis cardinaux, *idem*, 56, n. 6.

84. Défini comme un « carré magique », Goyon 1987, 59 ; les termes-clé (*h3y.t, sbh.t, jnb*), *idem* 1985, I, 408-415 ; pour le *sebty*, mur de hauteur et épaisseur prodigieuses, Spencer 1984, 270-278, 283-284.

85. Sur le *topos* de la demeure façonnée à la semblance de l'horizon céleste, Goyon 1985, I, 25 (*Edfou* VI, 18, 6-7) ; l'imagerie cosmologique et le temple, Finnestad 1985, 42-68.

Dans cette pensée architecturale, orienté sous la tutelle des maîtres du Verbe et de l'Écrit : Thot et Sechat, le positionnement des quatre angles inaugure l'acte fondateur de toute surface sacralisée dont le périmètre tranche sur l'environnement profane grâce au cordeau tendu autour des piquets-chevalets.⁸⁶ Par sa perfection géométrique, l'angle droit apparaît alors comme une articulation majeure de la future ossature,⁸⁷ étayé de façon formelle et symbolique par des artefacts spécifiques : briques moulées,⁸⁸ éléments (?) ancrés dans des « entailles-équerre » du roc (figure 5),⁸⁹ ainsi que par des « dépôts de consécration ».⁹⁰ Quand dans une vision cosmique, Thèbes, ville-mère et orbe de la terre

entière, prend possession de l'éternité, c'est parce que ses « pierres angulaires (Ëss) accèdent aux quatre poteaux, étant avec les vents⁹¹ et soutenant le firmament de Celui-qui-est-caché ».⁹² « Microcosme impénétrable aux regards profanes », la « Maison de vie » aby-dénienne, implantée de manière conforme à l'architecture prescrite pour le Vivant osirien, possède avec le plafond en Nout et le sol sablé en Geb, ses quatre angles divinisés, tandis qu'autour du tabernacle secret de « roseaux recouverts » (*nby hbs*), l'enceinte de pierre, bâtie de quatre corps, s'ouvre sur chaque face par une porte axiale (figure 6).⁹³ Sous-jacent à d'autres transpositions cosmiques, ce dispositif apparemment clair



Figure 5. Découpe des angles dans le socle rocheux, à la « chapelle des rois » d'Amenemhat II (d'après Valbelle, D.; Bonnet, Ch. 1996: *Le sanctuaire d'Hathor, maîtresse de la turquoise. Sérapit el-Khadim au Moyen-Empire*, Paris, 83, fig. 102).

86. Goyon *et alii* 2004, 218-219, 229. Sur la césure ontologique entre sphères sacrée et profane, caractérisant le *djeser*, « pur par séparation », en dernier lieu, Loprieno 2001, 13-15 ; les concepts de (*s*)*St3* et *w'b*, *idem*, 16-50.

87. Marquée, dès l'architecture des pyramides, par des blocs d'angle, Berlandini 1995, 19, n. 81 ; Labrousse 2000, 30-31, fig. 17 et 82. Sur les *q'h.w*, *idem*, 16, n. 52-58 ; leur protection, Ritner 1990, 26-27, l. 10, 33 (uraeus), n. Q, 34-41 ; par les torches, Derchain 1965, 23*, fig. XIIIa ; Koenig 2004, 303-307 & n. 68 (relation aux briques magiques) ; Meeks 2006, 5 (II, 2), 171-173 (protection du sépulcre héliopolitain ?).

88. Sur ces briques-mères, « berceau » de l'entité vivante qu'est le temple, Montet 1964, 87-89 ; Goyon *et alii* 2004, 219-220, fig. 238 a-b.

89. Rare attestation de forme angulaire « en négatif » dans l'assiette du banc de grès, Valbelle & Bonnet 1996, 83, fig. 102 (Amenemhat II), mais difficile de trancher ici entre les différentes hypothèses de remplissage : sable, briques, blocs (n. 87 *supra*).

90. Sur ces dépôts dits « de fondation », matière du monde, en dernier lieu, Goyon *et alii* 2004, 225-227.

91. Sur les « quatre vents » de l'universalité cosmique, proches des « Hurleurs » des *Textes des Pyramides* (Goyon 1985, I, 117-121 ; Jacq 1986, 186, § 308), cf. en dernier lieu, Smith 2002, 57-64 (avec réf.) ; n. 156 *infra*. Pour un lien entre taureaux *ng3.w* et quatre coins du ciel, Darnell 2004, 151-154, 164-165.

92. Ville, prototype des autres, coïncidant avec la butte primordiale, Drioton 1944, 136-139, 145-147 (soubassement de porte ; Pt. III Évergète) ; Sauneron & Yoyotte 1959, 71, n° 28b ; Derchain 2006, 71-76 ; préfigurant l'*Urbs*, Aufrère 2000, 429-430, fig. 76, 432 (d), 434, n. i-m. Pour la *s.t-qnb.w* de Ouadj-our au cœur de ses points cardinaux, Beinlich 1991, 161, l. 221-222. Parmi les nombreuses valeurs phonétiques du signe, pour Ëss, Wilson 1997, 776 ; Obenga 2000, 35-38.

93. Sur cette réplique du cosmos, réceptacle des *baou* de Rê omniscient, Derchain 1965, 19, 48-61, 23*, fig. XIII. B ; seulement accessible au regard du soleil, *idem*, 49, 54-55 ; combinant les *p3 jfd.w q'h.w* en « coupe verticale » à la *vue-plan*, *idem*, 48-51 ; pour la relation entre *paires* des deux pôles et directions cardinales, Goyon 2006, 132-134. Sur le sanctuaire de *Ra-sehui*, Beinlich 1991, 123-130, 232-233, l. 944-945, 240-241, l. 1021-1024 ; les quatre portes sacrées par le sacrifice rituel des piscidés, le 1^{er} payni, dans les temples, Sauneron 1962, 24-25, n. (b) ; Derchain 1965, 72-73.

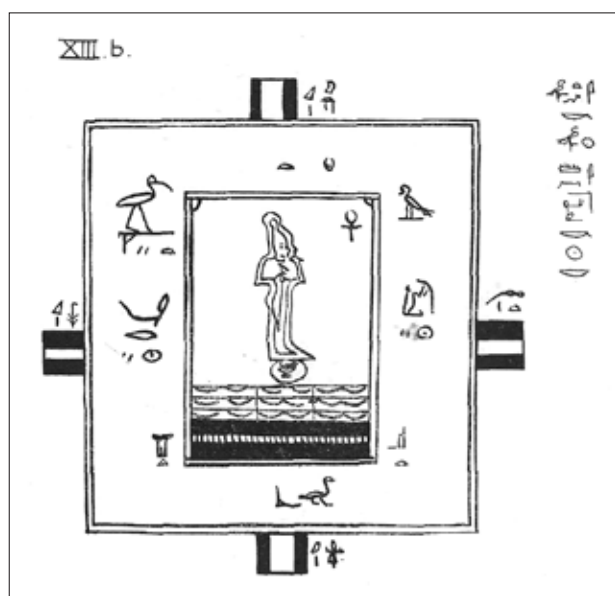


Figure 6. Représentation de la « Maison de vie » abydénienne (d'après Derchain, Ph. 1965: *Le papyrus Salt 825*, Bruxelles, 23*, fig. XIII. b).

ici des quatre portes renvoie à l'antique conception du quadruple accès du ciel, si difficile à interpréter ou situer de façon spatiale, d'autant plus qu'il relève des frontières incertaines entre les mondes.⁹⁴

Est-ce que la structure angulaire, si fondatrice, ne serait pas l'un des critères majeurs enracinant une vivante architecture divine ?⁹⁵ Car, les plus grands dieux se préoccupent de son érection, quitte à la façonner eux-mêmes. Comme Chou, Khnoum, Amon ..., le maître-artisan architecte Ptah « élève les angles-*genbout* », acte aussi fondateur sans doute que celui de ses bras dressés pour son « Soulèvement du ciel », au premier *phamenoth*.⁹⁶ Au temple d'Hibis, une rare

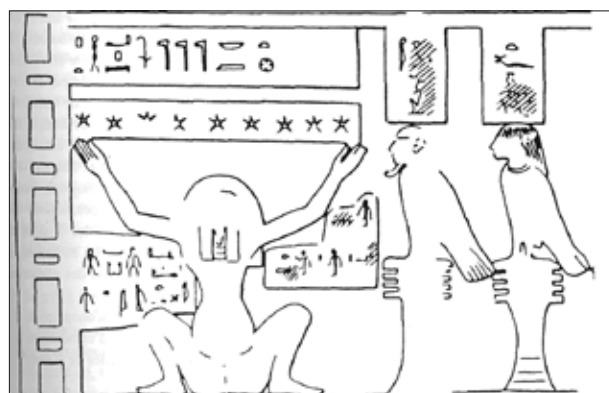


Figure 7. Dieu Ptah, de face et accroupi, exhaussant la voûte céleste étoilée, auprès des deux piliers-*djed* dominés par le *ba* de Chou et celui de Tefnout (d'après Davies, N. de G. 1953: *The Temple of Hibis III*, pl. V, reg. 5, sud).

illustration d'époque perse, montre le grand Imagier à l'œuvre dans sa genèse (figure 7), scène mythique qu'une source démotique évoque justement dans un « Palais du ciel » memphite.⁹⁷ Ce complexe s'appropriait peut-être l'un des passages censés exister entre les mondes, l'une de ces failles que cristallisent des cités, des temples et des palais par leurs « Fenêtres du ciel »⁹⁸ ou « d'apparition ».⁹⁹ En filigrane analogique, il pouvait se référer aux quadruples percées de la sphère céleste, ces cardinales « Fenêtres des vents » d'où jaillissent en même temps lumière et souffle divins, apparentées par leur fonction de passage aux étroites ouvertures menant aussi vers la douat ou le noun.¹⁰⁰

Une communication existe donc à travers des zones liminaires seulement perméables aux dieux et aux êtres dotés de pouvoirs divins, puisque toute « transgression de la limite » engendre un danger mortel qu'ils sont seuls à savoir neutraliser. Pour définir ces seuils

94. Sur l'impossibilité de localiser précisément ces portes qui pourraient en réalité se réduire à une seule, Assmann 1970, 33-34 ; avec, à l'époque tardive, les déités de l'ogdoade, préposées en quatuor distinct aux quatre portes « miroirs » de l'interface entre les mondes (femelles ophiocéphales/ciel et mâles à têtes de batracien/Noun ?) avant de se subsumer en une seule entité, Smith 2002, 32, l. 13-15, 34 (ligne 15, a), 40-41, 63 (symbiose en Amon).

95. Acte fondateur d'implantation, après visée stellaire face à la Grande Ourse-*Mesekhtyou*, Montet 1964, 78-79, scène III, fig. 1, 84 ; par réglage de l'alidade-*merkhet* ou de la fronde-*baj* pour les jalons et la tension du cordeau, Goyon et alii 2004, 219-252, fig. 247-249, surtout 229, n. 56 (angle-*hss*, *Edfou VII*, 44, 7 sq.). Cf. sur la cérémonie de fondation, Meeks & Favard-Meeks 1993, 182-185 ; Quack 2004, 14.

96. Étayé par sa nature profonde de « pilier-*djed* vénérable », Berlandini 1995, 15-20 ; en coalescence avec l'instauration du tour du portier pour Khnoum, Sauneron 1962, 71-80 ; cf. aussi, Leitz 1994, I, 228-229. Pour Ptah créateur, en ses aspects Tatenen et Noun, maintenant Smith 2002, 35-41, 116, 193-194.

97. *knḥ t3 p.t* (pBerlin 13603, IV, 22), Erichsen & Schott 1954, 319, 384 (pour *qnḥ.t*, « palais », Wilson 1997, 1087) ; contexte : temple de Ptah et quatre *ka*-bienfaits, « Place de Soulèvement du ciel », fête « d'Entrée du ciel » et « Grande fenêtre du *Nefer-her* », *idem*, 384-385 ; Berlandini 1995, 29-31. Pour une description de Khnoum, divin « porteur du ciel », sous le porche d'entrée, Sauneron 1962, 77, 127, n° 284, 4.

98. Sur l'*wsj n p.t* à Bubastis, Sauneron 1983, 158-160 ; liée à Horus-*Hékénou* et à la première des buttes sacrées de ce lieu, Meeks 2006, 22 (X, 6-7), 249-251 ; fenêtre ouverte ou close pour un simulacre végétant de Sokar-Osiris, à Busiris, Leitz 1994, 104-105 (II. *3ḥ.t* 26) ; celle de la *chetyt*, Herbin 1994, 219 (VI, 6-7), 357-358. Sur le concept de percée dans la géométrie des espaces, ainsi que le lien entre fenêtres tentyrites et rituel, Aubourg & Zignani 2000, 47-77 ; l'union de lumière et brise, Colin 2005, 329-331.

99. Wilson 1997, 936-937 (*séd*).

100. Sur Thèbes « menant aussi bien au ciel qu'aux enfers », Sauneron 1983, 159, n. 7 ; les *wsj n dw3.t, n Nwn*, *idem*, 159-160 ; Beinlich 1991, 232-233, l. 947-948 & 240-241, l. 1024 ; à Héliopolis, la *jknw/jkn.t*, « bauge du verrat » (Geb), conduisant vers l'au-delà, Meeks 2006, 15 (VI, 9-10), 219-220, § 14b, 224. Pour la tétrarchie des vents, cf. n. 91 *supra*.

et portes dont le franchissement est périlleux, vocabulaire¹⁰¹ et iconographie¹⁰² développent de multiples données. Le modèle de base, c'est-à-dire la classique « porte à vantaux », se décline en formes plus ou moins fortifiées : *sb3*, *'rr.t*, *rw.t*, *sbh.t* ..., dotées, en outre, de déterminatifs quelquefois interchangeables.¹⁰³ Ainsi, devant une aire sacrée, la *sebekhet* va dresser l'obstacle de son profond portique à murs-écrans, « vestibule à ciel ouvert » fonctionnant à la fois comme « poste de garde », « sas de décontamination » et « place de sécurité ». ¹⁰⁴ Pour les yeux des vivants, dans sa transposition cosmique, cette architecture cristallise le dangereux passage relevant des espaces surnaturels qui séparent

les mondes, là où flamboie dans un *perpetuum mobile* le soleil victorieux, levant ou couchant entre les monts de l'Orient et de l'Occident, entre Manou et Bakhou. À l'Orient, là où Rê navigue, la porte se matérialise en structure médiane, splendide entre ses « deux sycomores de turquoise » (figure 8)¹⁰⁵ et confine aux contrées paradisiaques de campagnes nourricières.¹⁰⁶ Au *Traité du soleil levant*, les mythiques *Baou* orientaux ouvrent eux-mêmes les battants de « quatre portes » magnifiant ce portique monumental,¹⁰⁷ tandis que dans le *Livre des Morts*, le bienheureux s'efforce d'accaparer ce privilège, opérant cette fois sur les ailes pivotantes de doubles vantaux dont l'interprétation en unique ou



Figure 8. Dieu Rê-Horakhty-Atoum, assimilé au jeune veau *khourer*, étoile du matin, apparaissant entre les deux sycomores de turquoise (*LdM* chapitre 109) dans la tombe de Sennedjem (TT 1 ; Deir el Medina ; XIXe dynastie ; voûte, côté sud, angle nord-est).

101. Zandee 1960, 114-125 ; Brunner 1986, col. 778-787. Pour la double mâchoire-*arty* de la déesse-arbre Matet/Materet, antique « gardienne de la porte du ciel », assimilée aux battants, Bickel 1994, 180-181 ; la relation entre porte du temple et « présence du dieu », Grothoff 1996, 246-247, 6.1.3.

102. Pour les représentations, Assmann 1970, 30, n. 3, 34, n. 1 ; n. 105, 139 & 141 *infra* ; l'iconographie de Thot ouvrant les portes des horizons, Barguet 1967, 228, chap. 161.

103. Déterminatif de *wsj* confondu avec celui du « porche », au pBrooklyn 47.218.84, Sauneron 1983, 159, n. 6.

104. En élargissant le sens jusqu'ici retenu de « porche », à la suite de Spencer 1984, 161-169, 175-178, Wilson 1997, 820-821 ; Yoyotte 2003, 230-236, fig. 1, pl. XIII-XVIII, surtout 232, n. 54) ; sur l'escalier des *sebekhout* de Rê, Goyon 2006, 85 (*Edfou* III, 303, 7). Pour *sbh.t* qualifiant les cités-verrous de l'Égypte (Balamûn, Saft el-Henneh, Thèbes), Thiers 1997, 254, 256-257, n. e, 267, fig. 6 ; les passages dans l'au-delà, n. 140-141 *infra*.

105. Sur le rôle des *nh.ty jpw.ty nty mfk3.t* (*LdM*, chapitres 109 & 149, 2^e butte), Aufrère 1991, 499-500 ; Gasse 2001, 234-236, § 4 ; la symbolique de l'arbre primordial *horizontal*, médium entre les sphères, Koemoth 1994, 53-122 ; l'iconographie, Saleh 1984, 57-58, fig. 68. Comparer avec l'image de Nout enfantant le soleil sur le temple de Dendara, entre deux arbres-*iched* (plafond de la *ouâbet*), Daumas 1951, 373-383, pl. I A ; sur ce végétal, identifié maintenant au *balanites aegyptiaca* (Enany (el-) 2001, 155-162 ; Gasse 2001, 230-232, § 1).

106. Cf. n. 115 *infra*.

107. Assmann 1970, 30 (4 *baou*) ; Goyon 1979, 39 (22-23), pl. 18 B & n. 26 (variante : « leurs villes dans le Pays du dieu ») ; Betro 1990, 27, 30-31, n. 18 ; Roulin 1996, 44 (d) ; par le chant hymnique des *horizontal*, Velde (te) 1988, 134-135 ; n. 60 *supra*.

double passage demeure ambiguë (figure 9).¹⁰⁸ Aussi, dans leur aspiration vers un statut primordial, toutes les cités saintes d'Égypte s'identifient à « l'Horizon de Rê », la « Demeure pareille à l'Horizon céleste », pour s'emparer à leur bénéfice des propriétés démiurgiques de cette région.¹⁰⁹ Dès l'aube de l'histoire, les théologiens veilleront à transposer ce trait de cosmographie sacrée dans l'architecture royale funéraire. Au sein de la pyramide, c'est « l'antichambre » qui symbolise l'*akhet* d'où le pharaon prendra son essor vers le firmament, après son passage devant le juge suprême dans les ténèbres du silencieux *serdab*.¹¹⁰ Sans exclusivité, c'est dans cette région d'horizon que s'entrelacent inextricablement les concepts de naissance,¹¹¹ purification, combat flamboyant, jugement suprême et vie éternelle. À l'Orient, ne cesse de s'embraser la mythique « Île des flammes » (*jw nsrsr*), transposée sur terre dans le bois sacré d'Hermopolis, où à l'aube de chaque matin, Rê anéantit Apopis dans l'abattoir cosmique et les brasiers de Mout-Héra.¹¹² S'il regarde dans cette direction, le maléfique Seth pourra y voir son éternel vainqueur solaire, dardant ses flammes à l'intérieur du brasero ardent.¹¹³ Transposée dans notre monde, la « Terre du Dieu », vaste terroir au nord-est de l'Égypte, se confond avec la mythique Pount, patrie légendaire du phénix et source des aromates sacrés.¹¹⁴ Aux abords de cet Orient céleste, au-delà des barrières de flammes, les Campagnes « des Offrandes » et « des Roseaux » déploient leur merveilleux domaine ordonné, générateur de provendes nourricières, que la première « carte géographique » des *Textes des sarcophages* (*spells* 464-468), augmentée et réinterprétée au Nouvel Empire par la grande vignette du chapitre 110 du *Livre des Morts*, montre riche en cours d'eau, canaux, districts et cités (figure 10).¹¹⁵ En ces lieux de prédilection, Rê navigue dans le tumulte du vent d'émergence solaire,¹¹⁶ tandis que pharaon désire y apparaître en « étoile du matin », nouveau-né pur aux os de cuivre étincelants comme



Figure 9. Défunt ouvrant les vantaux de la porte située entre le symbole supérieur du ciel et celui inférieur de l'horizon montagneux (vignette du chapitre 68 du papyrus ramesside de Neferrenpet ; d'après Milde, H. 1991: *The vignettes in the Book of the Dead of Neferrenpet*, Leyde, pl. 27).

l'armature stellaire des *Impérissables*.¹¹⁷ À leur suite, les défunts « Bienheureux » transfigurés rêveront toujours de payer, labourer et moissonner dans ces riches campagnes humides, accédant au statut de leurs divins maîtres, à savoir Horus, faucon de mille coudées, et Hotep, taureau du lapis-lazuli. Tous respirent la douce brise-*mehyt* du nord, souffle étésien remontant vers le Sud, pour vaincre de sa fraîcheur les brûlants vents de Seth et ressusciter ainsi la luxuriance du cycle végétal. C'est dans ces espaces paradisiaques qu'on situe le « siège de Rê » et le « palais d'Atoum ». Car les dieux,

108. Pour les vignettes du chapitre 68 du *LdM* dans les tombes et papyri, Saleh 1984, 36-37, fig. 40 ; Milde 1991, 150-151, pl. 27, 46. Remarquer l'emplacement significatif des gonds, *au centre* et non aux extrémités, Bruyère 1959, 31-32, pl. XXV, caisson 7 (voûte ; côté nord) ; en interprétation spatiale, Schäfer 1986, 218, fig. 228-229.

109. Pour la complexité des champs sémantiques de *3h.t*, Derchain 1972, 5, n. 14 ; cf. n. 138 *infra*.

110. Sur ce dispositif, Allen 1994, 24-28, fig. 5 ; la descente dans cette demeure close d'Osiris, Mathieu 1997, 289-304 ; pour l'*akhet*, et les parois matérialisant les vantaux *horizontaux*, *idem*, 297 b-c.

111. Sur l'ouverture et la vulve de Nout, Roulin 1996, 343-344, c-d ; à la première heure du jour, « Celle-qui-fait-apparaître-la-perfection-de-Rê », *idem*, 344, n. d ; la naissance des enfants de la déesse dans l'horizon intérieur, à la marge du monde, Meeks 1993, 120, n. 217.

112. Yoyotte 1980-1981, 90-99 ; sur une coïncidence entre ce lieu de géhenne pour l'ennemi et le local d'embaumement d'Osiris et du défunt, *idem*, 99-101 ; cf. n. 138 & 144 *infra*.

113. Goyon 1975, 364-366 (col. 27, 2-4) & n. 10 ; *idem* 1999, 66, pl. XXVIA (27, 2-4).

114. Dès le Moyen-Empire, association de Pount avec l'horizon oriental, à localiser sans doute en péninsule arabique, Meeks 2002, 271-275.

115. Sur la *sh.t-htp.w* et la *sh.t-j3r.w*, en dernier lieu, Aufrère (parution en 2007), déjà, pour la prairie primordiale, « corps de l'Orient », sous la garde de Sopdou, maître du levant, Yoyotte 1989, 36-37, n. 43 ; pour la perméabilité de ce domaine, avec échanges singuliers entre ici-bas et au-delà, Assmann 2003, 327-328, 354-356 (associée au monde souterrain).

116. « Allusion au vent qui se lève à l'aube », Barguet 1967, 141, n. 2 ; rapprocher de la rare « voile gonflée » dominant le globe solaire de Rê dans sa barque, lors du passage des sycomores de turquoise, *idem*, 143 (chap. 109) ; Aufrère 1991, 500, n. 85.

117. Sur ce roi-étoile à ossature de *bj3*, Lalouette 1979, 343-345 ; la relation entre abondance et apparition royale en « étoile du matin », Guilhou 2001b, 194-199, 210-223.



Figure 10. Représentation « cartographique » des contrées célestes et osiriennes de la « Campagne des roseaux » (*LdM* chapitre 110) dans la tombe de Sennedjem (TT 1 ; Deir el Medina ; XIXe dynastie ; paroi est).

pourvus d'un corps et d'appétits comparables à ceux des hommes, viennent y goûter les joies de l'existence. En compagnie de sa cour, Rê déguste des raisins dans la « Campagne des dieux », construite de chapelles et de « naos de silex » au sein de leur atmosphère (figure 11).¹¹⁸ Grâce à une vision idéale du biotope nilotique, l'au-delà prend alors des accents « élyséens » qui auraient pu inspirer, selon Diodore de Sicile, la conception grecque des « îles des Bienheureux », cette « prairie d'asphodèles où séjournent les âmes ».¹¹⁹ Par analogie terrestre, un texte invite à situer cette contrée enchantée dans une région de Memphis, aussi attractive pour les vivants que pour le *ba* des défunts, avec bassins de lotus, jardins édéniques de fleurs et mandragores, ombragés d'arbres nourriciers.¹²⁰ On pense aussi aux paysages de ces merveilleuses îles, mirages toujours prêts à s'évanouir comme dans le « Conte du Naufragé », séjour luxuriant du Serpent-*Ka* géant aux écailles d'or. Ou bien encore à la primordiale « île flottante » de Chemmis, secrète « cité sans remparts », mais défen-

due par les hautes murailles de ses fourrés de roseaux impénétrables.¹²¹ Dans les divines campagnes *horizontales*, textes et représentations « cartographiées »¹²² privilégient de manière révélatrice des caractéristiques « urbaines ». D'étranges cités interdites ne prennent corps que par leurs mystérieuses et paradoxales propriétés : « au-delà de la vision », « au souffle embrasé de feu », dont « on ne peut ressortir, une fois entré », à l'ouverture de flamme avec atmosphère empoisonnée pour tout profane même divin, sans oublier celles « engoulantes » de pouvoirs magiques et d'ombres, et celles « aux vagues flamboyantes dans des fourrés hérissés » empêchant quiconque de se désaltérer.¹²³

Si l'on veut apercevoir l'incomparable résidence divine, c'est bien dans ces contrées surnaturelles qu'il faut la chercher. Des murs crénelés du « Château de Celui-dont-le-nom-est-caché »,¹²⁴ on peut rapprocher les remparts en métal-*bj3* étincelant,¹²⁵ dressés autour des immenses terroirs semi-aquatiques où croissent, à hauteur de sept coudées, les merveilleuses céréales

118. Voir ces chapelles-*ipout* et ces sept naos-*karou* (avec air spécifique ?) sur la vignette du sarcophage d'Iqer, en contexte de « fleuve de feu » et « campagne de Thot » (*CT* VI, 271 & 273 i-n), Hornung 1973, 33-35, pl. II ; Barguet 1986, 590, n. 16. Pour le silex-*ds* (matériau météoritique ?), souvent apparié au métal-*bj3*, Graefe 1971, 23-25 ; Aufrère 1991, 565.

119. Assmann 2003, 354-356 & n. 87 ; sur les aspects élyséens de la demeure terrestre, *idem*, 337-344 ; l'évolution de cette Campagne des offrandes, à l'origine, lieu de purification d'Horakhty, puis région souterraine d'Osiris, Barguet 1967, 143, n. 4.

120. *Ibidem*, 355.

121. Sur le « nid de Chemmis », en dernier lieu, Koenig 2004, 298, n. O, 300, n. 39.

122. Sur la transposition de contrées fabuleuses de *l'Am-Douat* par l'art des cartographes, Robinson 2003, 51-61.

123. Sur ces buttes, Barguet 1967, 209-213 (*LdM*, chap. 149) ; déjà, dans le « Livre des Deux Chemins », monde doté de voies lunaire et solaire, canal de feu, murs de silex ou de charbon, localités diverses et septuples portes, *idem* 1986, 30-31, 621-682.

124. *TP* § 1778a (*znb.w*) ; *CT* II, 220a, 221e, 223a (*spell* 148, Barguet 1986, 435-436) ; aussi *spell* 990, *idem*, 432 & n. 28 ; *spell* 682, *idem*, 451 ; *spell* 905, pour le ciel septentrional, *idem*, 611.

125. Sur les diverses interprétations de ce générique : « cuivre, fer météoritique, airain, hématite », *inter alii* Graefe 1971, 32, 40-46 ; matériau du firmament dès les *Textes des pyramides*, Lalouette 1979, 333-353, aussi 346 (portes, murs) ; Aufrère 1991, 431-441 ; *idem* 1997, 131 ; Wilson 1997, 306-307 ; avec notion d'inaccessibilité, Meeks 2006, 98, n. 269. Pour la coque de « l'œuf-univers » et la rupture cosmique suscitant l'éclosion de la lumière solaire, Graefe 1971, 46 et 66 ; Bickel 1994, 186-188.



Figure 11. Représentation « cartographique » de domaines de l'autre monde, avec le détail des sept *naoi* de silex, sur le sarcophage d'Iqer, à Gebelein (Moyen-Empire ; d'après Hornung, E. *ZÄS* 100, pl. II ; par courtoisie du *Museo Egizio* de Turin).

de la Vie et du Vivant.¹²⁶ Polymorphe, ce matériau des éléments célestes apparaît comme une brillante substance, oscillant à son gré d'une extrême dureté à une fluidité liquide, « fendue » éternellement par la proue des barques divines. Parfois, comme l'électrum, il se tresse en longues « cordes » qui jettent un pont d'éclair entre les sphères, transposant peut-être les traits lumineux d'étoiles filantes ou de météores, les ailes du faucon solaire, à moins qu'il ne matérialise les chaînes étoilées en câbles de traction pour la barque divine.¹²⁷

Dans un intense éclat métallique, voici que se dessine la vision éblouissante d'une « architecture céleste » cuivrée, éternelle et lumineuse comme l'or d'un soleil ou le scintillement des étoiles. Par correspondance avec les modèles terrestres, elle devrait ressembler aux fleurons de l'art des fortifications : gigantesques murs, enceintes, forteresses ou fortins que l'Égypte a su multiplier pour la protection de ses frontières, cités et temples (figure 12).¹²⁸ En l'absence de représentation ou description précises, on envisagera que cette prodigieuse muraille puisse prendre du relief grâce à l'avan-

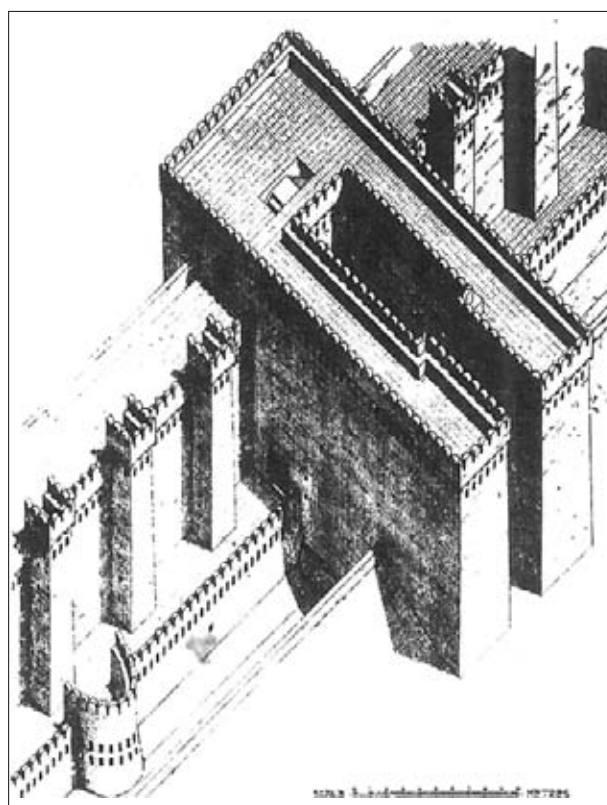


Figure 12. Reconstitution de la porte ouest de la forteresse de Bouhen au Moyen-Empire (d'après Emery, W. B.; Arnold, D. 1994: *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, 83).

cée de structures-« bastions » crénelées,¹²⁹ nommées *tchesemout* du Nouvel Empire à la Basse-Époque.¹³⁰ Sous les Ramessides, à côté d'ex-voto consacrés à Ptah, de réceptacle pour la divine dyade memphite comme celui du « commandant de forteresse » Neb-Rê (figure 13),¹³¹ cette forme est magnifiée par la couronne de la déesse éponyme *Tchesemet*, figurée en une statuaire pour l'instant unique, dans la « Chapelle de Séthy I » à Mît-Rahina (figure 14).¹³² Au XIII^e s. av. J.-C., cette divinité au diadème « tourellé » préfigure l'iconographie et la nature de plus tardives et célèbres consœurs

126. CT II, 369a (*jnb*), entourant la « campagne des roseaux de Rê », Barguet 1986, 576, *spell* 159 ; *idem* 1967, 143, chapitre 109 ; dans la région des bassins des oies migratrices (*h3r/sud, r3/nord*), avec porte médiane pour libre aller-retour, Graindorge 1996, 98 & n. 83.

127. Sur ces chaînes (*nwh.w*), Lalouette 1979, 345, 353 ; Jacq 1986, 175, § 283 ; aussi des attaches « d'électrum » pour la Cuisse séthienne, amarrée aux deux piquets de silex, Piankoff 1942, 95. Sur le rapprochement avec la doctrine pythagoricienne, Lalouette 1979, 345.

128. Arnold 1994, 82-85, 94 ; ajouter, Berlandini 1984, 32-38. Sur la hiérarchisation de l'espace géographique et le développement de la logistique militaire au Moyen-Empire, Loprieno 2001, 72-73.

129. Comparer avec « l'enceinte à contreforts » employée pour l'ovale-cartouche encerclant *Qbh-Hr*, mythique région céleste aquatique aux confins du monde (nord-est à nord-ouest), patrie des oiseaux migrateurs, Clère 1958, 45-46, fig. 2 de 52, pl. V ; sur le hiéroglyphe du mur d'enceinte remplaçant parfois le cartouche royal, Spieser 2000, 22.

130. Traunecker 1975, 151-153, § 3 ; Berlandini 1984, 32-38 ; Spencer 1984, 281-284 ; Grandet 1994, II, 188-189, n. 782.

131. Y voir un artefact de type *tchesemet*, en raison de son aspect révélateur de « tour-bastion » à bourrelet crénelé supérieur et fruit marqué, dédié aux *ka* de Ptah et Sekhmet (grès ; 0,90 m ; relevé personnel au Musée du Caire en 2003). Pour la découverte dans une chapelle, au sein du complexe plus vaste de la forteresse de Zawiyet Umm el-Rakham (*s. v. « naos »*), Snape 2001, 19-20, fig. 3 ; *idem* 2004, 151-153, 159, fig. 13 (réf. J. Masquelier) ; Hawass & Garrett 2004, 166-167 ; Morris 2005, 637 & 639. Sur cette typologie en rapport avec enceintes, forteresses, entrées de temples, ex-voto, Berlandini 1984, 32-37 ; ses liens privilégiés avec Ptah, parfois appelé *nb tsm.t wr.t*, et avec son *ka*, dans un contexte d'écoute de la prière, *idem*, 33-34, fig. 1a-b de 30-31.

132. *Ibidem*, 32-38, 40, pl. I, II, 2 & III.



Figure 13. Artefact ramesside de type bastion-*tchesemet*, au nom du commandant de forteresse, Nebrê, abritant la dyade divine en statuaire de Ptah et Sekhmet (d'après cliché en avril 2003 au Musée du Caire).

comme la Kubaba hittite ou, à l'époque gréco-romaine, Tyché, Cybèle et Fortuna. Encore au IV^e s. av. J.-C., sur les sombres *naoi* érigés à la frontière du Delta oriental pour repousser rebelles et envahisseurs,¹³³ les spéculations des hiéroglyphes viennent accroître le rôle de ces *tchesemout*, désormais confondues dans la topo-



Figure 14. Déesse *Tchesemet* avec sa haute couronne en « bastion crénelé » dans la « Chapelle de Séthy I », à Mît Rahina (cliché D. Johannès ; d'après Berlandini, J. 1984: BSFE 99, 52, pl. III).

graphie terrestre avec les *kôms* de Saft el-Henneh.¹³⁴ Suzerain de l'Orient, Chou-Sopdou implante « les dieux » de mouvance solaire dans les tertres de la « Butte du Jujubier » contemporaine de l'immémorial « temps de Rê », toute la région fonctionnant alors comme les « grands murs de l'Égypte » et ses collines comme des « bastions » avancés.¹³⁵ Reflet attendu du cosmos, ce territoire sacré correspond, lui aussi, à un « Portique du ciel » dont la forme architectonique en *sebekhet* semble trouver son reflet dans l'assise significative d'une des cinq hypostases illustrant la décade : le redoutable faucon-lion-homme archer, « Maître du combat » (figure 15).¹³⁶ Par leur correspondance avec la sphère céleste, ces « impénétrables *tchesemout* »

133. Dispositif contrant toutes manifestations d'Apopi (impuretés annuelles, cataclysmes, rébellions, attaques de l'empire perse), cf. n. 63-64 *supra*.

134. Sur les noms sacrés et le dieu local « Ba de Chou », les liens avec Sopdou et le bétyle, Meeks 2006, 307-313, § 51-53 (XVI, 7-XVII, 3).

135. Goyon 1936, 12, pl. II, l. 28-31 (*tsm.wt*); puis, assimilation aux « quatre étais-*sekhenout* » (l. 31) et aux « *baou* de l'orient à (?) de Rê-Horakhty », exhausseurs et défenseurs du dieu (*idem*, l. 33-34); cf. n. 63 *supra*.

136. Tête et dos de rapace, corps léonin à bras humains, couronne de Chou-Sopdou, assis sur une *sebekhet* intégrant le toponyme de *j3.t-Nbs* (Louvre D 37, *Description* V, 1822, pl. 48, 5-6), avec posture rappelant celle de la statue cultuelle du dieu en lion au fond du naos; déjà, interprétation de ce socle comme « porche de temple » par J. Yoyotte, « Le naos des décades. Aux origines de l'astrologie en Égypte » (communication en 2000); cf. n. 64 *supra*. Pour *sbh.t n.t p.t* désignant Saft el Henneh, Thiers 1997, 257, n. 29; bloc SCA 161, paroi dite « gauche », bandeau horizontal, l. 1 (restitution de *j3t* ?), n. 64 *supra*.



Figure 15. Structure-*sebekhet* de la « Butte du Jujubier », servant d'assise à l'entité archère « Maître du combat » sur le « Naos des décades », provenant originellement de Saft el-Henneh (d'après *Description V*, 1822, pl. 48, 5-6 ; détail central de la fig. 5).

s'intègrent sans doute au puissant mur oriental, ainsi qu'à l'arsenal défensif du lieu d'apparition de Rê, tandis que les trente-six *baou*-étoiles régissent les phénomènes cosmiques et leurs répercussions ici-bas, déployant leurs activités créatrices et apotropaïques sur l'ensemble du monolithe.¹³⁷

Dans l'horizon, tout aussi redoutable et difficile à définir, où Rê couchant entre en symbiose avec Osi-

ris,¹³⁸ d'autres contrées, îles et grande porte à double vantail secret (figure 16),¹³⁹ conduisent au « ciel inversé » de la douat, parcouru et revivifié par le soleil nocturne, hérissé de porches défensifs. Relevant par définition d'une autre sphère, ces structures de passage du monde souterrain, d'ailleurs parfois ambivalentes, ne seront ici que brièvement évoquées et simplement pour comparaison grâce à quelques-unes de leurs caractéristiques et propriétés. Dans les grandes compositions funéraires royales du Nouvel Empire (*Livre de la Nuit, Livre des Portes*...), les portiques apparaissent clairement comme marqueurs de temps et d'espace, rythmant les « heures-régions » du périple nocturne,¹⁴⁰ tandis qu'aux vignettes des chapitres 145-146 du *Livre des Morts*, après les sept *ârrerout* du chapitre 144, ils constituent sur le chemin du paradis de véritables postes de contrôle, matérialisés par des édifices à corniche avec porte à vantail ouvert, gardés par de terrifiants démons coutiliers zoocéphales.¹⁴¹ Mystérieuses, des « portes d'ombre », constituées de feu-*sedjet*, recèlent une nature composite de lumière et de ténèbres,¹⁴² tandis que les « portes des étoiles » rivalisent par leur noirceur avec la sombre chevelure des déesses.¹⁴³ Là encore, lieux mythiques et terrestres se répondent. De-

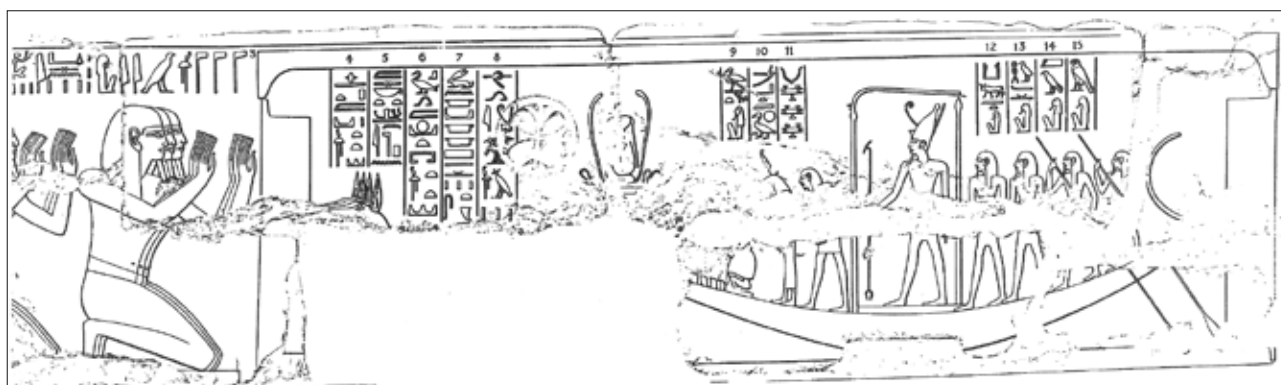


Figure 16. Barque du dieu Atoum franchissant les vantaux de l'*akhet* occidentale (Medinet Habou VI, pl. 422 C).

137. *tm.sm.wt šr3.yw*, en relation avec *Celui-qui-préside-à-Bakhou* (bloc SCA 161, l. 2), n. 64 *supra*. Pour *tm*, « construire » (Wilson 1997, 1175), avec un sens de « fortifier » ? (afin de « rendre son image *šr3* », *Edfou* IV, 225, 7) ; les conceptions de *šr3* et du corps divin, Darnell 2004, 289-293, 384-385, n. 54.

138. Sur cette thématique dominante dans les textes cryptographiques de la fin du Nouvel Empire, Darnell 2004, 374-424, 449-453. Pour *akhet* et *sebekhet akhet* avec sens de « seuils » d'éternité et de mort, Assmann 1969, 87, n. 42 ; Vandier 1961, 120 (IX, 14), 165-166, n. 231 (= Sauneron 1962, 173-174, n. uu) ; n. 144 *infra*.

139. Sur *sb3 n p.t m jmn.t*, Roulin 1996, 43-44, d, 50 ; la scène de passage par la barque solaire, Medinet Habou VI, 1963, pl. 422 C (= Goyon 1979, 40-41, pl. 16A, pl. 19B) ; une ressemblance avec l'architecture d'un temple, Darnell 2004, 422-423, n. 232 (réf.) ; entité vivante aux verrous lançant des acclamations lors de l'ouverture des vantaux en lapis-lazuli, *CT* II, 209ab (Barguet 1986, 434, *spell* 147).

140. Roulin 1996, I, XVII-XIX.

141. Sur ces obstacles et gardiens, souvent illustrés par papyri et tombes, Zandee 1970, 121-123 ; Guilhou 1999b, 365-417, fig. de 382-384 ; Yoyotte 2003, 232. Cf. ces chapitres 144-145 dans les versions du début de l'époque ptolémaïque, pour le rituel du « Grand Décret émis pour le nome du Pays du Silence » (pMMA. 35.9.21), assurant légitimité et vie éternelle à Osiris, Goyon 1999, 18-20 ; en tenant compte ici des nouvelles lectures de Smith 2006, 219-223, 219 (Osiris dans la barque solaire) ; leur adaptation à Dendara pour Osiris, Cauville 1997, 166-168. Pour les passages protégés par des torches, Willems 1996, 128, n. 540, 135-136, 154-155 ; les gardes du « Portique secret de l'occident », *idem*, 128 & n. 542 ; le tribunal du « Portique élevé de l'Entourage », au jour du décompte de la différence, *idem*, 132.

142. Sur lumière et obscurité, couple d'opposition de la nature divine, Assmann 1969, 180-181.

143. « Tes boucles sont plus noires que les portes de chaque étoile le jour de l'enténébrement » (*LdM*, chap. 172), Assmann 2003, 70.

puis au moins les Textes des Sarcophages, la *sebekhet akhet*, « Portique de l'Horizon », subsume par le réseau des correspondances, à la fois des espaces de l'au-delà, la chambre mortuaire d'Osiris, jusqu'à la « salle d'embaumement » des officines humaines.¹⁴⁴ Lors des périlleuses fins d'année, quand il s'agit de déterminer qui doit vivre ou mourir, le « Grand portique du Recensement » réunit le *Tribunal d'en bas* dont les membres relèvent sur leurs rouleaux de papyrus les listes des impies à condamner.¹⁴⁵ En effet, dans ces régions liminales, siège le Magistrat suprême, et de façon ambivalente, son trône de victoire, symbole de souveraineté et de gloire, y confond à son tour des composantes solaires et osiriennes.¹⁴⁶ À lui seul, le trône divin, manifestation d'équilibre et d'harmonie, incarne le point focal de l'habitat. S'asseoir entraîne la prise de possession accomplie d'une résidence,¹⁴⁷ analogue à l'image initiale du faucon reposant sur le sommet du mur en « façade de palais-*serekh* ». ¹⁴⁸ Sous le baldaquin du kiosque divin, le siège, exhaussé par son piédestal, partage la nature primordiale du premier espace émergé, tandis que sa structure cubique transpose une forme architecturale d'immenses proportions, « à la largeur du firmament ». ¹⁴⁹ Au zénith, dans sa puissante géométrie, il étincelle des mille feux des métaux et pierres semi-précieuses, avec, parmi les *topoi* les plus classiques, l'évocation des substances telles que l'or pur,¹⁵⁰ le *bia*¹⁵¹ ou la malachite, verte assise d'immortalité convoitée par le bienheureux.¹⁵² Dès les *Textes des pyramides*, face au « lac de fraîcheur », il accorde au roi-juge, tel le

démiurge auprès de ses ennées,¹⁵³ un artefact souverain dont « les faces sont (celles) de lion » et « les pieds, les sabots d'un grand taureau », ¹⁵⁴ rappelant en partie le célèbre modèle statuaire du pharaon Chephren.¹⁵⁵ Dans la perspective du trône aux dimensions de l'univers, l'époque gréco-romaine évoquera encore, en une vision cosmique saisissante, cette image d'un être suprême invoqué en tant que « Celui qui est assis sur les quatre sommets des vents ». ¹⁵⁶

Au cours d'une longue évolution historique, dans leur désir d'interpréter l'univers, les scribes de l'ancienne Égypte ont donc développé bien des approches pour exprimer les domaines réservés de la divinité et conjurer la dangereuse contamination suscitée par un « franchissement de la limite » entre les sphères. Confrontés à la sacralité attribuée au monde divin, ils ont tenté par le biais de processus variés d'en vaincre les barrières et périls. Il faut, pour déchiffrer l'idéologie de cet espace hiérarchisé où domine la sphère céleste, interpréter sans cesse le jeu de miroirs tridimensionnel qui relie sons, significations et graphèmes. Par excellence résidence divine, l'empyrée sait accueillir le créateur et sa cour évoluant dans de lumineuses nefs aériennes, « flottantes » et « volantes », rivales des astres et des oiseaux.

Comme les divins vaisseaux ailés, la résidence céleste se déploie dans cet éther irradiant au sein d'autres perceptions du temps, de l'espace et de la matière. Pour la créature humaine, ce domaine de l'essence divine incarne le plus sûr des asiles, le plus puissant des

144. Sur *sbh.t 3h.t*, métaphore de la *ouâbet*, Yoyotte 1980-1981, 80, 99-101 (reflet de la *hw.t bnb* de l'au-delà dans celle d'Héliopolis) ; *idem* 2003, 231-232, 249 ; la « nécropole d'Héliopolis » et « l'horizon sur cette terre », Bickel & Tallet 2000, 137-140 ; la nécropole memphite, Herbin 1994, 113-114 (I, 29), 292 (*per-nefer* en démotique) ; l'ambiguïté des « portes de l'horizon de l'Occident », *idem*, 183 (IV, 15-16). Comme « seuil de la mort », n. 138 *supra*.

145. Sur cette *sbh.t 3.t n.t hsb* et les « livres de malheurs » assignant aux impies, pour une mort prématurée, les pestilences de fin d'année, Goyon 2006, 116 (*Edfou* III, 322, 13-323,1), 119, n. 18.

146. En dernier lieu, sur le tribunal d'Osiris et sa balance anthropoïde (pesée de l'oudjat ?) dans la scène cryptographique 33 du *Livre des Portes*, pivot de l'équilibre cosmique, Manassa 2006, 109-142, pl. XV-XVIII.

147. Kuhlmann 1977, surtout 32-34 ; trône cubique (*hw.t, srh*), *idem*, 51-61, 81-85 ; avec composante léonine, *idem*, 61-69, 85-89.

148. Plan d'une *hout* quadrangulaire, conjugué à *vue de face* du *serekh*, comme décor classique des sièges royaux, *idem*, 82-85 ; déjà, « nom d'Horus » de Qaj, assimilant le mur à *l'assise du rapace* et le siège à *l'assise du roi*, *idem*, 84, n. 9. Pour une première iconographie, n. 14 *supra* et fig. 1 ; le défunt planant en « grand faucon sur les murs de *Jmn-rn.f* » (*spells* 173-175), Bickel 1994, 184-185.

149. En possession de Neith « sainte et secrète dans le portique mystérieux », Sauneron 1962, 290 (163, 20) ; sur le trône à degrés, l'estrade-*hnd* de Sekhmet-Ouadjet, l'investiture jubilaire, Goyon 2006, 55-59, 61-62 ; le trône-*hmk* comparé au tabouret de Rê en bois de moringa, *idem*, 56 (D X/1, 60, 1-3).

150. Voir les matériaux de prix retenus pour le corps osirien, comparé à la ciel, Assmann 2003, 70-73 (*LdM*, chap. 172).

151. Graefe 1971, 20-25 ; Lalouette 1979, 346-350 ; pour le matériau, n. 125 *supra*.

152. *TP* § 1784, attribué au roi-dieu (Faulkner 1969, 260-261, n. 24) ; au défunt, *CTVI*, 312g (spell 682) ; sur ce minéral *chézemtet* dans le Delta oriental (Sinai), lié à la déesse éponyme, dame de Pount, et à Sopdou, Aufrère 1991, 119-122, 541-543 ; Meeks 2002, 291-292. Cf. aussi pour le siège *nst* du défunt dans la barque divine, Jacq 1986, 130-131, § 188.

153. *TP* § 1934b-c (N 729) coïncidant avec le grand « trône de *bia* » du « Premier des occidentaux », Osiris, au sein de « ses 2 ennées pour peser les paroles », Lalouette 1979, 348.

154. Sur ce trône-*hndw*, *PT* § 1124 (formule 509) ; assurant la régence du monarque sur les mondes stellaire et solaire, Kuhlmann 1977, 9, n. 5 ; Lalouette 1979, 346-350 ; Guilhou 2001, 181-182 ; Wilson 1997, 743 (index). Pour la probable relation entre composantes thériomorphes et hypostases animales de la voûte céleste, Westendorf 1966, 53-56 ; un lointain écho dans l'apparence du trône de Salomon, Canciani & Pettinato 1965, 86-108.

155. Caire JE 10062, IVe dynastie ; chaise intégrée au siège cubique avec montants en lion dressé sur hauts patins, *sema-taouy* en relief sur les parois latérales, faucon au sommet du pilier arrière, en symbiose avec la nuque du pharaon, Saleh et Sourouzian, n° 31.

156. Betz 1992, 308 (*PGM* CI. 22). Sur les « quatre vents », cf. n. 91 *supra*.

boucliers contre la rupture d'équilibre cosmique toujours menaçante. Afin d'y accéder, le défunt doit abolir ce terrible système défensif que constituent mort et jugement. Seulement après sa victoire sur l'inquisition initiatique du Passeur, il pourra fusionner avec sa nef divine remembrée, en envol vers les prairies des provendes éternelles, sur le « côté oriental du ciel ». C'est dans ces confins *horizontaux* que se dévoile enfin le Réel véritable dont notre monde terrestre n'offrira toujours que des approximations. Lumineuses sur les hauteurs des « soulèvements-de-Chou », les parfaites architectures viennent de naître du Créateur. Manifestation architecturée du Verbe, ces vaporeuses structures ne prennent corps et couleur que par de puissants portiques, d'éclatants remparts aux bastions crénelés, des contrées élyséennes dotées d'étranges cités.

Pour celui, mortel et éphémère, qui tremble de se dissoudre dans les abysses du « Noun », ces résidences célestes donnent, avec la promesse d'un cosmos pur et incorruptible, une immortalité au sein de la « matière primordiale ». Car, au plus près des dieux, dans leurs demeures aériennes, il n'arrivera jamais ce que le nomarque Sarenpout déplorait amèrement devant les constructions effondrées de son prédécesseur : « L'éternité n'avait pas été prévue ! ».¹⁵⁷

Bibliographie

- ALLEN, J. P. 1994: «Reading a Pyramid», *Hommages à Jean Leclant I. Études pharaoniques*, BdE 106/1, IFAO, Le Caire, 5-28.
- ARNOLD, D. 1994: *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, Munic/Zuric.
- ASSMANN, J. 1969: *Liturgische Lieder an den Sonnengott. Untersuchungen zur altägyptischen Hymnik I*, MÄS 19, Verlag Bruno Hessling, Berlin.
- 1970: *Der König als Sonnenpriester. Ein kosmographischer Begleittext zur kultischen Sonnenhymnik in thebanischen Tempeln und Gräbern*, ADAIK 7, Glückstadt.
- 1977: *Das Grab der Mutirdis*, ArchVer 13.
- 1983: *Sonnenhymnen in den thebanischen Gräbern*, Theben I, Philipp von Zabern, Mayence-sur-Rhin.
- 1999: *Maât, l'Égypte pharaonique et l'idée de justice sociale*, Editions La Maison de Vie, Château-Gontier.
- 2003: *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, Lonrai, Éditions du Rocher [traduction française par N. Baum de l'édition originale *Tod und Jenseits im alten Ägypten*].
- AUBOURG, E.; ZIGNANI, P. 2000: «Espaces, lumières et composition architecturale au temple d'Hathor à Dendara. Résultats préliminaires», *BIFAO* 100, 47-77.
- AUFÈRE, S. 1991: *L'univers minéral dans la pensée égyptienne*, BdE 105/1-2, IFAO, Le Caire.
- 1997: «L'univers minéral dans la pensée égyptienne : essai de synthèse et perspectives (autour de l'univers minéral X)», *Archéo-Nil* 7, 113-144.
- 2000: *Le propylône d'Amon-Rê-Montou à Karnak-Nord* [Dessins de Yousreya Hamed. Étude architecturale par Jean-Claude Golvin], MIFAO 117, IFAO, Le Caire.
- 2001: «À propos de la *St-swttw* de Satis à Éléphantine», *ERUV* II, *OrMonsp* XI, Université Paul Valéry-Montpellier III, 79-81.
- 2003: «Le 'territoire cultivé' (*ouou*) et la 'réserve aquatique' (*pehou*) dans les monographies de nomes de l'Égypte ancienne», à *La campagne antique : espace sauvage, terre domestiquée* (M. Mazoyer éd.), *Cahiers Kubaba* V, Paris, 9-44.
- 2006: «La "Campagne de Hotep" et la "Campagne des Roseaux" dans les Textes des Sarcophages et le Livre de Sortir au jour», *Actes du Colloque international L'Homme et la Nature. Histoire d'une colonisation* (3-4 décembre 2004), organisé par l'Institut Catholique de Paris, l'Université Paris I Sorbonne (M. Mazoyer, J. Perez Rey, F. Malbran-Labat, R. Lebrun, éd.), *Collection Kubaba Série Actes* IX, L'Harmattan, Paris, 1-41. [Photocopie communiquée par l'auteur]. [Sous presse]
- BARGUET, P. 1967: *Le Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, Les éditions du Cerf, Paris.
- 1969: «Essai d'interprétation du Livre des Deux Chemins», *RdE* 21, 7-17.
- 1971: «Compte-rendu de E.A.E. Reymond, *The mythical Origin of the Egyptian Temple*. (Oxford, Manchester Press, 1969)», *RdE* 23, 216-218.
- 1986: *Les textes des sarcophages égyptiens du Moyen Empire*, Les Editions du Cerf, Paris.
- BAUM, N. 1994: «La salle de Pount du temple de Rept à Wennina», *Hommages à Jean Leclant II. Nubie, Soudan, Éthiopie*, BdE 106/2, IFAO, Le Caire, 23-37.
- BEINLICH, H. 1991: *Das Buch vom Fayoum. Zum religiösen Eigenverständnis einer ägyptischen Landschaft*, ÄgAbh 51, 2 vol., Otto Harrassowitz, Wiesbaden.
- BERLANDINI, J. 1984: «La chapelle de Séthi I. Nouvelles découvertes : les déesses TMsmt et Mn-Nfr», *BSFE* 99, 28-52, pl. 1-III.
- 1995: «Ptah-démiurge et l'exaltation du ciel», *RdE* 46, 9-41.
- BETRÒ, M. C. 1990: *I testi solari del portale di Pasce-rientaisu (BN 2)*, *Saqqara* III, Università degli studi di Pisa, Missioni archeologiche in Egitto, Pise.

157. Habachi 1985, I, 36, fig. 3, l. 8-9. En effet, il manque ici le premier savoir à posséder : la connaissance de la « pierre éternelle » (*3.t d.t*), apanage des dieux et, par excellence, vecteur de sacralisation et support d'écriture hiéroglyphique (Vernus 1990, 42-43, 51, n. 32).

- BETZ, H. D. [éd.] 1992: *The Greek Magical Papyrus in Translation including the Demotic Spells I: Texts* [with an updated Bibliography], The University of Chicago Press, Chicago et Londres [1].
- BICKEL, S. 1994: *La cosmogonie égyptienne avant le Nouvel Empire*, OBO 134, Univ.-Verl./Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, Fribourg, Suisse.
- 1997: «Héliopolis et le tribunal des dieux», *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqâra dédiées à Jean-Philippe Lauer I*, *OrMonsp* IX/1, 113-122.
- BICKEL, S.; TALLET, P. 2000: «Quelques monuments privés héliopolitains de la Troisième Période intermédiaire», *BIFAO* 100, 129-144.
- BOMHARD VON, A.-S. 2007: *The Underwater Archaeology of the Canopic Region in Egypt. The Naos of the Decades, From the Observation of the Sky to Mythology and Astrology*, Oxford.
- BORGHOUTS, J. F. 1971: *The Magical Texts of Papyrus Leiden I 348*, *OMRO* 51.
- 1978: *Ancient Egyptian Magical Texts*, *NISABA* 9, Brill, Leyden.
- BRUNNER, H., 1986: *Lexikon der Ägyptologie* VI, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, col. 778-787 (s.v. «Tür und Tor»), col. 1213-1214, (s.v. «Weltende»).
- BRUYÈRE, B. 1959: *La tombe n° 1 de Sen-Nedjem à Deir el Médineh*, *MIFAO* 88, IFAO, Le Caire.
- CANCIANI, F.; PETTINATO, G. 1965: «Salomos Thron, philologische und archäologische Erwägungen», *ZDPV* 81, 86-108.
- CAUVILLE, S. 1990: «Les inscriptions dédicatoires du temple d'Hathor à Dendara», *BIFAO* 90, 83-114, pl. 1-IV.
- 1997: *Le temple de Dendara. Les chapelles osiriennes II. Commentaire*, *BdE* 118, IFAO, Le Caire.
- CENIVAL DE, F. 1988: *Le mythe de l'œil du soleil*, *DS* 9, Gisela Zauzich Verlag, Sommerhausen.
- CHASSINAT, É. 1966: *Le mystère d'Osiris au mois de Khoiak I-II*, Le Caire.
- CLÈRE, J.-J. 1958: «Fragments d'une nouvelle représentation égyptienne du monde», *MDIAK* 16, 30-46, pl. V.
- COLIN, M.-È., 2005: «L'union à la lumière de Tenpetret et la symbolique végétale de la stèle Louvre E 52», *ERUV* III, *OrMonsp* XV, 313-331.
- CORTEGGIANI, J.-P. 1995: «La 'butte de la Décollation', à Héliopolis», *BIFAO* 95, 141-151.
- DARNELL, J. C. 2004: *The Enigmatic Netherworld Books of the Solar-Osirian Unity, Cryptographic Compositions in the Tombs of Tutankhamun, Ramesses VI and Ramesses IX*, OBO 198, Academic Press Fribourg, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen.
- DAUMAS, F. 1951: «Sur trois représentations de Nout à Dendara», *ASAE* 51, 373-400, pl. I.
- DERCHAIN, P. 1962: «Le rôle du roi d'Égypte dans le maintien de l'ordre cosmique», *Le pouvoir et le sacré*, *ACER* 1, Bruxelles.
- 1965: *Le papyrus Salt 825 (B.M. 10051), rituel pour la conservation de la vie en Égypte*, *ARB Classe des Lettres Mémoires* t. LVIII/fasc. 1-II, Bruxelles.
- 1972: *Hathor Quadrifrons. Recherches sur la syntaxe d'un mythe égyptien*, *Publications de l'Institut historique et archéologique de Stamboul* XXVIII, Istanbul.
- 1980: *Lexikon der Ägyptologie* III, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, col. 747-756 (s.v. «Kosmogonie»).
- 1994: «Divinité. Le problème du divin et des dieux dans l'Égypte ancienne», à *Dictionnaire des Mythologies et des Religions, des Sociétés traditionnelles et du Monde antique*, Flammarion, Paris [réimpression de l'édition de 1981], 324-330.
- 2006: «Quand l'arpenteur pataugeait ou de la fondation d'une ville», *CdE* 81/fasc.161/162, 71-76.
- DESCRIPTION, 1822: Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Antiquités V (planches).
- DRIOTON, É. 1944: «Les dédicaces de Ptolémée Évergète II sur le deuxième pylône de Karnak», *ASAE* 44, 111-162.
- 1952: «Les origines pharaoniques du nilomètre de Rodah», *BIE* 34, 291-316.
- DUNAND, F.; ZIVIE-COCHE, C. 1991: *Dieux et hommes en Égypte. 3000 av. J.-C. – 395 apr. J.-C.*, Anthropologie religieuse, Armand Colin, Paris, Collection «U».
- EATON-KRAUSS, M.; GRAEFE, E. 1985: *The Small Golden Shrine From The Tomb of Tutankhamun*, Griffith Institute, Oxford.
- ELIADE, M. 2005: *Le sacré et le profane*, La Flèche, Folia essais [édition française Gallimard 1965, d'après l'édition originale *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Hamburg, 1957].
- ENANY EL, K. 2001: «Quelques observations sur le *balanites aegyptiaca*», *ERUV* II, *OrMonsp* XI, 155-162.
- ERICHSEN, W.; SCHOTT, S. 1954: *Fragmente memphitischer Theologie in demotischer Schrift (papyrus Berlin 13603)*, *Abh. 7, Akademie der Wissenschaften und Literatur*, Wiesbaden.
- ERROUX-MORFIN, M. 2001: «Le papyrus et son ofrande. Cypéracées et Joncacées dans les textes égyptiens d'époque tardive», *ERUV* II, *OrMonsp* XI, 17-37.
- FAULKNER, R. O. 1969: *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, Oxford University Press.
- FAVARD-MEEKS, C.; *apud* MEEKS, D. 1986: «La vache divine», *Les dieux et démons zoomorphes de l'ancienne Égypte et leurs territoires*. Action thématique programmée : *Les polythéismes, pour une anthropologie des sociétés anciennes et traditionnelles*, Carnoules, 76-83.

- FINNESTAD, R. B. 1985: *Image of the World and Symbol of the Creator. On the Cosmological and Iconological Values of the Temple of Edfu*, SOR 10, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.
- FRANCO, I. 1996: *Mythes et dieux. Le souffle du soleil*, Editions Pygmalion/ Gérard Watelet, Paris.
- GASSE, A. 2001: «Éléments d'un paysage de l'au-delà d'après le Livre des Morts Vatican 48832», *ERUV* II, *OrMonsp* XI, 229-257.
- GODDIO, F. [et alii] 2006: *Trésors engloutis d'Égypte* (catalogue de l'exposition du 9 déc. 2006 au 16 mars 2007, au Grand Palais), Editions du Seuil, Paris.
- GOYON, G. 1936: «Les travaux de Chou et les tribulations de Geb d'après le naos 2 248 d'Ismailia», *Kêmi* 6, 7-42.
- GOYON, J.-C. 1975: «Textes mythologiques II. Les révélations du mystère des quatre boules», *BIFAO* 75, 349-399.
- 1979: à Parker, R.; Leclant, J. *The Edifice of Taharqa by the Sacred Lake of Karnak*, *Brown Egyptological Studies* VIII, Providence/Londres.
- 1985: *Les dieux-gardiens et la genèse des temples (d'après les textes égyptiens de l'époque gréco-romaine). Les soixante d'Edfou et les soixante-dix-sept dieux de Pharbaethos*, *BdE* XCIII/I-II, IFAO, Le Caire.
- 1987: «Nombres et univers : réflexions sur quelques données numériques de l'arsenal magique de l'époque pharaonique», *La Magia in Egitto ai Tempi dei Faraoni*, Atti Convegno Internazionale di Studi Milano 29-31 Ottobre 1985 [a cura d'A. Roccati i A. Siliotti], Vérone.
- 1997: «Répandre l'or et éparpiller la verdure. Les fêtes de Mout et d'Hathor à la néoménie d'Epiphi et les prémices de la moisson», *Essays on Ancient Egypt in Honour of Herman Te Velde*, *EgMem* I, 85-100, Groningen.
- 1999: *Le papyrus d'Imouthès, fils de Psintaès au Metropolitan Museum of Art de New York (Papyrus MMA 35.2.21)*, MMA, New York.
- 2006: *Le rituel du shꜥtp Shꜥmt au changement de cycle annuel. D'après les architraves du temple d'Edfou et textes parallèles, du Nouvel Empire à l'époque ptolémaïque et romaine*, *BdE* 141, IFAO, Le Caire.
- GOYON, J.-C.; Golvin, J.-Cl.; Simon-Boidot, Cl.; Martinet, G. 2004: *La construction pharaonique du Moyen Empire à l'époque gréco-romaine. Contexte et principes technologiques*, A. & J. Picard, Paris.
- GRAEFE, E. 1971: *Untersuchungen zur Wortfamilie bi3*, Cologne.
- GRAINDORGE, C. 1996: «La quête de la lumière au mois de Khoiak», *JEA* 82, 83-105.
- GRANDET, P. 1994: *Le papyrus Harris I (BM 9999) I-II*, *BdE* CIX, IFAO, Le Caire.
- GROTHOFF, T. 1996: *Die Tornamen der ägyptischen Tempel*, *AegMon* I, Shaker Verlag, Aix-la-Chapelle.
- GUILHOU, N. 1999a: à *Égypte. Vision d'éternité*, *Catalogue Musée de l'Ephèbe*, Le Cap d'Agde (septembre 1999 - janvier 2000), Agde.
- 1999b: «Génies funéraires, croque-mitaines ou anges gardiens ? Étude sur les fouets, balais, palmes et épis en guise de couteaux», *ERUV* I, *OrMonsp* X, 365-417.
- 2001a: «Une audience au tribunal», *ERUV* II, *OrMonsp* XI, 171-186.
- 2001b: «Aspects de l'univers végétal dans les Textes des Pyramides» I-III, *ERUV* II, *OrMonsp* XI, 187-226.
- HABACHI, L. 1985: *Élephantine IV. The Sanctuary of Heqaib* [with contributions by G. Haeny and Fr. Junge. Photographs by D. Johannes], *ArchVer* 33, Berlin.
- HAWASS, Z.; GARRETT, K. 2004: *Trésors cachés de l'Égypte*, Paris [NG, éd. française].
- HELCK, W. 1986: «Topographisierung von Begriffen und Gegenständen in den Pyramidentexten», *Hommages à François Daumas*, II, 421-425.
- HERBIN, F.-R. 1994: *Le livre de parcourir l'éternité*, *OLA* 58, Louvain.
- HORNUNG, E. 1956: «Chaotische Bereiche in den geordneten Welt», *ZÄS* 81, 28-32.
- 1973: «Die 'Kammern' des Thot-Heiligtumes», *ZÄS* 100, pl. II.
- 1982a: *Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh*, *OLA* 46.
- 1982b: «Pharao ludens», *Eranos Jahrbuch* 51, 479-516.
- 1986: *Les dieux de l'Égypte. Le Un et le Multiple*, Éditions du Rocher, Monaco, [édition française ; traduction par Paul Couturiau], d'après la version originale *Der Eine und die Vielen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- JACQ, C. 1986: *Le voyage dans l'autre monde selon l'Égypte ancienne. Épreuves et métamorphoses du mort d'après les Textes des Pyramides et les Textes des Sarcophages*, Édition Le Rocher, Paris.
- JELINKOVÀ-REYMOND, E. 1956: *Les inscriptions de la statue guérissante de Djed-Îer-Le-Sauveur*, *BdE* XXIII, IFAO, Le Caire.
- KAKOSY, L. 1999: *Egyptian Healing Statues in Three Museums in Italy (Turin, Florence, Naples)*, *Catalogo del Museo Egizio di Torino, Serie Prima, Monumenti e Testi* IX.
- KOEMOTH, P. 1994: *Osiris et les arbres. Contribution à l'étude des arbres sacrés de l'Égypte ancienne*, *AegLeod* 3, Liège.
- KOENIG, Y. 2004: «Le papyrus de Moutemheb», *BIFAO* 104, 291-326.
- KUHLMANN, K. 1977: *Der Thron im alten Ägypten. Untersuchung zur Semantik, Ikonographie und Symbolik eines Herrschaftszeichens*, *ADAIK* 10.

- LABRIQUE, F. 1992: *Stylistique et Théologie à Edfou. Le rituel de l'offrande de la campagne : étude de la composition*, OLA 51, Louvain.
- LABROUSSE, A. 2000: *L'Architecture des Pyramides à Textes*, II, BdE 131, IFAO, Le Caire.
- LALOUETTE, C. 1979: «Le 'firmament de cuivre'. Contribution à l'étude du mot (*bja*)», BIFAO 79, 333-353.
- 1987: *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte* ** *Mythes, contes et poésie*, Gallimard, NRF, Mayenne.
- LEFEBVRE, G. 1923-1924: *Le tombeau de Pétoisiris*, Le Caire.
- LEITZ, C. 1989: «Die obere und die untere Dat», ZÄS 116, 41-57.
- 1994: *Tagewählerei. Das Buch hTet nhh ph.wy et und verwandte Texte I-II*, ÄgAbh 55, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.
- LOPRIENO, A. 2001: *La pensée et l'écriture pour une analyse sémiotique de la culture égyptienne* (4 séminaires à l'EPHE, Sciences religieuses, 15-27 mai 2000, édition revue par Chr. Zivie-Coche), Cybèle, Paris.
- MANASSA, C. 2006: «The Judgment Hall of Osiris in the Book of Gates», RdE 57, 109-142, pl. XV-XVIII.
- MATHIEU, B. 1997: «La signification du serdab dans la pyramide d'Ounas. L'architecture des appartements funéraires royaux à la lumière des Textes des Pyramides», *Études sur l'ancien Empire et la nécropole de Saqqâra dédiées à Jean-Philippe Lauer*, Or-Monsp IX, 289-304.
- [MEDINET HABOU] 1963: *The Epigraphic Survey. Medinet Habu VI*, OIP LXXXIV, Chicago.
- MEEKS, D. 1981: *Année lexicographique* 2, Paris.
- 1986a: «Zoomorphie et image des dieux dans l'Égypte ancienne», *Temps de la Réflexion* 7, 171-191.
- D. C. 1986b: «Les dieux et démons zoomorphes de l'ancienne Égypte et leurs territoires », a *Les polythéismes pour une anthropologie des sociétés anciennes et traditionnelles* (CNRS Section 44), Carnoules, «Seth, de la savane au désert, ou le destin contrarié d'un dieu», 1-51 (D. Meeks) ; «La vache divine. Enquêtes sur ses espaces et ses fonctions », 52-91 (Christine Meeks).
- 2002: «Coptos et les chemins de Pount», *Topoi*, Suppl. 3, 267-335.
- 2006: *Mythes et légendes du Delta d'après le papyrus Brooklyn 47.218.84, Le papyrus du Delta*, MIFAO 125, IFAO, Le Caire.
- MEEKS, D.; FAVARD-MEEKS, C. 1993: *La vie quotidienne des dieux égyptiens*, Hachette, France.
- MILDE, H. 1991: *The vignettes in the Book of the Dead of Neferrenpet*, EU VII, Leyde.
- NIWIŃSKI, A. 1989: *Studies on the Illustrated Theban Funerary Papyri of the 11th and 10th Centuries B.C.*, OBO 86, Universitätsverlag Freiburg, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen.
- MONTET, P. 1964: «Le rituel de fondation des temples égyptiens», *Kêmi* 17, 74-100.
- MORRIS, E. F. 2005: *The Architecture of Imperialism. Military Bases and the Evolution of Foreign Policy in Egypt's New Kingdom*, PdÄ 22, Leyden-Boston.
- MYSLIEWIC, K. 1978: *Studien zum Gott Atum I-II*, HÄB 5, Gerstenberg Verlag, Hildesheim.
- OBENGA, T. 2000: *La géométrie égyptienne. Contribution de l'Afrique antique à la mathématique mondiale*, Institut africain d'égyptologie Cheikh Anta Diop, Cahier n° 1, Éditions l'Harmattan.
- OSING, J. 1992: *Aspects de la culture pharaonique : Quatre leçons au Collège de France (février-mars 1989)*, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Nouvelle Série, vol. 12, Diffusion de Boccard, Paris.
- 1998: *The Carlsberg Papyri 2: Hieratic Papyri aus Tebtunis I-II*, CNIANES Publications 17, Museum Tusculanum Press.
- PANTALACCI, L. 1998: «Quadruple ou double : déesse(s) d'El Qal'a-Coptos», a *Egyptian Religion. The Last Thousand Years. Studies dedicated to the memory of Jan Quaegebeur I*, OLA 84, 681-690.
- PECOIL, J.-F. 1986: «Le soleil et la cour d'Edfou», BIFAO 86, 277-301.
- PIANKOFF, A. 1942: *Le livre du Jour et de la Nuit*, BdE XIII, IFAO, Le Caire.
- 1953: *La création du disque solaire*, BdE XIX, IFAO, Le Caire.
- 1962: *The Shrines of Tut-Ankh-Amon* [ed. de N. Rambova], Harper Torchbooks, Harper & Row Publishers, New York and Evanston [édition originale Pantheon Books for Bollingen Foundation, 1955].
- PLAS, D. VAN DER 1986: *L'hymne à la crue du Nil I-II*, EU IV, Leyden.
- POSENER, G. 1960: *De la divinité de pharaon*, CSA XV, Imprimerie nationale, Paris.
- 1965: «Sur l'orientation et l'ordre des points cardinaux chez les Égyptiens», NAWG 1965/2, 68-78.
- QUACK, J. F. 2004: «Organiser le culte idéal. Le Manuel du temple», BSFE 160, 9-25.
- RAUE, D. 1999: *Heliopolis und das Haus des Re. Eine Prosopographie und ein Toponymie im Neuen Reich*, ADAIK 16, Achet-Verlag, Berlin.
- REYMOND, E. 1969: *The Mythical Origin of the Egyptian Temple*, Cambridge, Manchester, University Press, Barnes & Noble, New York.
- RITNER, R. 1990: «O. Gardiner 363: A Spell Against Night Terrors», JARCE 27, 25-41.
- ROBINSON, P. 2003: «Crossing the Night. The Depiction of Mythological Landscapes in the Am-Duat of the New Kingdom Royal Necropolis», *Current Research in Egyptology III* [ed. by R. Ives, D. Lines,

- Ch. Naunton, N. Wahlberg), BAR International Series 1192, 51-61.
- ROULIN, G. 1996: *Le Livre de la Nuit. Une composition égyptienne de l'au-delà 1-2*, OBO 147/1-2.
- SALEH, M. 1984: *Das Totenbuch in den thebanischen Beamtengräbern des Neuen Reiches*, ArchVer 46, Philipp von Zabern, Mayence-sur-Rhin.
- SALEH, M.; SOUROUZIAN, H. 1987: *Catalogue officiel Musée égyptien du Caire*, Verlag Philipp von Zabern, Mayence-sur-Rhin.
- SAUNERON, S. 1953: «L'hymne au soleil levant des papyrus de Berlin 3050, 3056 et 3048», *BIFAO* 53, 65-91.
- 1962: *Les fêtes religieuses d'Esna aux derniers siècles du paganisme*. Esna V. Publications de l'IFAO, Le Caire.
- 1983: «La légende du livre tombé du ciel», *Villes et légendes d'Égypte* [2^e édition revue et augmentée], BdE XC, IFAO, Le Caire, 84-85 (d'après *BIFAO* 64, 1966, 185-186) ; «Le 'Lieu de promenade' de Satis à Elephantine», 88-89 (d'après *BIFAO* 64, 189-190) ; «La fenêtre du ciel à Boubaste», 158-160 (d'après *BIFAO* 69, 1971, 51-53).
- SAUNERON, S.; YOYOTTE, J. 1959: «La naissance du monde selon l'Égypte Ancienne», a *La Naissance du Monde*, SO 1, Editions du Seuil, 17-91.
- SÄVE-SÖDERBERGH, T. 1977: à *Lexikon der Ägyptologie* II, col. 686-696 (s. v. «Götterkreise»).
- SCHÄFER, H. 1986: *Principles of Egyptian Art*, [(ed.) E. Brunner-Traut, reprinted with revisions of Leipzig, 1919), Griffith Institute Oxford.
- SCHOTT, S. 1965: «Zum Weltbild der Jenseitsführer des neuen Reiches», *NAWG I. Phil.-Hist. Klasse* n° 11, 185-197, pl. 1-4.
- SERVAJEAN, F. 2003: *Les formules des transformations du Livre des Morts à la lumière d'une théorie de la performativité. XVIIIe-XXe dynasties*, BdE 137, IFAO, Le Caire.
- SMITH, M. 2002: *On the Primaeval Ocean, The Carlsberg Papyri 5*, CNI Publications 26, University of Copenhagen, Museum Tusculanum Press.
- 2006: «The great Decree issued to the Nome of the Silent Land», *RdE* 57, 217-232.
- SNAPE, S. 2001: «Neb-Re and the Heart of Darkness: the latest discoveries from Zawiyet Umm el-Rakham (Egypt)», *Antiquity* 75/287, 19-20.
- 2004: «The Excavations of the Liverpool University Mission to Zawiyet Umm el-Rakham 1994-2001», *ASAE* 78, 149-160.
- SPENCER, P. 1984: *The Egyptian Temple. A Lexicographical Study*, Londres, Boston, Melbourne.
- SPIESER, C. 2000: *Les noms du pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire*, OBO 174, Editions universitaires Fribourg Suisse/Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen.
- THIERS, C. 1997: «Un naos de Ptolémée II Philadelphie consacré à Sokar», *BIFAO* 97, 253-268.
- TRAUNECKER, C. 1975: «Une stèle commémorant la construction de l'enceinte d'un temple de Montou», *Karnak V 1970-1972*, 141-158.
- 1992: *Les dieux de l'Égypte*, Que sais-je ?, PUF, Paris.
- 2004: «Dimensions réelles et dimensions imaginaires des dieux d'Égypte : les statues secrètes du temple d'Opet à Karnak», *KTEMA. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et Rome antiques* 29, 51-65.
- VALBELLE, D.; BONNET, C. 1996: *Le sanctuaire d'Hathor, maîtresse de la turquoise. Sérabit el-Khadim au Moyen Empire*, Picard Éditeur, Paris.
- VANDIER, J. 1961: *Le papyrus Jumilhac*, CNRS.
- 1965: «Iousâas et (Hathor)-Nébet-Hétépet II», *RdE* 17, 89-176.
- VELDE TE, H. 1988: «Some Remarks on the Mysterious Language of the Baboons», *Funerary Symbols and Religion, Essays dedicated to Pr. M.S.H. G. Heerma van Voss* [ed. J. H. Kamstra et alii], Kampen, 129-137.
- VERNUS, P. 1981: «Omina calendériques et comptabilité d'offrandes sur une tablette hiératique de la XVIIIe dynastie», *RdE* 33, 89-124.
- 1990: «Les espaces de l'écrit dans l'Égypte pharaonique», *BSFE* 119, 35-56.
- WESTENDORF, W. 1966: *Altägyptische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abschüssigen Himmelsbahn*, MÄS 10, Verlag Bruno Hessling, Berlin.
- 1984: «Der Eine im Himmel, der andere in der Erde», *Mélanges Adolphe Gutbub* [ed. par François Daumas], Publication de la recherche-Université de Montpellier, Montpellier, 239-244.
- WILLEMS, H. 1996: *The Coffin of Heqata (Cairo JdE 36418). A Case Study of Egyptian Funerary Culture of the Early Middle Kingdom*, OLA 70, Peeters Publishers, Louvain.
- WILSON, P. 1997: *A Ptolemaic Lexikon. A Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfu*, OLA 78, Louvain.
- YOYOTTE, J. 1954: «À propos du naos des décades», *JNES* 13/2, 79-82.
- 1971-1972: *AEPHE Ve Section*, tome 79, «Religion de l'Égypte ancienne», 157-195.
- 1978: «Apopis et la montagne rouge», *RdE* 30, 147-150.
- 1980-1981: «Héra d'Héliopolis et le sacrifice humain», *AEPHE Ve Section* 89, 31-102.
- 1989: «Le roi Mer-Djefa-Rê et le dieu Sopdou. Un monument de la XIVe dynastie», *BSFE* 114, 17-63.
- 2003: «Un nouveau souvenir de Sheshanq I», *RdE* 54, 219-253, pl. XIII-XVIII.
- ZANDEE, J. 1960: *Death as an Enemy According to Ancient Egyptian Conceptions*, Leyden.

DEL PALACIO DE BAAL A LA JERUSALÉN CELESTIAL: DE LO PRIMORDIAL A LO DEFINITIVO. ARQUITECTURA CELESTIAL EN EL LEVANTE ANTIGUO

Gregorio del Olmo

Institut del Pròxim Orient Antic (IPOA) - Universitat de Barcelona

Abstract

Religions refer to the divine dwelling place in the form of a heavenly palace, sometimes located within the wider framework of a city, which also provides lodging for believers. In the Mediterranean area the Syrian-Canaanite (Ugaritic) religion offers the most precise description of the construction of the palace of the god Baal. This same mythology tells us of the city of the god of death, hell, and the pleasant city where the supreme god resides and where he welcomes the heroes made gods. Continuing this tradition, a triple panel from a fourth-century-BC Carthaginian tomb depicts the departure of the soul from the tomb in the form of a bird and its arrival in the heavenly city. But the most detailed portrayals of the heavenly city are found in the Christian Apocalypse and the Jewish Kabbalah, which both elaborate on the description of the New Jerusalem outlined in the Hebrew Bible.

Keywords

Temple, palace, heaven, hell, heavenly city.

En la historia de las religiones es normal asumir que los dioses moran en el cielo. Así es también el caso en el Oriente antiguo, incluida la Biblia Hebrea.¹ El cristianismo ha heredado esa representación e invoca al «Padre nuestro, que estás en los cielos». Sin embargo y a pesar de la frecuente y detallada intervención que los dioses de las culturas del Próximo Oriente despliegan en la planificación y construcción de sus moradas terrestres, sus templos, son escasísimas las referencias en tal sentido respecto a sus moradas celestiales.

a) El palacio celestial

Una excepción llamativa a este estado de cosas lo ofrece la mitología sirocananea en su versión ugarítica. Ya del dios supremo El tal mitología asegura que habita en la «confluencia de los dos océanos»² donde tiene su casa-palacio (KTU 1.3 V 6-8 y par.), que se supone sublime e inexpugnable, compuesto de «siete estancias, ocho antesalas» (KTU 1.3 V 19-21, 25-26), es decir, de otras tantas *suites*, según el modelo del conocido templo sirio.³ Pero no ofrece más detalles del mismo. Es a propósito del dios Baal, su hijo, cuando el tema de la construcción del palacio adquiere una significación decisiva, hasta convertirse en el centro sobre el que pivota todo su mito.

Parecería que una vez afirmada su supremacía en la teomaquia que le ha enfrentado a su opositor y hermano, el dios Yam, el camino quedaba expedito para su reconocimiento y entronización como «rey de los dioses y de los hombres». Pero no es así. A ello se opone un requisito imprescindible que toda la corte divina corea:

«No tiene casa Baal, no, como los dioses,
ni mansión, como los hijos de Ashera,
la morada de El es el cobijo de su hijo...»
(KTU 1.4 IV 47 y ss. y par.)

No puede, por tanto, emanciparse, alcanzar la mayoría de edad y de prestigio que corresponde a un rey, que emerge de este modo por encima del conjunto de sus hermanos, los setenta hijos de Ashera que o viven todos en las estancias del palacio de su padre El o tienen su propia morada, como los auténticos hijos amados de la pareja primordial, es de-

cir, Mot y Yam. Pero conseguir esto no es cosa fácil. Se precisa un decreto o sanción del dios supremo a petición de su esposa, en cuanto tal decreto supone el reconocimiento de la supremacía de uno de sus hijos sobre todos los demás.⁴ En el fondo, la realeza divina supone de hecho una delegación de poderes cósmicos que pertenecen como tales al dios supremo y derivan de él.

El trámite es largo y el mito se demora en su descripción, prueba de la importancia del tema en el sistema político-religioso que el mito objetiva. Una vez superado, se obtiene la divina sanción que reconoce la demostrada supremacía de Baal:

«Constrúyase una casa a Baal como (la de) los dioses,
una mansión, sí, como (la de) los hijos de Ashera.»
(KTU 1.4 IV 62- V 1)

El decreto de El es elogiado y asumido por la diosamadre, que precisa el significado cósmico de tal edificio: el palacio de Baal será su morada y a la vez el centro de operaciones de una divinidad dinámica por naturaleza.

«Ya que así podrá almacenar su lluvia Baal,
hacer acopio de abundante nieve.
Y podrá dar su voz desde las nubes,
fulminar a la tierra rayos.
Una casa de cedro le acabarán
y/o una casa de ladrillo le levantarán.»
(KTU 1.4 V 6-9)

La orden-concesión se transmite a Baal a través de su hermana-esposa Anat, el agente determinante en toda esta tramitación, y se le encarga a la vez que haga los preparativos pertinentes. Comienza así a delinearse la construcción del palacio celeste de Baal, cuya descripción resulta única en toda la literatura mitológica del Oriente antiguo, como apuntábamos más arriba. El primer paso consistirá en la conscripción de la mano de obra y el correspondiente acopio de materiales. Ambos elementos nos remiten a datos sociológicos del momento: a la prestación del trabajo forzado (*corvée*) por parte de los súbditos en las obras públicas promovidas por el palacio (¡advuértase la aparente incongruencia de convocar la fuerza laboral «en el palacio/casa» que todavía no existe!) y por otra parte, al valor otorgado a la plata, el oro y el lapislázuli

1. Así se confiesa p. ej. en la oración de Salomón al consagrar el templo de Jerusalén (1 Re 8:43). Para los múltiples lugares bíblicos del cielo como morada de Dios véase Haag, H. 1956: *Bibel-Lexikon*, Zürich-Colonia, col. 713 y ss.

2. Cf. del Olmo Lete, G. 1981: *Mitos y Leyendas de Canaán según la tradición de Ugarit*, Madrid, 64. Una versión revisada y actualizada de los textos ugaríticos se ofrece en del Olmo Lete, G. 1998: *Mitos, leyendas y rituales de los semitas occidentales*, Madrid.

3. Cf. del Olmo Lete, G. 2004: «Sacred Times and Spaces. Syria-Canaan», en Johnston, S. I. (ed.), *Religion of the Ancient World*, Cambridge Mss., 255 y ss. Para una bibliografía básica sobre el tema véase *infra* n. 8.

4. Sobre la implicación de Ashera en la entronización del «rey de los dioses» véase del Olmo Lete, G. 1983: «Athiratu's entreaty and the order of the Ugaritic tablets 1.3/4», *Aula Orientalis* 1, 67-72.

como materiales preciosos en bruto, solo considerados dignos de servir para alzar una morada celeste. Son los mismos que se emplearán en la fabricación de las estatuas de los dioses y cuyo fulgor es el que resplandecerá en las visiones celestes.

«Convoca una cuadrilla en tu casa,
una brigada dentro de tu palacio.
Que te aporten los montes abundante plata,
las colinas el máspreciado oro,
y construye una casa de plata y oro,
una casa del máspreciado lapislázuli»
(KTU 1.4 V 13-19)

Una vez cumplido este primer requisito, Baal se ocupa de hacer llamar al arquitecto idóneo que no puede ser otro que Kothar, el dios de la magia, que ya le ayudó a desembarazarse de su primer contrincante, el dios Yam. Una vez en su presencia y después de agasajarle convenientemente, le transmite el encargo. Como ocurre normalmente con todo nuevo rico, el encargo es perentorio: urge la construcción del palacio y se ha de llevar a cabo inmediatamente. Se añaden dos datos que lo precisan: el emplazamiento y las dimensiones del edificio.

El palacio de Baal ha de ser levantado en el «monte de su heredad y su triunfo» (KTU 1.3 III 29-31), Šapānu, el Safón de la tradición bíblica, el mítico Norte. En Ugarit se lo identificó con el Monte Hazi, el Kasios de la tradición helenística,⁵ correspondiente al Ġebel 'Aqra moderno, la cumbre más alta de la cadena del Antitauro, perfectamente visible desde Ras Shamra-Ugarit y cubierto de nieves perennes. Estas identificaciones están garantizadas documentalmente. Nos encontramos así con un punto de unión entre el cielo y la tierra. La morada celestial de Baal se puede entrever en la cumbre cubierta por nubes del Monte Pelado, desde donde los rayos del dios de la tempestad relumbran y sus truenos retumban. Pero esta aproximación del cielo a la tierra no anula la dimensión mítica del edificio que desborda los límites de la montaña empírica. El encargo precisa:

«...de prisa has de alzar un palacio
en las cumbres de Safón.
Mil acres abarcará la casa,
diez mil fanegas el palacio» (KTU 1.4 V 54-57)

Naturalmente, el encargo no entraña problema alguno para el divino arquitecto. Pero éste, como buen profesional, sabe que no se trata de un palacio normal, por más grande que se quiera. Se trata de

la Casa/Palacio de Baal, cuya funcionalidad precisó la diosa-madre como vimos. Consiguientemente, debe incluir un elemento distintivo (¿que no se da en otros palacios divinos?): una «ventana» especial o ventanas, *tout court*. Curiosamente este tema se convierte en el elemento central en torno al que gira el mitema de la construcción del palacio de Baal. En un primer momento, y a pesar de la insistencia del arquitecto divino que sabe muy bien lo que se lleva entre manos, Baal rechaza la sugerencia: no quiere ventanas en su casa. Viene de conseguir la supremacía en duro combate y sabe que su enemigo, muerto en aquel instante pero vivo en el tiempo mítico, está al acecho y puede colarse por cualquier abertura y plantarle cara, amén de producir el pánico y la desbandada entre sus hijas. Kothar sabe, con todo, que ese temor carece de peso frente a la inevitabilidad de su propuesta. Pero el cliente manda; él se limita a predecir: «ya atenderás, Baal, a mis palabras» (KTU 1.4 VI 16).

Completado el acopio de materiales con la aportación de la proverbial madera de cedro (Ashera ya lo había predicho) proveniente de los montes del Líbano, la construcción del palacio se desarrolla según un procedimiento técnico-mágico. Al parecer se construye un modelo rápido de palacio con los materiales amontonados de cualquier manera y a continuación se le prende fuego. Durante siete días:

«Devoró el fuego en la casa,
las llamas en el palacio.
Y, mira, al séptimo día
se extinguió el fuego en la casa,
las llamas en el palacio.
Se había convertido la plata en láminas,
el oro transformado en ladrillos» (1.4 VI 29-35)

Se trata, pues, de un fuego mágico que transforma en vez de consumir. El resultado es una magnífica construcción en la que los materiales de oro y plata se combinan. Una vez llevada a cabo la distribución de sus espacios, tiene lugar la solemne inauguración, celebrada con un opíparo banquete en el que participan todos los dioses.

Acto seguido hace Baal una primera incursión en sus dominios y de vuelta a su palacio advierte que el ejercicio de su poder requiere acomodarlo a tal propósito, de manera que, sin moverse ya de su sede, todo el mundo tiemble ante la exhibición del mismo. Y es aquí donde vuelve a aparecer el tema de la ventana. Baal advierte que le es necesaria, si quiere hacer sentir su voz y lanzar sus rayos. Tenía razón, como no podía

5. De hecho Baal es denominado en el panteón silábico *ʾadad be-el huršān ḥa-zi* (RS 20.24:4); cf. del Olmo Lete, G.: *La religión cananea según la tradición de Ugarit*, Sabadell (Barcelona) 1992, 54 y ss.; del Olmo Lete, G. y Sanmartín, J. 1995: «*ks* (Kasios/Casius) = *ḥazzi* = *ḥš*», *Aula Orientalis* 13, 259-261.

ser menos, el divino arquitecto, Kothar. Manda por él y le hace el encargo:

«Que abra una ventana en la casa,
una abertura en el palacio,
que abra incluso una aspillera en las nubes
conforme a las palabras de(l mismo) Kothar-Hasis.»
(KTU 1.4 VII 17-20)

La reacción del dios de la magia es de esperar:

«Se echó a reír Kothar-Hasis,
alzó su voz y exclamó:
¿No te lo dije, ¡oh Baal, el Victorioso!,
que ya atenderías, Baal, a mis palabras?»
(KTU 1.4 VII 21-25)

Una vez abierta la famosa ventana, se desata la tempestad de truenos y rayos que infunde pavor y somete a todo enemigo que Baal pueda tener en la tierra, su dominio incontrastado, en el que reina como soberano único (otra cosa serán los dominios extraterrestres).

No ha pasado inadvertida a los ugaritólogos la desmesurada importancia que este tema de la ventana del palacio de Baal asume en el mito en su conjunto. Pues bien, he aquí que sesenta años más tarde del descubrimiento del mismo, un nuevo texto, aparecido en 1994 y todavía inédito, esta vez escrito en lengua acadia y bajo la insólita forma literaria de un oráculo, nos lo vuelve a recordar. Habla el dios mesopotámico Ea, que en el sistema del panteón ugarítico es el dios Kothar,⁶ y encarga a un anónimo destinatario (en todo caso alguien con poder ejecutivo suficiente, rey o lugarteniente suyo) que construya una ventana en la parte superior de la estructura que él ha planeado y que cabe suponer es el consabido palacio de Baal, ahora su templo ciudadano. El arquetipo y su plasmación empírica ciudadana se encuentran aquí. Todo templo en el Oriente antiguo se supone que es diseñado por la divinidad y resulta una plasmación de un arquetipo celestial. Son muchos los textos que nos certifican ese

encargo divino, aunque nunca se explicita el plano de su edificación.⁷ Quizá éste se daba por supuesto, dada la unánime arquitectura sacra del Oriente antiguo.⁸

El texto dice así:

«En la fecha del *biblu*, en el principio del mes,
Ea, el Gran Señor, a mi vera
se colocó (diciéndome): «Toma la azuela
y el hacha de furor; una abertura
haz sobre (los) fundamentos de piedra?, (/de)
mi proyecto, a lo largo y a lo ancho».
Atendí yo a las palabras
de Ea, el Gran Rey,
tomé la azuela y el hacha de furor,
una abertura hice arriba,
los cimientos y su gran estructura de piedra
reparé. Vino de vuelta (él):
yo había acabado su totalidad (de la obra).
Por mi parte volví a reparar las ruinas (?).»

La ventana ha adquirido una importancia decisiva, hasta asumir el significado del templo en su totalidad. Debe por tanto suponerse que se trata de una estructura peculiar y distintiva del templo de Baal, con posible funcionalidad cültica, que el mito resaltará a su vez. Estaríamos ante un caso más de interacción entre rito y mito. El texto plantea muchas cuestiones cuyo comentario omitimos.

b) La ciudad celestial

Hemos mencionado más arriba el ámbito extraterrestre que escapa al terror y por tanto a la soberanía de Baal. Se trata del infierno, del ámbito subterráneo donde reina su gran enemigo y hermano Mot, cuyo vasallaje reclama también Baal (curiosamente Tierra es también el nombre del infierno). Pero será él quien habrá de someterse, como describe el tercero y más decisivo episodio del mito baálico. A este propósito cabe mencionar la alusión que se hace a la morada de tal

6. Podría ser Baal el dios interlocutor; a éste se le llama «gran señor» (*be-lu gal*), (*ma-li-ku gal*), «gran rey», epítetos que con dificultad se pueden aplicar a Kothar, y son en cambio propios de Baal. Pero la construcción del templo/palacio corresponde definitivamente a aquel. Cabría de todos modos suponer que Baal hace suyo el plan y trabajo de Kothar que interviene por encargo suyo. Pero en todo caso la equiparación Ea/Baal es anómala. Para más detalle véase del Olmo Lete, G. 2007: «Una 'ventana' en el templo de Baal», *Aula Orientalis* 25, 177-188.

7. Cf. Lackenbacher, S. 1982: *Le roi bâtisseur. Les récits de construction assyriens des origines à Teglathphalasar III*, París; Id. 1990: *Le palais sans rival. Le récit de construction en Assyrie*, París; Hurowitz, V. A. 1992: *I have built you an exalted house. Temple building in the Bible in light of Mesopotamian and Northwest Semitic writings*, Sheffield; Ambos, Cl. 2004: *Mesopotamische Baurituale aus dem 1. Jahrtausend v. Chr.*, Dresden. La excepción más llamativa la constituye el prolijo y detallado encargo de la construcción de la «tienda del encuentro» dado por Yahveh a Moisés (Ex 25-31; /35-40) y llevado a cabo por éste, arquetipo a su vez del templo de Jerusalén (o, mejor, su retroyección).

8. Cf. Matthiae, P. 1975: «Unité et développement du temple dans la Syrie du Bronze Moyen», en *Le temple et le culte, XXe RAI 1972*, Istanbul/Leiden, 43-72; Edzard, D. O. 1975: «Die Einrichtung eines Tempels im älteren Babylonien. Philologische Aspekte», *ibid.* 156-163; Heinrich, E. 1982: *Die Tempel und Heiligtümer im alten Mesopotamien, Typologie, Morphologie und Geschichte*, Berlin; Margueron, J.-Cl. 1984: «Prolegomenes à une étude portant sur l'organisation de l'espace sacré en Orient», en G. Roux (ed.), *Temples et sanctuaires - Séminaire de recherche 1981-1983*, Lyon, 23-36; Yon, M. 1984: «Sanctuaires d'Ougarit», *ibid.* 37-50; Margueron, J.-Cl. 1985: «À propos des temples de Syrie du Nord», en *Études d'histoire des religions, sanctuaires et clergés*, París, 12-38.

dios contrincante. Baal envía a sus mensajeros, que a través de las puertas del infierno que se hallan bajo los míticos montes que delimitan la tierra, podrán descender a su morada:

«Así, pues, poned cara
hacia su ciudad, la «Fangosa»,
(pues) una poza es el trono de su sede,
un lodazal la tierra de su posesión»

(KTU 1.4 VIII 10-14)

No se nos dan más detalles de la morada de Mot, pero es significativa su caracterización como ciudad, no como simple palacio, en el que este dios mora. El mismo dios de la muerte la define como sumidero, como «las fauces del divino Mot» (KTU 1.5 I 7 y ss.). Allí deben encontrar acomodo todos los vivos-muertos que engulle la muerte. Y a esta tierra de muerte, denominada también «tierra de peste» o «playa mortandad», eufemísticamente considerada una «delicia/hermosura» (KTU 1.5 VI 6-8), descienden el dios supremo El y la diosa Anat, acompañada del dios Shapash, el Sol, y allí encuentran a Baal muerto. No tenemos más precisa y detallada descripción de la ciudad infernal⁹ en la literatura ugarítica.

Esta caracterización de la trascendencia como ciudad se mantiene también cuando ha de acoger a los mortales beatíficos que escapan a las fauces de la muerte. Así, en línea de continuidad cultural cananea, en una tumba (VIII) de época púnica de Ġebel Meleza (Túnez) (ca. s. IV a. C.) se representa, según la interpretación de Fantar,¹⁰ a modo de mural historiado en tres paneles, el alma del difunto, bajo la forma de un gallo, que entra primero en el mausoleo, en el mismo permanece por un tiempo y sale luego de él para dirigirse a una ciudad circular amurallada y bien distribuida en bloques. El friso-cenefa que corre a lo largo del muro ha impedido dibujar el círculo entero, que queda, no obstante, bien definido. A propósito de la parte última del mural comenta Fantar: «l'âme du mort quitte la caveau pour entreprendre un voyage qui le conduit vers la " Cité ", résidence où se réunissent les âmes pour jouir de la quiétude éternelle» (37).

Estamos ante la representación plástica de un mito que se remonta a la mitología ugarítica. Efectivamente, en la «Saga de los Refaim», los héroes de antaño que adquieren un destino peculiar de inmortalidad (del que luego serán también partícipes los reyes de Ugarit, entroncados con aquella ancestral Saga [KTU

1.161:1-12]) son convocados a la ciudad de los dioses donde el dios supremo tiene su trono (KTU 1.22 II 19 y ss.):

«Venid a mi casa, Refaim,
a mi casa os invito,
os convoco a mi palacio.
En pos de él los Refaím marcharon,
en pos de él partieron los divinales»

(KTU 1.22 II 3-6 y par.)

«... Uncieron los carros, aparejaron sus caballos,
marcharon un día y otro,
al alba del tercero
llegaron los Refaim a las eras,
los divinales a los plantíos» (KTU 1.22 II 22-26)

Una vez llegados a destino y rendida pleitesía al dios supremo, se les ofrece un banquete que dura siete días y en que finalmente toma parte también el dios Baal, el proto-Rafa, su patrón y valedor. En la perspectiva de la religión de la fertilidad, la ciudad de los dioses, en la que se encuentra el palacio de El, se halla rodeada de fértiles campos y cosechadoras eras. Los Refaim reflejan así su función de deidades protectoras de esa fertilidad de la que son partícipes y patronos. Si no datos especiales sobre la arquitectura de la ciudad celestial, al menos se nos aporta uno colateral que ilustra una de sus funciones: además de sala del trono del dios supremo, el palacio dispone de una sala de banquete. Éste pasará a ser un parámetro normal en la escatología posterior para describir la felicidad de ultratumba.¹¹ Como los héroes legendarios, los reyes difuntos también bajan, junto con su trono en el que continúan sentados, a su propio infierno a través de su propia tumba (KTU 1.161:20-26). Se les atribuye como «reyes eternos» la morada en las ciudades de Ashtarot y Edrei, sedes del dios Milku (KTU 1.108:1-3; 1.100:40 y ss.), su epónimo, donde se incorporan al ser y función de Baal (KTU 1.108:19-27), escapando así al común destino de los mortales en la ciudad de Mot. Su morada se configura como una especie de «Campos Elíseos», según el módulo griego, propio de los semidioses inmortales.

Esta difusa concepción del más allá como ciudad se irá afianzando y precisando en el imaginario posterior; la descripción que de la Jerusalén celestial, la Nueva Jerusalén (Ap 3:12), nos ofrece el Apocalipsis cristiano, resulta el modelo prototípico. Se basa en la exaltación que de la Jerusalén terrestre hacen sobre todo los

9. Una bella representación de infierno como monstruo que engulle a los muertos condenados lo ofrece el fresco del ábside de la catedral románica de Salamanca.

10. Cf. Fantar, M. 1970: *Eschatologie phénicienne punique*, Tunis, 35-37.

11. Cf. del Olmo Lete, G. 1987: «Escatología, redención y culto en el mundo cananeo y en la Biblia más allá de la lengua y la literatura», en *II Simposio Bíblico Español*, Valencia, 111-126.

Salmo de Sión y el III Isaías.¹² Su aparente precisión descriptiva es en realidad una acumulación de elementos tópicos, tomados de la descripción bíblica y de la imaginación apocalíptica. En la misma se entrecruzan diversos niveles de significación: místico, moral, físico:

«Ven te enseñaré a la novia, esposa del Cordero. Y me transportó en espíritu a un monte de gran altura y me enseñó la ciudad santa, Jerusalén, bajando del cielo, desde Dios, con la gloria de Dios. Su resplandor es semejante a piedras preciosas, como piedra de jaspe cristalino: tiene una muralla grande y alta, con doce puertas, y en las puertas doce ángeles, con nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel. A oriente, tres puertas, y al norte, tres puertas, y al mediodía, tres puertas, y al occidente, tres puertas. Y el muro de la ciudad tiene doce cimientos, y sobre ellos, los doce nombres de los doce apóstoles del Cordero. Y el que hablaba conmigo tenía una vara de oro como metro para medir la ciudad y sus puertas y su muralla. Y la ciudad es cuadrada, y su longitud es tanta cuanto su anchura. Y midió la ciudad con la vara: unos doce mil estadios: su longitud, su anchura y su altura son iguales. Y su muralla medía ciento cuarenta y cuatro codos, medida de hombre, que es la del ángel.

Y las piedras de la muralla son de jaspe, y la ciudad es de oro puro, semejante a cristal claro. Los cimientos de la muralla de la ciudad están adornados con todas las piedras preciosas: el primer cimiento, de jaspe; el segundo, de zafiro; el tercero, de calcedonia; el cuarto, de esmeralda; el quinto, de sardónice; el sexto, de cornalina; el séptimo, de crisolina; el octavo, de berilio; el noveno, de topacio; el décimo, de crisopacio; el undécimo, de jacinto; el duodécimo, de amatista. Y las doce puertas, son doce perlas; cada una de las puertas era de una sola perla. Y la plaza de la ciudad era de oro puro como cristal transparente. Y no vi templo en ella, pues su templo es el Señor Dios.»

Resalta en esta descripción la riqueza y brillo de sus materiales —ningún material es vulgar (recuérdese la construcción del palacio de Baal)—, la precisión del diseño (cuadrada como un campamento romano) y la magnitud de las dimensiones (un inverosímil cubo que supera sus propios muros);¹³ el conjunto se inspira ampliamente en la arquitectura y distribución del nuevo templo y de la nueva tierra diseñadas por Ezequiel (Ez 40-48). La indicación última sobre la ausencia de

templo corrige o precisa, si se prefiere, indicaciones anteriores que nos hablan del trono de Dios y su sala (*passim*), expresamente incluso de templo: «Y se abrió el templo de Dios que hay en el cielo» (Ap 11:19; cf. también 7:15; 14:17; 15:6; 16:17). Hay que tener en cuenta que la redacción de este libro no es unitaria y en todo caso se aprecia una incesante tensión entre el arquetipo literario y el sentido religioso último, ahogado bajo un descomunal simbolismo descriptivo, hijo de la imaginación apocalíptica.

Por otra parte, esta imagen en la Biblia (como puede verse en las secciones apocalípticas de Isaías, Ezequiel y Zacarías, y en el Libro de Daniel), tan abundante en visiones de ángeles y bestias, que se retoman en el Apocalipsis, no nos ofrece una descripción de la Ciudad Celestial, paralela a la del Apocalipsis cristiano; la arquitectura del templo de Ezequiel quiere ser terrenal, aunque sea quimérica. Se halla más centrada en la visión de la nueva Jerusalén terrestre renovada.

Sí que nos ofrece, en cambio, el profeta Ezequiel (Ez 1) una sorprendente y alucinante descripción del «trono-móvil» o carroza de Yahveh, sobre la que se asienta su «trono» en el que aparece El en pie. Ahora bien, si hay trono hay sala, hay palacio y hay ciudad. Esta lógica deducción es la que desarrolló la Cábala judía que arranca del Carro (*merkabah*) de Ezequiel para organizar sus especulaciones sobre la morada o moradas celestes. Este paso lo sintetiza así el Zohar, el gran libro de la Cábala medieval:

«Por encima de todos estos ángeles se encuentra Matrona [otro nombre de la *Šekinah*], que sirve en el Palacio del Rey supremo. Recordad que Rabí Simón dijo: El Santo, bendito sea, ha erigido Arriba un Palacio y también una Ciudad sagrada. Esta es Jerusalén, la Ciudad Santa (III 50-51).

Arriba todo está dispuesto de una manera análoga [a la creación de aquí abajo], donde también hay un océano y por encima del mismo, otro océano. El Río de Fuego rodea el Palacio Celeste y Sagrado, el cual contiene asimismo compartimentos y un lugar para el Sanedrín, de donde emana el Rigor y al que nadie tiene acceso, a excepción del Descendiente de la casa de David.» (III 161).

En realidad esta representación de la Jerusalén celestial es rara en el judaísmo rabínico.¹⁴ Será misión de la Cábala judía, continuadora en este aspecto de la apocalíptica, con sus viajes al más allá, llenar este

12. Cf. Wanke, G. 1966: *Die Ziontheologie der Korahiten*, Berlín.

13. Cf. Massyngberde Ford, J. 1975: *Revelation* (AB 38), Garden City NY, 360-370 (369) [texto reordenado y expurgado].

14. Cf. *El Zohar. El libro del Esplendor*. Introducción y traducción de C. Giol, Barcelona 1996, 80, n. 71. En esta obra se nos ofrecen dos descripciones del séptuple palacio celeste: una breve (*Bereshit* 1:38a-48b) y otra amplia (*Pekudei* 2:244b-62b), incluida una descripción de «los siete palacios de la impureza», es decir, del Infierno (2:262b-8b); cf. Sholem, G. 1978: «Zohar», en *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem, vol. 16, 1193-1215 (1195).

vacío.¹⁵ Y la obra primordial y cumbre en ese sentido es el Libro III de Henoch o Henoch Hebreo (s. vi-vii d. C.), que lleva el significativo nombre de «Libro de los Palacios» (*Sefer Hekalot*). Este libro inicia lo que será todo un género literario cabalístico con abundantes obras.¹⁶ En el mismo se describe con desenfrenada imaginación el aparato celeste con sus infinitos moradores, entre los que destaca el ángel supremo *Metatrón*, girando siempre la descripción en torno a la *merkabah*, la más explícita visión de Dios y su sede aportada por la revelación bíblica, junto a otras que solo mencionan su trono (2 Re 22:19; Is 6:1 y ss.; Dan 7:9 y ss.) o le presentan sentado en su consejo (Job 16 y ss.).

Permítaseme acabar estas notas con la cita del inicio del «Libro de los Palacios» que nos sitúa bien ante lo que será el *leitmotiv* y cuadro de fondo de sus «especulaciones» posteriores sobre la arquitectura celestial

en que se alojan Yahveh, su *Šekinah* y la cohorte innumerable de sus ángeles:

«Cuando ascendí a lo alto, asegura Rabbi Yišmael, para contemplar la visión de la *merkabah*, fui introducido en los seis palacios que están uno dentro del otro; tan pronto como alcancé la puerta del séptimo palacio comencé a orar ante el Santo... Entonces penetré en el séptimo palacio y él [*Metatrón*] me condujo a los pabellones de la *Šekinah* y me colocó ante el Santo, bendito sea, para contemplar la *merkabah*...» (I:1-6).

Como puede apreciarse, toda la tradición siropalestina (cananea, judía y cristiana) se ha preocupado de habilitar una magnífica arquitectura celestial para albergar a su dios y sus fieles. Ante lo inefable, la imaginación ha suplantado a la comprensión.

15. Puede leerse en ese sentido la interesante narración, un auténtico epígono del género (s. xvii), del viaje del rabino José de la Reina a las regiones celestes, que nos ofrece Salomón Navarro; cf. Barjau i Rico, M. E.; del Olmo Lete, G. 1993: «José de la Reina. Sionismo y Cábala (Sambari 44)», *Anuario de Filología* 16/E/3, 79-103.

16. Cf. Díez Macho, A. 1984: (ed.) *Apócrifos del Antiguo Testamento*. Tomo I. *Introducción General*, Madrid, 248 y ss.; Tomo IV. *Ciclo de Henoch*, Madrid 1984, 203-291 («Libro Hebreo de Henoch», introducción y traducción de M.^a Ángeles Navarro).

LES CONSTRUCTIONS CÉLESTES

René Lebrun

*Université catholique de Louvain. Institut orientaliste
Institut catholique de Paris. École des langues et civilisations de l'Orient ancien*

Michel Mazoyer

Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne

Abstract

Although an overall description of cities in the sky is lacking in Hittite texts, thanks to a considerable amount of data we can definitely say that the inhabitants of Anatolia believed in their existence. An analogy can be drawn with the Near and Middle Eastern civilizations, particularly those of the Biblical tradition. The celestial cities appear to have been built by the gods, who followed rites that were later used by man on earth.

Keywords

Hittite, Anatolia, the cities of sky, foundation rites.

Il n'existe pas dans la littérature hittite ou hourrite de texte qui évoque de façon suivie et cohérente les villes et les paysages célestes. Mais il n'est pas douteux que les Hittites ou les Hourrites aient cru à leur existence. Ce n'est qu'à partir de mentions éparses ou d'allusions que nous pouvons établir leur existence et en saisir le reflet.

Dans la mythologie hittite, on relève notamment des allusions à l'existence des cités célestes. Ainsi, dans le *Mythe de Télipinu et la fille de l'Océan*, Télipinu enlève Hatépinu dans le fond de l'Océan et l'emmène dans le ciel. Océan se rend au ciel pour se plaindre du rapt de sa fille et obtient en compensation des milliers de bœufs et des moutons (Mazoyer, *Télipinu, le dieu au marécage*, Paris, 2003, 203 s.). La scène implique l'existence d'un lieu, voire d'un édifice, où les dieux se rencontrent, l'existence d'étables et d'enclos suffisamment vastes pour recevoir les troupeaux divins. De nombreux textes mythologiques font allusion aux dieux qui regardent du haut du ciel (*Mythe de Kamrusepa, La lune qui tomba du ciel*).¹ L'existence de troupeaux divins est confirmée par différents textes mythologiques comme le *Mythe de Télipinu et la fille de l'Océan*.²

Les rituels et les prières hittites donnent également des informations sur les cités célestes. Nous savons que le ciel est l'un des endroits où se rendent les dieux quand ils disparaissent, c'est-à-dire quand ils quittent leur temple terrestre. Ainsi, dans un rituel du Kizzuwatna manifestement inspiré de la mythologie hittite, on tente de faire rentrer les divinités infernales qu'on soupçonne de s'être réfugiées au ciel.³

Les rituels qui accompagnent les funérailles royales nous fournissent quelques-unes des idées que les Hittites se font de l'au-delà, en ce qui concerne le roi. Le roi mort vivra parmi les dieux du ciel. À l'occasion de ses funérailles on brûlera tout ce qui lui sera utile dans le ciel où il mènera une vie de « gentleman farmer » au milieu des pâturages célestes.⁴

Le passage suivant mentionne l'existence d'une architecture céleste. Un prêtre monte sur le toit et crie vers l'intérieur du pays ; il appelle le mort par son nom : « Où est-il parti ? ». Et les dieux près desquels il se trouve répondent (du haut du ciel) : « Il est parti

vers la maison des Cèdres. ». Le prêtre crie du haut du toit : « Vers où est-il parti ? ». Et les dieux près desquels il se trouve répondent : « Il est venu ici. ». Il est fait allusion ensuite à une figure mystérieuse appelée « La Mère », dont il est dit qu'elle a pris le mort par la main et l'a mené sur le chemin (du Ciel). Cette maison des Cèdres a son répondant sur terre puisqu'il s'agit là du nom d'un temple entouré d'une prairie céleste où le roi fera paître ses troupeaux.⁵

La mythologie hourrite mentionne également l'architecture céleste. Dans le *Chant de Oullikoummi*,⁶ il est dit qu'Oullikoummi fit trembler les cieux et la terre « il grandit et atteint le *kountarra* (le palais du dieu de l'Orage). La hauteur de la diorite atteint neuf mille lieues et sa taille neuf mille lieues. Il se dressa devant la porte de la ville de Koummiya. Il obligea Hepat à quitter son temple (céleste), de sorte qu'elle ne pouvait plus avoir de nouvelles des dieux, qu'elle ne pouvait plus voir ni le dieu de l'Orage ni Shouwaliyatta ». Le contexte indique clairement que, dans le passage, la ville de Koummiya « (la) sainte » est une cité céleste, car il s'agit pour Oullikoummi d'atteindre le ciel et de s'emparer de la ville de Koummiya, la ville du dieu de l'Orage ; cette idée est confirmée par un autre passage du mythe. Oullikoummi l'invite à se mesurer avec lui. Oullikoummi se flatte de réaliser ses projets en ces termes :

« Dans les cieux, j'assumerai la royauté. Je détruirai Koummiya. J'occuperai le *kountarra*. Je chasserai les dieux du ciel ».⁷

De ces quelques passages où est mentionnée la ville de Koummiya, on peut dégager l'idée qu'on accède à la ville céleste de Koummiya par une porte et en déduire que la ville de Koummiya est entourée d'un rempart.

L'idée que le ciel est protégé par une enceinte est confirmée dans plusieurs textes hittites où se trouve évoqué le Soleil, seul capable de franchir les portes du ciel (CTH 374 A R 11'-12') :⁸

« À toi seul, le Soleil, on rouvre le verrou du ciel si bien que toi seul, So[leil instal]lé, tu franchis sans cesse les portes du ciel »

1. Hoffner, H. A. 1990 : *Hittite Myths, Writings from the Ancient World Society of Biblical Literature*, Atlanta, 33, 35-36.

2. Mazoyer, M. 2003 : *Télipinu, le dieu au marécage, Kubaba, Série Antiquité 2*, Paris, 2003 [*Télipinu infra*], 205-210.

3. Haas, V.; Wilhelm, G. 1974 : *Hurritische und luwische Riten aus Kizzuwatna*, AOAT 3, Neukirchen-Vluyn, 153.

4. Puhvel, J. 1969 : « Meadow of the Otherworld in the Indo-European Tradition », *KZ* 83, 64-69.

5. Vieyra, M. 1970 : « Les textes hittites », à *Les religions du Proche Orient*, Paris [*infra Les textes hittites*], 565.

6. Le *Chant d'Oullikoummi* est constitué par la conquête de la royauté par Kumarbi, le père des dieux. Le nom *Oullikoummi* signifie littéralement « le destructeur de Kummi ». Il s'agit d'un monstre de pierre suscité par Kumarbi pour atteindre et détruire la résidence (céleste) de Tešub. Pour la traduction, voir M. Vieyra, *Les textes hittites*, 546-554 ; Lebrun, R. 1995 : « The Kumarbi Cycle », à *Civilizations of the Ancient Near East*, éd. J. M. Sasson et alii, III, New York, en particulier 1976.

7. Vieyra, M. 1970 : *Les textes hittites*, 554 ; pour Koummiya, voir *RGTC* 6, 222, et suppl. 84-85 ; H. Otten, *RLA* 6 (1980-1983), 337s., s.v. *Kummiya*.

8. Lebrun, R. 1980 : *Hymnes et Prières hittites, Homo Religiosus 4*, Louvain-la-Neuve [*Hymnes et Prières infra*], 127.

À l'intérieur de la cité de Koummiya, les divinités habitent des résidences qui sont l'équivalent des temples et des palais sur la terre. L'élément essentiel, symbole de la souveraineté, est le *kountarra*, lieu de résidence du dieu de l'Orage.⁹ Dans un autre passage du même mythe (la seconde tablette), le dieu de l'Orage et Tashmishou (autre nom de Shouwaliyatta) sortent du *kountarra*. Ailleurs, on apprend que Tashmishou ramène le taureau Sheri du pâturage et le taureau Tella du mont Imgara :

« Et devant la grande porte du *kountarra*, il les fait avancer et on couvrit les cornes du taureau Sheri avec de l'huile et la queue du Taureau Tella avec de l'or. »¹⁰

D'autres allusions à l'architecture céleste jalonnent le texte :

« Hépat est sur le point de tomber du toit, elle est retenue par ses servantes.

Tashmishou descend de la tour et se rend auprès du dieu de l'Orage. »¹¹

Ainsi, le territoire céleste est-il conçu sur le modèle du territoire terrestre : il est composé d'une cité dotée de différents bâtiments et de pâturages destinés aux troupeaux divins.

Quelques-unes des activités des dieux sont évoquées dans les textes mythologiques :

Dans le *Mythe de Télipinu et la fille de l'Océan*, c'est dans le ciel que le dieu de l'Orage administre les affaires des dieux. Les dieux n'hésitent pas à s'y rendre quand leurs affaires le requièrent. Ainsi, comme nous l'avons vu, Télipinu emmène au ciel Hatépinu. Océan s'y rend à son tour pour se plaindre auprès du dieu de l'Orage de l'enlèvement de sa fille. Hannahanna conseille au dieu de l'Orage de dédommager Océan.¹²

De façon analogue, dans le *Mythe d'Oullikoummi* c'est dans la ville de Koummiya que se réunit l'assemblée des dieux à l'instigation d'Ea. Les dieux ne travaillent pas, mais se nourrissent grâce à l'activité des mortels sur la terre. Dans le même texte on trouve cette mise en garde :

« Si vous détruisez l'humanité, ... il arrivera que le dieu de l'Orage, le puissant roi de Koummiya, devra

mettre la main à la charrue, qu'Ištar et Hépat devront moudre le grain. »¹³

Le roi des cieux mène dans les cieux une vie analogue à celle des rois sur la terre :

Le roi du ciel occupe un trône divin, il est assisté d'un échanson qui se prosterne à ses pieds et lui offre une coupe de boisson, comme on le voit dans le texte *La royauté aux Cieux*.¹⁴

Quelques hypothèses sur la base de ces données :

Les analyses précédentes établissent que les peuples d'Anatolie croyaient à l'existence des cités célestes, même si celles-ci ne sont pas décrites de façon précise, et si, souvent, on est dans l'incertitude en ce qui les concerne.

Ainsi, dans les textes mythologiques hittites, les villes célestes ne sont jamais désignées par leur nom. Nous ne connaissons pas la ville où se rend Télipinu dans le *Mythe de Télipinu et la fille de l'Océan* ni le nom de la ville près de laquelle sont situés les pâturages célestes où se rend le roi hittite après sa mort.

En se dispensant de localiser certains épisodes, les textes mythologiques créent une grande incertitude.

Par exemple, dans le *Mythe de Télipinu*, les dieux effrayés par la disparition de Télipinu sont conviés à un banquet par le dieu Soleil sans qu'il soit précisé où se déroule celui-ci. On peut penser qu'il se déroule dans la cité céleste du Soleil. Mais le texte n'est pas explicite à ce sujet. On peut imaginer aussi que les dieux se réunissent sur la terre pour constater l'ampleur du désastre.¹⁵

Dans un autre passage du même mythe, le dieu de l'Orage se rend dans la cité de Télipinu. Il peut s'agir d'une des villes sanctuaires de Télipinu, située sur la terre, mais alors on ne comprend pas que les portes de la ville soient fermées et qu'il n'y ait pas de trace de présence humaine. Il peut s'agir aussi de la ville céleste de Télipinu. L'absence des humains conforterait cette hypothèse, car les humains n'ont pas disparu à cet endroit du mythe.

Comme la ville de Koummiya, la ville de Télipinu est entourée d'un rempart. Le dieu de l'Orage casse son marteau en ouvrant le verrou de la porte de la ville et séjourne à l'intérieur, ce qui semble un indice supplémentaire en faveur de la cité céleste.¹⁶

Toujours dans le même mythe, les divinités souterraines se réunissent sous l'arbre *hataalkisna* « l'aubé-

9. E. Laroche estime que les temples des dieux dans le ciel étaient appelés *kuntari*, terme hourrite signifiant « autel/sanctuaire » (Laroche, E. 1980 : *Glossaire de la langue hourrite*, Paris, s.v.).

10. Vieyra, M. 1970 : *Les textes hittites*, 551.

11. Vieyra, M. 1970 : *Les textes hittites*, 553.

12. Mazoyer, M. 2003 : *Télipinu*, 205-210.

13. Vieyra, M. 1970 : *Les textes hittites*, 553.

14. Vieyra, M. *ibid.*, 544-546.

15. Mazoyer, M. 2003 : *Télipinu*, 44, 74.

16. Mazoyer, M. *ibid.*, 45, 74.

pine ». On ne sait si le lieu de rassemblement se situe au ciel, dans les Enfers, sur la terre ou encore sur la Montagne. Le fait que les divinités mentionnées soient des divinités souterraines ou chtoniennes pourrait suggérer que cette réunion se déroule dans les Enfers ; toutefois, on peut tout aussi légitimement penser que le lieu de rassemblement est sur la terre ou sur la Montagne, puisque le lieu de rassemblement précède la (re)fondation du royaume hittite. Moins vraisemblable, mais pas tout à fait exclu, l'assemblée pourrait se dérouler dans le ciel.¹⁷

On sait que la trame du *Chant d'Oullikoummi* est constituée par la conquête de la royauté céleste par Kumarbi ; le mythe est ponctué par de nombreux déplacements qu'il n'est pas toujours facile de localiser. Certaines scènes se déroulent dans le ciel, d'autres au fond de la mer, d'autres enfin sur la terre et notamment sur les montagnes. Les va-et-vient ne sont pas toujours faciles à se représenter. Si la ville de Koum-miya est sans aucun doute située dans les cieux, si la ville d'Apsouwa,¹⁸ la demeure des Eaux primordiales, où réside Ea, se trouve au fond de la mer, on ne sait pas exactement où se situe l'humble ville où le dieu de l'Orage devra demeurer après sa défaite. Cette ville est-elle située sur la terre ou dans le ciel ? On peut retenir seulement l'idée que le dieu de l'Orage, comme les autres dieux, devra rester caché jusqu'au moment où il s'emparera de la royauté des cieux, symbolisée par la ville de Koum-miya.

La difficulté pour déterminer si on a affaire à une ville céleste ou terrestre est d'autant plus grande que certaines villes peuvent être à la fois une cité terrestre et une cité céleste.

La ville de Koum-miya, la ville du dieu de l'Orage, pourrait donc avoir pour correspondant la ville terrestre du nom de Kouma ;¹⁹ nous avons vu précédemment que le temple du Cèdre désigne un temple céleste et un temple terrestre. Dès lors, parfois ce n'est

qu'à partir de suggestions qu'on peut supposer que la scène décrite se déroule au ciel ou sur la terre. Il semble que dans l'imaginaire des peuples anatoliens, aux cités terrestres peuvent correspondre des cités célestes, comme c'est le cas également dans la tradition biblique. Et il est souvent difficile, voire impossible pour nous, de déterminer la cité mentionnée.

C'est pourquoi, dans le *Mythe d'Oullikoummi*, la question est de savoir si Ourkish, la ville de Kumarbi, est une ville céleste ou une ville terrestre.²⁰

La même ambiguïté dans la localisation existe dans le texte bilingue CTH 726 qui retrace la construction de son temple par le Soleil dans la ville de Lihzina. La ville de Lihzina est une ville bien connue d'origine hattie située dans le Nord de l'Anatolie (RGTC 6, 247-248). Dans la bilingue il est possible, voire vraisemblable, que Lihzina soit une cité céleste.

On remarque en fait que seuls les dieux participent à la construction du temple du Soleil, lorsque dans les rituels de fondation qui se déroulent sur la terre, la collaboration des dieux et des hommes semble toujours soulignée, ainsi que nous le voyons par exemple dans le rituel de fondation CTH 414. L'absence des humains dans la bilingue est un indice permettant de penser que la construction du temple se déroule dans la Lihzina céleste et que le mythe qui raconte cette construction a une valeur pédagogique : il s'agit de rappeler que les dieux sont les premiers bâtisseurs et qu'il s'agit pour les mortels sur la terre de répéter les gestes divins. Certaines formules que l'on trouve dans les rituels de fondation montrent que lors de la construction des temples ou des palais les hommes ne font qu'imiter les dieux.

Ainsi, dans le rituel de fondation d'un palais CTH 414, quand on installe le foyer, on rappelle la construction du foyer sacrificiel par les dieux en ces termes : « Les dieux ont installé le foyer. Ils l'ont orné de bijoux et ils l'ont couvert de fer. Les dieux siègent ».²¹

17. Mazoyer, M. *ibid.*, 49, 78.

18. Pour la ville d'Apsouwa, voir RGTC 6, 28. Le nom est tiré de l'*apsou* sumérien, l'abîme des eaux douces. On sait que selon les conceptions anatoliennes, de même qu'il existe des cités célestes, il existe des cités situées au fond de la mer. Dans le *Mythe de la Disparition du Soleil*, le Soleil se rend au fond de la mer et demeure dans la chambre qui lui est réservée. Le *Mythe d'Oullikoummi* évoque la demeure de l'Océan au fond de la mer, ses esclaves, les bois de cèdre, les musiciens. À l'arrivée de Kumarbi on lui tend un siège, on dresse une table, on lui apporte de la bière.

19. Selon l'hypothèse de M. Vieyra, *Les textes hittites*, 553. D'après RGTC 6, 220, Kouma est située près de Karahna et de Hurma. Mais M. Salvini a établi que Kouma était située à l'Est de la Turquie actuelle près du lac de Van, comme Ourkish, c'est-à-dire en pays hurrite et non près de Karahna situé en pays Gasga (« The Earliest Evidences of Hurrians » à *Studies in Honor of Lloyd Cotsen, Bibliotheca Mesopotamica* 26, Urkesh/Tell Mozan Studies 3, Malibu 1998, 99-115, voir notamment carte fig. 1 101 qui propose un site pour Kumme avec un point d'interrogation à 180 km environ à l'est-sud-est de Diyarbakir). Voir également Wilhelm, G. 1990 : *The Hurrians*, Warminster, 89.

20. La ville d'Ourkish est mentionnée dans le *Chant d'Oullikoummi* et le *Mythe de l'Argent*. Dans ces mythes il peut s'agir d'une ville céleste mais aussi d'une ville réelle. La ville d'Ourkish est localisée par M. Salvini dans la même région que Kouma (voir note précédente). Voici par exemple ce qui est écrit dans le prélude du *Chant d'Oullikoummi* : « Sitôt que Koumarbi eut pensé ces pensées dans son esprit, il se leva de son siège. Il prit son bâton à la main, chaussa les vents à ses pieds comme sandales rapides. Il quitta Ourkish, sa ville, et s'en alla vers le ... où se trouvait une grande pierre ». Le fait que le dieu chausse les vents à ses pieds pourrait suggérer que le dieu se déplace dans les airs et qu'il quitte sa ville située dans le ciel. Sur la ville d'Ourkish, voir *Bibliotheca Mesopotamica* 26, 1998 (Buccellati, G.; Steinkeller, P.; Hoffner, H. A.) et Buccellati, G.; Kelly-Buccellati, M. 1988 : *MOZAN 1, The Soundings of the First Two Seasons, Biblioteca Mesopotamica* 20.

21. Kellerman, G. 1980 : *Recherche sur les rituels de fondation hittites*, thèse présentée à l'Université de Paris 1, Paris, 17, 30.

Contrairement aux apparences, ce ne sont pas les hommes qui construisent le foyer du palais, mais les dieux eux-mêmes. Concrètement, cela ne signifie-t-il pas que les hommes construisant le foyer ne font que reproduire les gestes primordiaux des dieux ?

Le rituel de fondation CTH 413 contient également un paragraphe où on précise le lieu d'où les dieux ont apporté les matériaux pour la construction. De même, dans CTH 725, les dieux fournissent au roi du bon bois et de bonnes pierres pour la construction du palais. Dans CTH 415 on dispose dans les fondations quatre figurines de la « dame qui a bâti la maison » (NIN.É.MU.UN.DÛ).²²

En rappelant aux participants la construction opérée par les dieux, on pourrait rappeler la construction réalisée par les dieux dans les cités célestes, les demeures qu'ils ont construites eux-mêmes et qu'ils ont données comme modèles à l'humanité.

En s'effaçant ainsi devant les dieux et en laissant entendre que ce sont les dieux eux-mêmes qui bâtissent l'édifice, on garantit la solidité de la fondation et l'efficacité des moyens qu'on met en œuvre pour l'ériger. On ne fait que répéter des formules qui auraient pu être déjà utilisées par les dieux dans les cités célestes.

L'existence des cités célestes semble confirmée également par un certain nombre de rituels exécutés sur les toits des temples et destinés à des divinités résidant manifestement d'une façon régulière ou sporadique dans les cioux. Le fait que ce soit à partir du toit du temple qu'on s'adresse à une divinité pourrait laisser penser que les divinités auxquelles on s'adresse habitent des cités célestes. Nous nous contenterons de mentionner deux exemples.

Ainsi, au début de la *Prière au dieu de l'Orage de la foudre*, on place sur le toit face au Soleil deux tables, l'une pour la déesse solaire d'Arinna, l'autre pour les dieux mâles. On place de la nourriture et de la boisson sur les tables, puis le roi se rend sur le toit et s'incline

devant le dieu Soleil, qui se trouve dans le ciel ; le roi le charge de transmettre sa prière aux dieux du Hatti et aux dieux de tous les pays. Les divinités sont dans leurs cités célestes ou dans leurs cités terrestres et le Soleil est chargé de leur transmettre la prière du roi au cours de sa course dans le ciel.²³

Dans *La Fête d'automne de Télipinu*, qui est destinée à régénérer le culte de Télipinu et le royaume hittite, un des rituels exécutés se déroule sur le toit du temple du dieu.²⁴ On transporte de l'argile sur le toit pour le consolider, des vierges montent sur le toit du temple du dieu et adressent des chants destinés à Télipinu.

Conclusion

Si nous ne disposons pas d'une description globale des cités célestes, de nombreux éléments permettent cependant d'affirmer que les peuples d'Anatolie croyaient à leur existence. De même que les cités marines attestées dans de nombreux passages, ils se les représentaient à l'image des cités terrestres entourées de remparts et dotées de temples et de palais. Il semble que celles-ci pouvaient correspondre à des cités terrestres. Nous trouvons une analogie avec d'autres civilisations du Proche et Moyen-Orient, notamment avec la tradition biblique. On évoquera par exemple la Jérusalem céleste. Les cités célestes semblent bâties par les dieux selon des formules qui seront plus tard utilisées par les mortels sur la terre. Nous observons que les mortels semblent se borner, lors de la fondation, à répéter des gestes et des paroles qui leur ont été enseignés par les dieux et que ce sont ces derniers qui les ont exploités pour la première fois. Il en va de même dans la magie imitative utilisée pour la première fois par les divinités et transmise aux mortels qui en feront l'emploi que l'on sait.

22. Pour ces rituels, voir Kellerman, G. *op.cit.*, 129, 135, 150, 168, 175.

23. Lebrun, R. *Hymnes et Prières*, 257, 273 ; Singer 2002 : *Hittite Prayers, Writings from the Ancient World Society of Biblical Literature*, Leyde-Boston-Cologne, 85.

24. Mazoyer, M. : *La vie culturelle de Télipinu*, Collection Kubaba, série Antiquité, Paris, 46-47 (à paraître) = 1994-1995 : *Télibinu, dieu agraire et fondateur hittite*, thèse de doctorat, EPHE 4e section, Paris, 223-241.

« BÂTIR UNE TOUR EN L'AIR » : L'ARCHITECTURE COMME MÉTAPHORE DU POUVOIR SUR L'ESPACE ET LE TEMPS EN MÉSOPOTAMIE ANCIENNE

Maria Grazia Masetti-Rouault

École Pratique des Hautes Études, Ve Section, Sorbonne, Paris

Abstract

The image of a «Flying Tower», established in Western literary tradition since La Fontaine's version of Aesop's fable, has its roots in the ancient Mesopotamian culture, not only because it depends directly on the Aramaic Ahiqar story, but also because some elements of this topos derive from third and second millennia BC Sumerian and Akkadian iconography and mythological texts. Already in the Etana legend, the story of the first king who flew to heaven on the wings of an eagle, kingship is related to dependence on the gods' will and the king's duty to serve them by building temples. Analysing the most important events of the narrative segments describing the building activities of gods and kings, as well as the evolution of the motif over the course of time, the aim of the paper is to discuss their ideological meaning and use in connection with the political development of the royal institution in the Syro-Mesopotamian society.

Keywords

Architecture, temple, kingship, ideology, creation.

1. Introduction

Construire « une tour en l'air », une tour volante : cette idée et cette image, aujourd'hui familières dans le contexte des paysages cosmiques de la science-fiction, se sont introduites dans la culture populaire occidentale moderne à travers le récit de l'histoire d'Ésope, écrit par Jean de La Fontaine, au XVII^e siècle, comme introduction à ses Fables.¹ C'est une image déjà marquée par son origine exotique et orientale, qui dérive d'une tradition très ancienne, l'histoire du sage assyrien Ahīqar, remontant à la première moitié du premier millénaire avant J.-C.² Sans s'en rendre compte, La Fontaine met en scène Ésope, l'esclave phrygien, maître de sagesse, dans un contexte narratif absolument typique pour les intellectuels et les technocrates de l'Orient ancien. Il s'agit des jeux, des devinettes, des défis, des pièges et des énigmes lancés entre rois, requérant de la part des champions respectifs la démonstration de pouvoirs intellectuels et magiques extraordinaires.³

Dans l'histoire de La Fontaine, Ésope, qui réside à la cour de Lykerus, le roi de Babylone, la cité de la grande Tour, après moult aventures est envoyé par ce roi en Égypte afin de répondre aux défis lancés par le pharaon Nectenabo. Entre autres requêtes, le Pharaon a demandé que le roi de Babylone lui fasse parvenir des architectes capables de construire une « tour en l'air », une tour volante. C'est par la ruse qu'Ésope, exactement comme Ahīqar, résout le problème : il organise devant la cour égyptienne un vol d'aigles, qui transportent sur leurs ailes puissantes des enfants – de petits hommes – dans des paniers. Montrant au Pharaon des architectes en l'air, Ésope retourne le défi en le sommant de procurer désormais les matériaux qui volent.

Si, dans ce récit, la « tour en l'air » n'est pas encore réalisée, par manque de moyens techniques, l'image créée par l'histoire d'Ahīqar et d'Ésope de la tour volante, des aigles et des architectes suspendus, correspond de très près à des paradigmes et à des symboles utilisés par la culture mésopotamienne pour définir les forces, les acteurs et les éléments déterminant l'architecture du cosmos et de la cité. En effet, l'iconographie syro-mésopotamienne de la fin du troisième millénaire avant J.-C. connaît bien l'image du temple ailé, qui contient parfois une déesse nue.⁴ Il s'agit sans doute d'Ishtar, divinité associée à la productivité, à

la fertilité, au *sex-appeal* des êtres vivants sur terre, et aussi à la royauté.⁵ Comme sur la face d'une stèle du début du deuxième millénaire (figure 1) provenant de la ville syrienne d'Ebla, le temple ailé est parfois porté sur le dos d'un taureau céleste, signifiant sans doute la fonction astrale et cosmique, comme étoile du matin et du soir, d'une déesse plutôt proche de la terre, de la vie et des hommes.⁶ De plus, un texte littéraire akkadien de la même époque, l'épopée d'Étana, raconte comment ce roi est monté jusqu'au ciel sur les ailes d'un aigle pour obtenir des dieux la plante magique nécessaire à bâtir sa descendance, avoir un héritier.⁷ La scène de l'envol connaît d'ailleurs une version iconographique, dans la glyptique du III^e millénaire av. J.-C.⁸ (figure 2).

L'histoire d'Étana commence justement avec la fondation de la ville – la première ville mésopotamienne – par les dieux, qui ont déjà créé ce qui existe. Le texte, dans sa version la plus récente, de la fin du deuxième millénaire av. J.-C., mentionne deux phases principales de cette fondation : d'abord la conception, le projet – responsabilité des Anunnaki, divinités majeures du panthéon, et ensuite la réalisation –, la construction en briques crues des remparts, exécutée par les Igigi, divinités de rang inférieur, les ouvriers célestes. Le tracé des murailles, qui partage déjà dramatiquement le monde entre nature et culture, n'est toutefois pas suffisant pour déterminer la naissance de la cité, de la société humaine qui doit assurer l'entretien des dieux. Il faut plus, il faut un système politique, il faut un roi pour faire fonctionner la cité. C'est ainsi que la royauté est alors « descendue du ciel » et que le berger Étana est choisi par la déesse Ishtar, elle aussi descendue du ciel, pour devenir roi. La première geste d'Étana roi sera d'ailleurs la construction d'un temple.

2. Architectes et rois en Mésopotamie

L'épopée d'Étana, relativement peu concernée par l'architecture, véhicule par contre des conceptions politiques élaborées et spécifiques, définissant la royauté (et la royauté héréditaire) comme base institutionnelle de la société urbaine mésopotamienne. C'est la pertinence de ce message qui explique sans doute la raison de la conservation de ce récit et de sa

1. Cf., par exemple, de La Fontaine 1998, 27-45.

2. Grottanelli 1982, avec bibliographie ; Briquel-Chatonnet 2005, et la contribution de Francis Lissarrague dans ce volume.

3. Cf., par exemple, la légende sumérienne du roi « Enmerkar et le seigneur d'Aratta », voir Vanstiphout 2003, 49-95, ou l'épisode de Moïse et Aaron devant Pharaon dans le livre de l'Exode (Ex 7, 8-13).

4. Matthiae 1989 ; Amiet 1960, 222-229. Voir aussi Van Loon 1990, 365-366.

5. Bottéro et Kramer 1989, 203-337.

6. Matthiae 2000, 194.

7. Hurowitz 1998, 43-66 ; Selz 1998.

8. Cf. Selz 1998, 160-161 ; Pritchard 1969, 221-222, fig. 694-695.



Figure 1. « Le temple ailé », face de la stèle provenant d'Ebla, début du II^e millénaire (élaborée à partir de Matthiae 2000, 194-195).



Figure 2. Sceau-cylindre d'époque akkadienne (fin du III^e mill.) : scène de l'histoire d'Étana (Pritchard 1969, 222, fig. 695).

diffusion dans le temps. Dans ce cadre idéologique, le développement même de la société, de sa culture et de son économie, – synthétisé dans l'image de la construction réussie du temple –, est présenté comme le résultat des capacités managériales d'une élite – et de la royauté qui en est l'expression –, qui sait gérer et exploiter les ressources offertes par le milieu naturel. Si les hommes et la cité ont été créés pour servir les dieux, les rois mésopotamiens sont là pour organiser et optimiser la production humaine. Ils réalisent certes leur fonction par leurs activités guerrières, grâce auxquelles ils se procurent les richesses et la force de travail nécessaires à l'ouvrage, mais le sens et la fonction de la royauté sont d'abord dans le service divin.⁹ Pour cette raison, les rois mésopotamiens ont privilégié, pour leur représentation et mémoire tant dans la tradition littéraire que dans l'iconographie, l'association de leur image aux activités de création, de restauration et d'entretien de la « maison du dieu », du temple.¹⁰ Comparativement, afin de célébrer la royauté, le discours narratif des inscriptions royales insiste beaucoup moins sur le thème de la fondation de l'habitat humain, des villes, des colonies, ainsi que sur les opérations d'aménagement du territoire, pourtant centrales dans la politique économique du pays mésopotamien, où la production agricole dépendait en très large mesure des systèmes d'irrigation.

C'est bien dans cette perspective qu'il faut comprendre le fait qu'en général, dans le cadre de la culture écrite mésopotamienne, la plus grande partie des références concernant l'architecture et la construction, terrestres et célestes, est, de fait, associée à la royauté, et pas aux dieux. En soi, l'architecture est considérée comme une simple technique artisanale ou un savoir-faire, insérée, dans une liste littéraire, entre l'art de la fonderie, du cuir, des étoffes et l'art de la vannerie.¹¹ Le dieu de la brique, Kulla, et le dieu Mushdamma, le « Grand Maçon d'Enlil », sont des divinités mineures.¹² Certes, il existe un discours mythologique concernant la création et l'organisation du monde, de l'espace et du temps de la part des dieux, et certaines divinités, en particulier Enki-Ea, sont représentées en train de construire leur propre temple.¹³ Toutefois, dans les traditions proche-orientales anciennes, l'architecte – typique et unique – est le roi, responsable des travaux, bâtisseur d'ouvrages magnifiques, qui matérialisent l'offrande des hommes exigée par les dieux.

Pour cette raison chaque roi signe systématiquement ses réalisations, non seulement en ensevelissant dans les fondations des textes relatant les circonstances de la construction, la dédicace aux dieux, ainsi que l'accomplissement des rites nécessaires, mais parfois en imprimant d'une façon presque obsessionnelle son nom et sa titulature sur les briques, ou autres matériaux de construction.¹⁴

Une ancienne tradition érudite reconnaît, à côté du roi dans la gouvernance du monde, l'existence d'intellectuels et de technocrates, les génies *Apkallu*, les « Sept Sages » chevelus appartenant au cercle du dieu Enki-Ea, qui sont, entre autres, des spécialistes de la construction.¹⁵ Toutefois, ce sont les rois qui s'attribuent la gloire de la réalisation de l'œuvre bâtie. L'architecture, s'inscrivant d'une façon durable dans l'urbanisme et dans l'histoire de la cité, devient ainsi le meilleur moyen de communication idéologique, tant avec la société contemporaine qu'avec le futur. Plutôt qu'être des œuvres d'art, produit d'une recherche artistique, technique ou fonctionnelle dont le commanditaire peut s'enorgueillir, les édifices manifestent l'évidence et le témoignage, devant les hommes et les dieux, de la légitimité même de la royauté, de sa piété et de son pouvoir.

3. Architecture comme signe

L'architecture mésopotamienne, comme elle est restituée par l'archéologie, manifeste dans le cours de son évolution, pendant plus de quatre millénaires, un aspect plutôt conservateur, préférant à la créativité et à l'innovation l'attachement fort à des traditions identitaires, à des plans bien définis et reconnaissables selon la fonction spécifique du bâtiment, ainsi qu'aux matériaux de construction, l'argile, le bois et la pierre. Pourtant, c'est justement l'architecture qui, dans le monde classique, plus que toute autre production intellectuelle, est devenue la marque et la caractéristique spécifique de la civilisation mésopotamienne, apparemment non pas par les qualités esthétiques de ses réalisations – avec peut-être l'exception des jardins suspendus, volants de Babylone –,¹⁶ mais plutôt par sa grandeur, sa complexité, ses dimensions énormes et extrêmes.¹⁷ Déjà dans le prologue de son épopée akadienne, le roi Gilgamesh est célébré non seulement

9. Liverani 1979 ; Masetti-Rouault 2002.

10. Lackenbacher 1982, 63-69 ; Hurowitz 1992.

11. Bottéro et Kramer 1989, 233-234 (Inanna et Enki).

12. Bottéro et Kramer 1989, 176-177 (Enki ordonnateur du monde).

13. Bottéro et Kramer 1989, 142-144 (Enki à Nippur), 175 (Enki ordonnateur du monde).

14. Ellis 1968.

15. Bottéro et Kramer 1989, 198-202 ; Masetti-Rouault 1999, 17-18.

16. Voir, par exemple, Dalley 1994 ; Reade 2000.

17. Van de Mieroop 2003.

comme l'homme qui a tout vu, qui sait tout par expérience personnelle, mais surtout comme le constructeur des murailles d'Uruk, mesurées par des multiples de 600 unités, symbole de la totalité, de l'infini : « Il fit construire le rempart d'Uruk – l'enclos du saint temple Eanna, le trésor sacré : regarde cette enceinte (...), contemple ces pilastres (...), prends donc l'escalier antique (...), approche de l'Eanna (...). Monte donc sur le rempart d'Uruk, promène-toi, examine les fondations, scrute le briquetage. Doutez-vous que son briquetage soit en briques cuites et que les Sept Sages en aient jeté les fondations ? 3 600 arpents de cité, 3 600 arpents de vergers, 3 600 arpents d'argilière, 1 800 arpents le temple d'Ishtar, 10 800 arpents et 1 800 arpents c'est l'aire d'Uruk ! ». ¹⁸

Cette façon d'évaluer en mesurant distances et surfaces pour souligner les dimensions extraordinaires est reprise par Hérodote qui, dans le livre I de l'Enquête, décrit ainsi le plan de la ville de Babylone, exagérant largement les chiffres pour exprimer son étonnement devant la démesure : « Elle se trouve dans une vaste plaine et forme un carré de 120 stades de côté (entre 21 et 24 km), ce qui fait une enceinte de 480 stades (environ 90 km) au total. Telle est l'étendue de la ville de Babylone ; pour l'ordonnance, aucune des villes que nous connaissons ne pouvait lui être comparée ». ¹⁹

Dans l'ancien Testament, dans le livre de Jonas, la ville de Ninive est tellement grande qu'il faut trois jours pour la traverser. ²⁰ Dans la Genèse, par contre, ce ne sont pas les dimensions qui sont prises en compte, mais la finalité de l'œuvre bâtie. Le récit biblique de la construction de la ville et de la tour de Babel ²¹ identifie correctement la connexion idéologique entre, d'une part, l'activité de fondation et de construction de la ville avec sa tour, et, de l'autre, l'aspect agressif et conquérant du pouvoir royal. On l'a vu, l'idéologie mésopotamienne associe la construction de la « Tour » au service des dieux, comme à un moyen pour mettre en communication la terre et le ciel : le temple sur la tour, la ziggurat, est l'endroit où les hommes montent et les dieux descendent. ²² Dans le texte biblique, la tour et la ville de Babel qui s'élancent vers le ciel sont devenues le symbole de l'arrogance, de la *hubris* humaine, constituant une image littéraire qui a été trop vite utilisée pour exprimer l'opposition entre l'immanence divine et la cité des hommes.

4. Architecture, création et guerre : les mythes

Le sens originel de cette histoire dans le livre de la Genèse ne doit sans doute pas être considéré comme une condamnation de l'architecture comme signe de la volonté créative et associative des hommes. Elle représente plutôt le rejet de l'idéologie des empires assyrien et néo-babylonien, qui ont conquis la Syrie et la Palestine, où ils ont déterminé, entre autres, l'élimination des royaumes d'Israël et de Juda, avec la destruction de Jérusalem. ²³ C'est, de la part des vaincus, et des descendants des déportés à Babylone, l'expression du refus de cette culture mésopotamienne, qui avait fait de la construction du temple et de la ville l'apothéose, l'acte conclusif de l'épopée violente d'un héros guerrier, qui s'était battu contre les forces barbares et agressives du Chaos, et avait gagné. La structure narrative, évoquée ici, est celle du poème mythologique classique de la tradition littéraire mésopotamienne, l'*Enuma Elish*, « Quand en haut », autrement dit le poème de la Création. ²⁴ Ce texte, qui raconte la première génération divine et la création du monde, célèbre la victoire de Marduk, dieu de la cité de Babylone, sur Tiamat, la Mer salée et son élection à la royauté à la tête du panthéon mésopotamien, en remplacement de l'ancien système gouverné par Enlil, dieu de Nippur. Le poème sert à proclamer Babylone lieu de résidence de la divinité dans son temple de l'Esagila, comme centre du monde et du cosmos.

La narration structure d'une façon relativement claire les phases de la construction du monde, de la ville et du temple par Marduk, après que Tiamat, le Monstre, la Bête primordiale, ait été tuée. Le projet créatif semble surgir de la contemplation même du cadavre de l'ennemi, qui est recyclé par l'architecte Marduk, servant de matériel de construction pour modeler le ciel et le paysage mésopotamien. Le texte souligne en particulier comment la mise en place du ciel – configuré comme la moitié du corps de Tiamat étendu pour former une voûte – suit de très près le plan de deux « temples » primordiaux et préexistants, de l'Apsû, nom de la demeure du dieu Enki-Ea à Eridu, bâtie sur les eaux douces souterraines, et de l'Es-harra, la « maison de l'Univers », la résidence à Nippur du dieu Enlil. ²⁵

S'installe ainsi un jeu de miroirs et de renvois multiples, selon lequel le ciel est en même temps la « réplique » de l'Apsu, et l'équivalent du temple de l'Es-harra,

18. Tournay et Shaffer 1994, 38-40.

19. Voir Hérodote 1985: *L'Enquête* I, 135.

20. Jon 3, 1-3.

21. Gen 11, 1-9.

22. Parrot 1949.

23. Van der Kooij 2006.

24. Bottéro et Kramer 1989, 604-653 (la glorification de Marduk) ; voir aussi Jacobsen 1976, 167-191.

25. Bottéro et Kramer 1989, 631, l.135-148.

qui est également une copie de l'Apsu. Établissant une relation formelle entre le ciel et le temple de l'Esharra d'une part et, d'autre part, l'eau souterraine et le temple de l'Apsu, Marduk obtient une situation d'équilibre « physique » universel : le ciel et l'eau douce sont ainsi des volumes équivalents, attribués comme résidences divines aux anciens chefs du panthéon archaïque, dont les constellations constituent une image.²⁶ L'installation des étoiles, du soleil et de la lune permet à Marduk de fixer la structure du temps, de l'année.²⁷ Toute l'œuvre de conception du plan de Babylone, utilisée par les Anunnaki, chargés de la construction, pour orienter leur travail technique et manuel, est résumée dans le poème par la simple mention du « nom » de la ville, prononcé solennellement par Marduk. Le projet est le nom, « Babylone », qui évoque son destin et aussi sa fonction, « Temple des grands dieux ».²⁸ La ville de Babylone, réplique du Ciel et de l'Esharra, est ainsi construite par les dieux, qui pendant un an creusent le sol et font les briques ; dès la seconde année, ils élèvent le faite de l'Esagila, le sanctuaire de Marduk, dont le modèle est l'Apsû, et bâtissent la Tour. La fête de l'intronisation de Marduk dans son temple conclut le récit.

Ce poème a aussi eu une fonction dans la liturgie du Nouvel An, servant à confirmer le renouvellement de l'ordre du cosmos et du royaume. Il a été écrit, dans la forme que nous connaissons, sans doute à la fin du second millénaire av. J.-C. À cette époque l'État babylonien, dirigé par le roi Nabuchodonosor I, retrouvait son autonomie politique et reprenait un programme d'expansion territoriale.²⁹ Toutefois, l'*Enuma Elish* correspond à l'élaboration d'une série des thèmes très anciens, attestés tant dans la culture syrienne d'Ebla vers la fin du troisième millénaire,³⁰ que dans la littérature sumérienne et akkadienne en Mésopotamie centrale et méridionale.³¹

5. Architecture, création et paix

Dans les traditions syriennes et amorrites, la victoire obtenue par le dieu de l'Orage contre la Mer est associée explicitement à l'institution de la royauté, mais elle n'a pas pour conséquence directe, au

moins dans l'état actuel de la documentation, la planification de l'ordre du monde, ni la fondation de la cité.³² Ces thèmes sont par contre discutés, dans un contexte idéologique différent, dans la littérature mythologique mésopotamienne rédigée en sumérien puis en akkadien dès la fin du troisième millénaire av. J.-C., mais dérivant sans doute des traditions plus anciennes. On n'y trouve pas des mythes de création du monde *ex nihilo* de la part d'un dieu, mais plutôt des récits d'organisation et de restructuration du paysage naturel, duquel fait partie aussi la ville, dans une perspective fonctionnelle, afin que le monde soit habitable et productif, en somme exploitable pour l'entretien des dieux.³³ Parfois, la construction de son propre temple est le geste préalable à toute opération démiurgique de la part d'un dieu. Par contre, ces récits ne se terminent pas par la fondation concrète, physique, d'une ville ou d'une capitale pour le dieu. Il faudra attendre, à la fin de l'Âge du Bronze, l'évolution de la théologie de Marduk, qui devient roi du panthéon, pour voir le démiurge bâtir, dans le récit mythique, le monde, la ville et son temple. Sur la côte syrienne, à Ugarit, pratiquement à la même époque, le dieu de l'Orage Ba'al fait construire son temple sur la montagne divine, le Saphon, après avoir dominé Yam, la mer.³⁴

Si dans les traditions les plus anciennes il y a donc peu de mythes de fondation explicite de cités ou de temples de la part des dieux, l'exception est le récit de la construction de son « palais » par le dieu Enki, roi de l'Apsu, proche du littoral du golfe Persique, dans la ville d'Eridu qui est spécialement associée à ce dieu.³⁵ La résidence divine, appelée Engur, correspond tant au temple de ce dieu, dont les fondations reposent dans l'Apsu, les eaux douces souterraines, qu'à la ville même d'Eridu ; par ailleurs, l'Engur a été bâti comme reflet et réplique de l'Apsu. Son œuvre terminée, Enki se repose, contemplant sa beauté. Ce texte, conçu comme un hymne au temple d'Eridu, appartient à un style littéraire bien connu, mais il se termine, d'une manière inattendue, avec la décision d'Enki d'accomplir un voyage, un pèlerinage par bateau jusqu'à Nippur. Nippur est la résidence de l'ancien chef du panthéon, Enlil, auquel Enki va offrir un banquet, signalant ainsi que la construction de son propre tem-

26. Horowitz 1998, 107-150. Voir aussi Unger 1971. Sur le concept de « sanctuaire céleste » dans la littérature biblique et judaïque, voir, par exemple, Kugel 1997, 418-423.

27. Cassin 1969 ; Lambert 1981.

28. Bottéro et Kramer 1989, 636-637, l. 117-130 ; voir aussi George 1992, 73-75.

29. Lambert 1964 ; Dalley 1997.

30. Fronzaroli 1997.

31. Durand 1993.

32. Durand 1993, 45-50.

33. Cf. note 11, Bottéro et Kramer 1989, 165-180 (Enki ordonnateur du monde).

34. Caquot et Sznycer 1974, 121-221 ; Wyatt 1998, 39-113 ; Bordreuil et Pardee 1993.

35. Cf. note 13, Bottéro et Kramer 1989, 142-146 (Enki à Nippur).

ple à Eridu ne doit pas être considérée comme une revendication d'indépendance ou un début de coup d'état dans l'assemblée divine. Enlil prend acte de la situation et loue son « fils » Enki pour avoir bâti Eridu « comme une montagne » dans la plaine mésopotamienne.

6. Le dieu architecte et le roi bâtisseur

L'œuvre de construction d'un espace délimité et fonctionnel – paysage, temple, ville – semble avoir été originellement conçue, dans la tradition mésopotamienne, bien avant le temps et l'interférence humaine, comme la manifestation de la part d'un dieu de son propre pouvoir créatif, et de sa volonté d'exprimer sa grandeur dans une atmosphère non conflictuelle, non agressive contre la nature. La fondation de la ville – qui pour l'historien moderne connote, avec l'écriture, les débuts de l'histoire, la « révolution urbaine »³⁶ – n'apparaît dans les traditions les plus anciennes que comme la phase conclusive de l'organisation, pacifique et intelligente, de l'architecture du monde, et elle devient une métaphore de la création de l'humanité, afin qu'elle serve les dieux.³⁷ Dès la fin du troisième millénaire av. J.-C., cette série de conceptions idéologiques ainsi structurées commence à se superposer à l'autre séquence, celle qui deviendra l'histoire de Marduk et de l'*Enuma Elish*.³⁸ Dans ce poème, comme nous l'avons vu, la fondation de la cité et du temple assume une valeur particulière parce qu'elle devient la manifestation de la légitimité du pouvoir royal d'une divinité au départ *outsider*. Ce dieu a gagné le droit de fonder et de construire en se battant et en écrasant l'ennemi barbare, qui représentait les forces chaotiques de la nature indifférenciée. C'est donc un dieu vainqueur qui crée le projet, qui structure l'espace et le temps, qui fonde et bâtit – même si la réalisation matérielle de l'œuvre peut être confiée à d'autres, des divinités de rang inférieur.

Dans cette articulation spécifique de la logique narrative se révèle toutefois une des contradictions fondamentales de l'idéologie royale mésopotamienne. Il s'agit d'une faiblesse qui provoque, dans le récit, la manifestation de l'angoisse existentielle des rois bâtisseurs devant la création du projet architectural. Si la construction des temples et de la cité ne peut qu'être une prérogative divine – et d'un dieu en particulier, du chef du panthéon – signe même de son autorité cos-

mique, et si ses créations sont éternelles, quel est le rôle du roi ? Le problème provoqué par les limites d'identification entre le dieu architecte et le roi bâtisseur est documenté, dès la fin du troisième millénaire, par une série de textes littéraires et aussi dans les inscriptions royales.³⁹ Les édifices en briques crues, qui reflètent des réalités célestes, s'abîment en réalité très rapidement. Il faut les réparer, les agrandir, les reconstruire continuellement.⁴⁰ Comment s'articule l'intervention du roi par rapport à la création originelle, planifiée par le dieu ? Qui décide de bâtir, qui décide de détruire et de remplacer l'ouvrage ?

Le travail idéologique et la recherche littéraire des chancelleries royales ont trouvé des solutions différentes à ce dilemme, entre créer, planifier, bâtir, restaurer et démolir. Toutes partagent une idée de fond, celle – assez simple – d'une division du travail : il est indiscutable que le « projet » reste céleste, puisque c'est le dieu qui contemple l'œuvre dans sa totalité, la considère et l'évalue dans sa finalité et dans le contexte cosmique général. Par contre, la réalisation, l'organisation technique et artisanale, les calculs et la recherche des matériaux appropriés sont la responsabilité du roi.⁴¹ La construction et l'entretien ne sont pas seulement le résultat de l'effort de production d'une société entière, mais aussi la justification ultime des guerres de conquête de pays et de peuples lointains et exotiques, qui procurent ce qui est nécessaire, rare et précieux. Ainsi, la liste des matériaux utilisés et mentionnés dans les récits de construction correspond à une géographie de l'empire, ou de l'extension des marchés internationaux de l'époque.

Le projet, donc le plan, appartient au dieu et il faut le conserver. Puisque la seule façon de le connaître est de le voir, il faut donc l'élaborer à partir de l'étude systématique des structures encore en place de l'édifice qu'on veut restaurer ou remplacer : les inscriptions martèlent et insistent sur le fait que le roi, en bon archéologue, a recherché les tracés anciens et les a suivis sans rien y ajouter, juste en leur redonnant leur splendeur originelle, complétant l'ouvrage commencé par ses prédécesseurs « des soubassements de fondation jusqu'au parapet du toit », annulant ainsi l'usure du temps.⁴² Si le plan originel n'est pas ou n'est plus visible, il vaut mieux renoncer, à moins que les dieux eux-mêmes n'interviennent d'une façon extraordinaire : ainsi, c'est une sorte de cyclone, une tempête envoyée par Marduk qui, enlevant la terre accumulée sur la ruine, révèle au roi Nabonide la structure originelle

36. Liverani 1988, 107-140.

37. Cf., par exemple, Selz 1998, 162-165 (légende de Etana) ; Jacobsen 1987, 145-147 (The Eridu Genesis).

38. Voir la mythologie de Ninurta dans Bottéro et Kramer 1989, 338-429, en particulier 340-368 (Lugal.e, ou Ninurta et les Pierres).

39. Voir Hurowitz 1992, 32-105.

40. Lackenbacher 1982, 57-64.

41. Masetti-Rouault 2001.

42. Lackenbacher 1982, 93-95.

d'un temple de la ville de Larsa.⁴³ La situation devient dramatique quand il s'agit d'une création nouvelle, lorsqu'il faut édifier un nouveau temple. La décision, rendue nécessaire par l'évolution de l'histoire d'une cité, du culte, ou par l'arrivée d'une dynastie étrangère, est alors requise d'une façon explicite par la divinité. C'est l'histoire racontée, à la fin du troisième millénaire, par les inscriptions sur les cylindres de Gudea, le roi de Lagash, à qui son dieu Ningirsu demande d'édifier un nouveau temple, l'Eninnu.⁴⁴ Gudea, bien que disposé à obéir à l'injonction, est terrorisé et hésite devant l'idée de commencer les travaux. Il n'arrivera à planifier et à construire le bâtiment qu'après que le dieu lui soit apparu en rêve, lui montrant le temple déjà existant dans l'espace céleste. Grâce à la vision de cette structure virtuelle Gudea s'approprie le plan conçu par le dieu et il peut ainsi s'engager dans la réalisation du projet. Il se fera d'ailleurs représenter dans la statuaire assis, dans la posture de l'architecte en train de dessiner le plan du temple, au fond lui-même réplique de son dieu.⁴⁵

Presque à la fin de l'histoire mésopotamienne préclassique, les rois assyriens font preuve d'une attitude différente et innovatrice, tendant à revendiquer pleinement leur rôle d'architectes et de fondateurs de villes et de nouvelles capitales. Après l'expérience de Tukulti-Ninurta I – qui toutefois a été assassiné –, le roi d'Assyrie Sargon II décide, à la fin du VIII^e siècle av. J.-C., de fonder, près des frontières septentrionales du pays, une cité portant son nom, Dur-Sharrukin, la Forteresse du Roi-Juste.⁴⁶ Tout en reconnaissant formellement, tant dans les inscriptions que dans le plan de l'habitat, sa dépendance de la culture traditionnelle et de la volonté des dieux d'Assyrie, Sargon conçoit la création de la cité comme une manifestation de sa personnalité, de son propre pouvoir et de son rôle dans le cosmos. En effet, l'étude des vestiges architecturaux ainsi que l'analyse des inscriptions ont révélé que le plan de la ville, du palais et des temples avait été tracé en utilisant un module spécifique pour les mesures, créant des relations mathématiques et géométriques entre les dimensions et les formes des bâtiments, les distances et les perspectives.⁴⁷ Ces rapports avaient certes une signification symbolique évidente, soulignant le rôle central de la personne du roi dans le palais, dans la ville et dans le cosmos, mais, en outre, ils correspondaient à un savoir secret, ésotérique et mystérieux : Sargon affirme que la longueur de l'enceinte urbaine, un trapèze irrégulier, est équivalent à la valeur

de son nom, et il se représente ainsi : « Grâce à ma profonde sagesse et à mon intelligence pénétrante, qu'Ea et Belet-ilani ont fait surpasser largement celle des rois mes prédécesseurs, j'ai construit une ville (), et je l'ai appelée Dur-Sharrukin. Jour et nuit j'ai planifié comment construire cette ville ». ⁴⁸

7. Conclusions

Juste avant la destruction des empires et l'effondrement final de leurs réalisations urbanistiques et monumentales, le roi mésopotamien, financeur et four-nisseur principal de l'œuvre de construction, a ainsi fini par remplacer complètement le dieu dans son rôle d'architecte, occultant pour toujours – il va sans dire – les vrais architectes, les maçons, les ouvriers et, en général, tous les contribuables qui avaient, dans la réalité économique, financé ces opérations. Résonne encore pour nous la voix de Nabuchodonosor II, dans le livre de Daniel, qui se promène sur la terrasse du palais royal de Babylone et dit : « N'est-ce pas là cette grande Babylone que j'ai bâtie pour en faire ma résidence royale, par la force de ma puissance et pour la majesté de ma gloire ? ». ⁴⁹ Mais nous entendons aussi l'avertissement qu'un autre esclave philosophe donne à son maître capricieux, qui veut « faire le bien de son pays », dans un passage d'un texte sapientiel mésopotamien : « Ne fais pas (le bien), mon maître, ne le fais pas ! Monte sur les tells des ruines d'antan, parcours-les, considère-les les crânes mêlés des pauvres et des nobles : qui a fait le mal ? Qui a fait le bien ? ». ⁵⁰ Tout en lançant les ziqqurats à la conquête du ciel, les Mésopotamiens étaient bien conscients de la fragilité de l'architecture de terre, et de la condition humaine.

Bibliographie

- AMIET, P. 1960: «Notes sur le répertoire iconographique de Mari à l'époque du Palais», *Syria* 37, 215-232.
- BATTINI, L. 2000: «Des rapports géométriques en architecture : le cas de Dür-Šarrukin», *Revue d'Assyriologie* 94, 33-56.
- BOTTERO, J.; KRAMER, S. N. 1989: *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, Editions Gallimard, Paris.

43. Hurowitz 1992, 84-86.

44. Jacobsen 1987, 386-444.

45. Dolce 1996.

46. Margueron 1995.

47. Battini 2000.

48. Voir Luckenbill 1927 (1968), 60-66 ; les inscriptions royales de Sargon II de Khorsabad ont été rééditées par Fuchs 1993.

49. Dn 4, 27.

50. Lambert 1960, 148, l. 70-78 (*Dialogue of Pessimism* ; traduit dans Labat 1970, 342-346).

- BRIQUEL-CHATONNET, F. 2005: «L'histoire et la sagesse d'Ahiqar : Fortune littéraire de la vie d'un dignitaire araméen à la cour assyrienne», à Bacqué-Grammont, J.-L.; Pino A.; Khoury, S. (éd.), *D'un Orient à l'autre. Actes des troisièmes journées de l'Orient, Bordeaux 2-4 octobre 2004*, Cahiers de la Société Asiatique NS IV, Éditions Peeters, Paris-Louvain, 17-40.
- BORDREUIL, P.; PARDEE, D. 1993: «Le Combat de Ba'alu avec Yammu d'après les sources ougaritiques», *Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires* 7, 63-70.
- CAQUOT, A.; SZNYCER, M. 1974: *Textes Ugaritiques, Tome I : Mythes et Légendes. Introduction, traduction, commentaire*, Les Éditions du Cerf, Paris.
- CASSIN, E. 1969: «Cycles du temps et cadres de l'espace en Mésopotamie ancienne», *Revue de Synthèse* 55-56, 241-257.
- DALLEY, S. 1994: «Niniveh, Babylon and the Hanging Gardens: Cuneiform and Classical Sources Reconciled», *Iraq* 56, 45-58.
- 1997: «Statues of Marduk and the date of *Enūma eliš*», *Altorientalische Forschungen* 24, 163-171.
- DOLCE, R. 1996: «Gudea di Lagash e il suo regno: stato di grazia o stato di immunità?», *Studi Micenei ed Egeo-anatolici* 38, 7-38.
- DURAND, J.-M. 1993: «Le mythologème du combat entre le dieu de l'Orage et la mer en Mésopotamie», *Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires* 7, 41-61.
- EDZARD, D. O. (éd.) 1972: «Kosmogonie», à *Reallexicon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 6, Walter de Gruyter, Berlin et New York, 218-222.
- ELLIS, R. S. 1968: *Foundation Deposits in Ancient Mesopotamia*, Yale Near Eastern Researches 2, Yale University Press, New Haven, Connecticut.
- FRONZAROLI, P. 1997: «Les Combats de Hadda dans les textes d'Ebla», *Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires* 8, 283-290.
- FUCHS, A. 1993: *Die Inschriften Sargons II aus Khorsabad*, Göttingen.
- GEORGE, A. R. 1992: *Babylonian Topographical Texts*. *Orientalia Lovaniensia Analecta* 40, Uitgeverij Peeters, Louvain.
- GROTTANELLI, C. 1982: «Aesop in Babylon», à Kühne, H.; Nissen, H.-J.; Rehneger, J. (éd.), *Mesopotamien und Seine Nachbarn. Politische und kulturelle Wechselbeziehungen im Alten Vorderasien vom 4. bis 1. Jahrtausend v. Chr.*, Berliner Beiträge zum Vorderen Orient 1, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 555-572.
- HERODOTE 1985: *L'Enquête. Livres I à IV*, Éditions Gallimard, Paris.
- HOROWITZ, W. 1998: *Mesopotamian Cosmic Geography*, Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana.
- HUROWITZ, V. (Avigdor) 1992: *I Have Built You an Exalted House. Temple Building in the Bible in Light of Mesopotamian and Northwest Semitic Writings*, Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 115, JSOT/ASOR Monograph Series 5.
- JACOBSEN, T. 1976: *The Treasures of Darkness. A History of Mesopotamian Religion*. Yale University Press, New Haven et Londres.
- 1987: *The Harps that once... Sumerian Poetry in Translation*, Yale University Press, New Haven et Londres.
- KUGEL, J. L. 1997: *The Bible as it was*. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of the Harvard University Press, Londres, Angleterre.
- LABAT, R. 1970: «Les grands textes de la pensée babylonienne», à Labat, R.; Caquot, A.; Sznycer, M.; Veyra, M. (éd.), *Les religions du Proche-Orient asiatique*. Fayard, Paris, 15-349.
- LACKENBACHER, S. 1982: *Le roi bâtisseur. Les récits de construction assyriens des origines à Teglathphalasar III*. Éditions Recherches sur les civilisations, Paris.
- LAMBERT, W. G. 1960: *Babylonian Wisdom Literature*, Clarendon Press, Oxford.
- 1964: «The Reign of Nebuchadnezzar I: A Turning Point in the History of Ancient Mesopotamian Religion», à McCoullough, W. S. (éd.), *The Seed of Wisdom. Essays in Honour of J. Meek*, Toronto, 3-13.
- DE LA FONTAINE, J. 1998: *Fables*, Pocket, Paris.
- LIVERANI, M. 1979: «The Ideology of the Assyrian Empire», à Larsen, M. T. (éd.), *Power and Propaganda. A Symposium on Ancient Empires*, Mesopotamia 7, Copenhagen, 297-317.
- 1988: *Antico Oriente. Storia Società Economia*, Edizioni Laterza, Bari.
- LUCKENBILL, D. D. 1927 (1968): *Ancient Records of Assyria and Babylonia, II. Historical Records of Assyria from Sargon to the End*, Greenwood Press, New York.
- MARGUERON, J.-C. 1995: «Le palais de Sargon : réflexions préliminaires à une étude architecturale», à Caubet, A. (éd.), *Khorsabad, le palais de Sargon II, roi d'Assyrie*, La documentation française, Paris, 151-212.
- MASETTI-ROUAULT, M. G. 1999: «Rôles et images de l'écriture en Mésopotamie ancienne», *Semitica* 49, 5-18.
- 2001: «Les maquettes dans les textes mésopotamiens : quelques réflexions», à Muller, B. (éd.), «Maquettes architecturales» de *l'Antiquité. Regards croisés (Proche-Orient, Égypte, Chypre, bassin égéen et Grèce, du Néolithique au début du classicisme)*. *Actes du Colloque de Strasbourg 3-5 décembre 1998*, De Boccard, Paris, 445-461.
- 2002: «Le roi, la fête et le sacrifice dans les inscriptions royales assyriennes jusqu'au VIII^e siècle av. J.-C. », à *Fêtes et Festivités I, Cahiers de Kubaba* IV, 67-95.

- MATTHIAE, P. 1989: «Le temple ailé et le taureau. Origine et continuité de l'iconographie de la grande déesse à Ebla», à Lebeau, M.; Talon, Ph. (éd.), *Reflets des deux fleuves. Volume de mélanges offerts à André Finet*, Peeters, Louvain, 127-135.
- 2000: *La storia dell'arte dell'Oriente Antico. Gli stati territoriali, 2100-1600 a. C.*, Electa, Milan.
- PARROT, A. 1949: *Ziggurats et tour de Babel*, Albin Michel, Paris.
- PRITCHARD, J. B. 1969: *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament*, [Second Edition with Supplement], Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- READE, J. 2000: «Alexander the Great and the Hanging Gardens of Babylon», *Iraq* 62, 195-217.
- SELZ, G. J. 1998: «Die Etana Erzählung. Ursprung und Tradition eines des ältesten epischen Texte in einer semitischen Sprache», *Acta Sumerologica* 20, 135-179.
- TOURNAY, R. J.; SHAFFER, A. 1994: *L'Épopée de Gilgamesh*, Les Editions du Cerf, Paris.
- UNGER, E. 1971: «Fata Morgana», à Weidner, E. Von Soden, W. (éd.), *Reallexicon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 3, Walter de Gruyter, Berlin et New York, 27-29.
- VANSTIPHOUT, H. 2003: *Epics of Sumerian Kings: The Matter of Aratta*. Atlanta, Society of Biblical Literature 20.
- VAN DE MIEROOP, M. 2003: «Reading Babylon», *American Journal of Archaeology* 107, 256-275.
- VAN DER KOOIJ, A. 2006: «The City of Babel and Assyrian Imperialism: Genesis 11: 1-9 Interpreted in the Light of Mesopotamian Sources», à A. Lemaire (éd.), *Congress Volume Leiden 2004*, Supplements to Vetus Testamentus 109, Brill, Leyde et Boston, 1-17.
- VAN LOON, M. 1990: «The Naked Goddess», à Matthiae, P.; van Loon, M.; Weiss, H. (éd.), *Resurrecting the Past. A Joint Tribute to Adnan Bounni*, Nederlands Historisch-Archeologisch Instituut, Istanbul, 363-378.
- WYATT, N. 1998: *Religious Texts from Ugarit. The Words of Ilmilku and his Colleagues*, Sheffield Academic Press, Sheffield.

UN PALACIO SOBRE LAS AGUAS

Pedro Azara

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

Abstract

The Esarra, a mythical celestial temple belonging to the Mesopotamian god of the heavens An (or Anu), was the model for an earthly construction: the Esagil, the most important Babylonian shrine. However, this heavenly temple was also a replica, this time of the E-engurra, the shrine of Enki, the god of architecture, which floated over the primeval waters of the Abzu (or Apsû) that nourished the temple and for which it was sometimes mistaken. This structure, in which the waters form a divine home, is similar to that described by Hesiod in the *Theogony*: the sweet waters of Okeanos, built on the Chaos abyss and growing until creating a cosmic home that is simultaneously aquatic, earthly and heavenly.

Keywords

Abzu, Apsû, Chaos, foundations (*themelia*), E-engurra, Enki, Enûma Eliš, Esagil, Esarra, Greece, Marduk, Mesopotamia, okeanos, temple.

Los mitos e himnos mesopotámicos poseen explícitas y detalladas referencias a la arquitectura: entre estas, descripciones de proyectos, de la puesta en obra y de su construcción. La arquitectura era un arte o una actividad central en Mesopotamia. Se han preservado himnos que describen y glosan construcciones tales como templos, calificados de palacios divinos;¹ se conserva incluso un texto que describe la reconstrucción de un templo, que podría ser considerado como una memoria de un libro de obra actual (*Cilindro A*, de Gudea, hoy en el Museo del Louvre de París). Por otro lado, el lamento por la destrucción de ciudades constituía un género literario muy practicado. Los reyes gustaban de cantar, de fijar para la eternidad sus gestas edificatorias. Construir y reconstruir hacían parte de sus prerrogativas. Su poder y su talante se manifestaban en las obras.

Poseían un modelo cuyas acciones, cuyos consejos o cuyas órdenes debían seguir. Las grandes construcciones (desde la planificación urbana hasta la erección de templos y palacios) estaban supeditadas a la voluntad del cielo que escogía el terreno, la tipología y las técnicas constructivas. Mesopotamia destaca en este sentido porque es una de las culturas antiguas cuyo panteón posee un dios claramente dedicado, junto con otras labores emparentadas con la creación y la mejora del mundo, a las tareas edilicias. Enki era su nombre. Y Enki era, en términos modernos, un arquitecto. Pensaba y actuaba como un arquitecto. ¿Cuáles fueron entonces sus obras?

El trabajo arquitectónico de Enki se llevó a cabo en dos planos: el terrenal y el celestial. En efecto, ayudó al rey Gudea a llevar a cabo la reconstrucción del templo de Ningirsu, en Larsa (templo cuyas trazas se han hallado), tal como el propio rey afirma en su «autobiografía». Al mismo tiempo, proyectó y edificó un palacio para An, el dios del cielo, situado en las alturas. Por otra parte, Enki se ocupó de todas las fases edilicias, desde el proyecto hasta la puesta en obra. Con una caña de afilada punta, dibujó en el barro húmedo la planta del arca que Utnapishtim, el llamado Noé mesopotámico, tenía que construir. Pero también dio a luz a toda una serie de divinidades menores a quienes formó como técnicos en la construcción y a quie-

nes encomendó la supervisión de las distintas labores constructivas que se debían llevar a cabo en la obra, desde la fabricación y eventual cocción de ladrillos hasta la cuidada instalación de las piedras de ángulo en las zanja corridas para acoger los cimientos del edificio. Quisiera comentar uno de los momentos de la labor arquitectónica en la que Enki destacó, así como una de sus obras emblemáticas.

Enki proyectó y se construyó su templo en su ciudad «natal», Eridu, de la que era la divinidad tutelar. Las fases sucesivas del proyecto y constructivas, en verdad, no eran tales, ya que Enki ideó y edificó al mismo tiempo, y su obra tenía las características tanto de un modelo (ideal) como de un edificio (individualizado). Este templo poseía una muy compleja planimetría y una cuidada organización interior. Su intrincada planta, hecha sin duda de cortos tramos de muros dispuestos en cruz, como se descubre en algunas tablillas de arcilla con plantas de edificios, se asemejaba a un tejido hecho de fibras vegetales entrelazadas. Era descrita con la expresión sumeria *galam-kad*² que algún estudioso (Jean Bottero) ha traducido por ‘creación de Dédalo’.³ Al mismo tiempo, el templo comprendía varias estancias, entre las que destacaba la cámara nupcial en la que su hijo Marduk sería concebido.⁴

Dicho templo no era verdaderamente una construcción original sino que repetía un modelo ya conocido, con el que mantenía un estrecho parecido. Este modelo, sin embargo, no era ajeno a Enki. Antes bien, le pertenecía en exclusiva. El Abzu, tal era el nombre de esta obra preexistente que Enki tomó como referente, era un espacio sagrado sobre el que reinaba el dios de la arquitectura.⁵

El Abzu era el dominio de las aguas primordiales que alimentaron la creación del universo, de las que el mundo visible e invisible bebió hasta su definitiva conformación, y Abzu era el nombre que recibía el mismo palacio de Enki sobre las aguas primordiales («En medio del Apsû –Abzu, en sumerio; Apsû, en acadio–, Marduk fue traído al mundo, en medio del sagrado Apsû, Marduk fue traído al mundo», *Enûma Eliš*, I, 81-82). A su vez, el Abzu era calificado de «noble santuario» (*Enki y el ordenamiento del mundo*, v. 148).⁶

1. Véase, por ejemplo, el himno al templo que Enki se edificó sobre el Abzu en la ciudad de Eridu: Bottero, J. 1998: *La plus vieille religion en Mésopotamie*, Gallimard, 278-282.

2. Azara, P. 2005: *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 196-199. *Galām-kad* se traduce literalmente por ‘artística o habilidosamente ejecutado, valorando no solo la mano sino también la mente’.

3. Bottero, J.; Kramer, S. N. K. (eds.) 1989: *Quand les dieux faisaient l'homme*, Gallimard, París, 175. En la traducción española se emplea el adjetivo «laberíntico»: *Cuando los dioses hacían de hombres*, Akal, Madrid, 2004, 190, idéntico al inglés *maze* que aparece en: Kramer, S. N.; Meier, J. 1989: *Myths of Enki, The Crafty God*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York.

4. *Enûma Eliš*, v. 75-84 (Bottero, J.; Kramer, S. N. (eds.): *op. cit.*, 9, 621-622 [ed. española]).

5. Según un ritual acadio, Enki –o su avatar Nudimmud– creó el Apsû (*ANET*, 341). En el *Enûma Eliš*, I, 64-65, 69, 71 Enki tuvo que adormecer, derribar y matar a(l) Apsû antes de poder instalarse en o sobre él. Para el autor de la *Epopeya de Gilgamesh*, Enki/Ea recibe el epíteto de Nagbu que significa ‘fuente, capa freática’, lo que alude a la profundidad de los conocimientos fundamentales del dios (Sanmartín, J. ed. y trad. 2005: *La Epopeya de Gilgamesh, rey de Uruk*, Trotta, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Madrid y Barcelona, 109, n.º 1).

6. *Ibid.*, 185. En la cultura hitita, Apsuwa era el nombre de una ciudad. El espacio habitable no estaba ya en o sobre el Apsû, sino que era el mismo dominio de las aguas primordiales.

Las aguas y el templo de los orígenes se confundían. La arquitectura y la materia de los inicios eran lo mismo, eran una misma y única entidad, una misma naturaleza con dos manifestaciones. Ambas estaban en los inicios de la vida, ambos volúmenes la alimentaban.

No sería, por cierto, la única vez que el Abzu fue utilizado como modelo de un espacio habitable. El arca, que Enki proyectó y cuya construcción mandó, también se inspiraría en el Abzu, según cuenta el babilónico *Poema de Atrahasis*.⁷ El arca era un cuerpo geométrico puro, un gigantesco paralelepípedo, dividido interiormente en siete pisos, perfectamente calibrado, totalmente estanco gracias a la aplicación de alquitrán en las juntas.⁸

¿Acaso las glaucas aguas primordiales estaban contenidas a modo de profunda balsa de planta rectangular? En un conocido sello cilíndrico está grabada una imagen en bajorrelieve que los especialistas han interpretado como del santuario principal de Enki.⁹ Lo que se muestra es un marco vertical, rectangular —que se considera como una vista en alzado del *sancta sanctorum* del templo—, con dos estrechas franjas horizontales en la parte inferior y que sin duda representan una escalinata, en cuyo interior se muestra el dios, erguido, o su imagen de culto. Esta construcción está enmarcada por una elegante franja de bordes paralelos, de cierta anchura, recorrida por un motivo continuo de líneas ondulantes. Estas representarían una superficie acuosa. Este marco no estaría constituido por cuatro brazos en ángulo recto, como cuatro canales que rodearían el santuario, sino que haría parte de una superficie continua, sobre la que se situaría la capilla principal o el templo en su totalidad: la superficie del Abzu. Este estaría, pues, contenido en un gran recipiente cúbico. El templo que Enki se construyó en Eridu estaría edificado sobre el Abzu; flotaría sobre las aguas de los orígenes.¹⁰ Estaría suspendido sobre estas, como si las aguas primordiales estuvieran reflejadas en el cielo.

Cuenta el poema *Enki y el ordenamiento del mundo* (v. 4, 10) que este templo se levantaba sobre el Abzu

como un gran mástil, el mástil o el eje del mundo hincado en las aguas por Enki (o flotando, levitando sobre estas). El dios dominaba el orbe entero como un árbol «cósmico», el árbol del que dependían todas las cosas. Enki se confundía con su creación. Ambos, a modo de mástil o de tronco, constituían el mismo eje vertical que, junto con las coordenadas horizontales determinadas por la superficie del Abzu, organizaban y delimitaban el espacio, hasta entonces inhabitable, puesto que carecía de directrices que ordenaran los movimientos de los seres vivos. El término que se traduce por mástil o eje es el sumerio *dim*, que nombra a distintos elementos de unión, como una cuerda, un poste o un broche. Gracias a este elemento, el universo, hasta entonces deshilachado, aparecía ahora unido, estructurado, ordenado. El templo de Enki era el broche que concluía y daba sentido a la creación del mundo.

En el *Poema de la Creación* babilónico, se precisaba que esta «réplica del Apsû» era el «Gran Templo del Esarra», y «este Gran Templo del Esarra, que así edificó, era ¡el cielo!» (*Enûma Eliš*, IV, 143-145). El templo celestial mediaba entre las aguas y el cielo, las dos fuentes de la vida. El Esarra (*e-sar*, que significaba literalmente ‘la casa de la totalidad del mundo’) constituía el mundo entendido como una casa universal, un hogar, a escala universal, para la vida. Con la erección del templo, se instauraba un espacio modélico que podría, desde entonces, «proyectarse» en la tierra para habilitar un lugar donde la vida pudiera cobijarse.

Este acontecimiento no tardaría en ocurrir. El mismo Enki, o su hijo Marduk, se preocuparon de organizar la tierra a imitación del cielo, del templo celestial. En efecto, el Esarra fue tomado como modelo del Esagil,¹¹ el santuario principal de Babilonia que un himno ritual describía como «la imagen del cielo y de la tierra»¹², y de esta misma ciudad, que Marduk mandó construir (*Enûma Eliš*, VI, 62).

Toda vez que Babilonia era el centro del mundo, y que el mundo se resumía en esta ciudad, era lógico

7. *Ibid.*, 577.

8. *Epopéya de Gilgamesh, rey de Uruk*, XI, 61, 66, *op. cit.*, 274.

9. BM 89771. Véase Collon, D. 1987: *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, British Museum Press, Londres, n.º 760, 164.

10. «Tú cuyo (palacio) sin igual está fundado (*dim*) en el Abzu»: así se describe la ubicación de la morada de Enki en *Enki y el Ordenamiento del mundo*, 10 (Bottero, J.; Kramer, S. N. (eds.): *op. cit.*, 181). En el Himno al templo de Enki en Eridu se canta: «¡Oh morada construida en plata y en lazulita, Tú cuyos cimientos están plantados en el Abzu, querido por el Príncipe!» (v. 21-23. Véase nota 1). Un himno que narra cómo Enki construyó su templo en Eridu, el E-engurra (que significa ‘casa sobre las aguas primordiales’, de *E* ‘casa’, y *engur* ‘aguas abismales’), se cuenta que el templo, levantado a las orillas de un río, se apoyaba sobre unos cimientos hincados en las fértiles aguas del Abzu (Kramer, S. N. 1985: *Sumerian Mythology*, University of Pennsylvania Press, West Port). En una «Invocación al Río-Divino», v. 1-4, se lee «¡Eres tú, río, el creador de todo! Cuando los grandes-dioses abrieron tu (lecho), dispusieron la prosperidad sobre tus riberas, y en tu fondo Ea, el rey del Apsû, ha edificado su Morada» (Bottero, J. 1996 –1.ª ed. 1985: *Mythes et Rites de Babylone*, Slatkine Reprints, Ginebra, 289).

11. *Enûma Eliš*, V, 119-124, 129; Marduk dirigiéndose a la comunidad de los dioses supremos: «Encima del Apsû, habitáculo que ocupáis; como réplica del Esarra que yo mismo he edificado para vosotros, pero más abajo: en un emplazamiento cuyos cimientos he consolidado, quiero construirme un templo que será el habitáculo de mi elección, en medio del cual implantaré mi santuario, y asignaré mis estancias para establecer allí mi reino (). Le daré como nombre el de Babilonia: El “Templo de los Grandes Dioses” (...).

12. *Ritual de las fiestas del año nuevo en Babilonia*, v. 274, en Thureau-Dangin, F. 1921: *Rituels Accadiens*, Ernest Leroux, París, 136.

que esta se hubiera edificado según un modelo celestial, el de un templo que emergía de las aguas de la creación. De algún modo, el templo celestial de Enki era el germen y el modelo de todo el mundo edificado, del espacio domesticado, urbanizado por el hombre, a imagen de la creación divina.¹³

Grecia debe al menos parte de su concepción del mundo al Próximo Oriente antiguo, ya sea el mundo hitita, asirio, fenicio o incluso babilónico. Dioses y mitos griegos parecen haber sido concebidos a imagen de figuras y relatos previos orientales. El tema de las aguas primordiales, su importancia en la creación del mundo y su relación con la instauración o edificación de un espacio para la vida, que parece marginal en la literatura griega, tal como se conoce hoy en día, bebe sin duda de la concepción del Abzu (o Apsû).¹⁴ Si este inaugura la creación en Sumer, el mundo griego, según Hesíodo, se configura a partir de Caos. El Caos y las aguas primordiales, ¿estaban emparentadas?

Esta divinidad, ni antropomorfa ni teriomorfa, y a la que, al parecer, no se le rindió culto, era algo así como el abismo divinizado, una abertura insondable en la materia originaria, semejante a una matriz, oscura y tan profunda que un objeto macizo lanzado en su interior tardaba, cuenta Hesíodo, nueve días y nueve noches en alcanzar el fondo (*Th.*, 725), y de cuyas honduras las primeras divinidades fueron llegando a la luz.¹⁵ Esta falla (el Caos) se oponía a la Tierra (Gea), que ofrecía una base sólida a todos los seres vivos.

Más que una descripción de Caos, lo que la *Téogonía* de Hesíodo ofrece es una enumeración y una descripción de lo que se halla en su interior antes de la creación: una materia primigenia, un hálito, un soplo, un ciclón rugiente que asciende desde las profundidades dando vueltas sobre sí mismo. Este viento huracanado, en medio de las tinieblas abismales, es tan húmedo que, ya desde el siglo VI a. C., algún intérprete como Ferécides consideraba que, en verdad, Caos era un depósito acuoso. El mismo nombre de esta divinidad provendría, sostenía Plutarco, del sustantivo *khusis*, que significa acción de verter¹⁶ y que, por asociación de ideas, estaba asociado a nociones de (sobre) abundancia.

La imagen de la estructura del subsuelo, del inframundo, en el texto de Hesíodo, sin duda compuesta por niveles distintos en los que se refugian distintas

divinidades, es confusa, como confusas deben ser, para los humanos, las tierras infernales, ya que nadie ha podido recorrerlas, explorarlas y regresar para contarlas. Al parecer, junto con Caos, (el) Tártaro y (el) Océano (masa de agua dulce que alimentaba lagos, ríos y marismas, fuentes y la capa freática, que no salada) se reparten las tierras inferiores o infernales. Los mismos dioses de los infiernos, Hades y Perséfone, tienen su morada, al parecer, en el Tártaro.

Pese al vacío que Caos creaba, existía un ente a quien Caos sí podía proporcionar un asiento seguro. Hesíodo narraba que los Titanes, tras haber sido vencidos por Zeus, se hallaban aprisionados en un lugar sumido en la brumosa oscuridad, de donde brotaban las raíces de la tierra y del ponto infecundo: el Tártaro (*Th.*, 729, 734-735). Este, junto con otros espacios horribles y enmohecidos, era —o hacía parte de— un gigantesco abismo (*chasma mega*, *Th.*, 740). El Tártaro era, entonces, si no idéntico a Caos, sí constituía una gran parte del espacio infernal. Más adelante, Hesíodo precisa que otras divinidades antiquísimas, los Cien Brazos o Hecatónquiros, favorecidos por Zeus, poseían «una morada en los fundamentos de Océano: *domata naietaousin ep' Okeanoio themethlois*» (*Th.*, 816), es decir, en el Tártaro. El término «morada» indica que se trata de un espacio dotado de una cualidad valiosa: la de ser habitable, acogedor, la cualidad de un espacio transformado en un lugar, un espacio en cuyo seno la vida se instala. El Tártaro (o el Caos) no es, por tanto, un antro siniestro o una cárcel, como pudiéramos pensar; antes bien, se configura como una verdadera morada, un refugio seguro, un hogar (una nave) en que la vida prende, en el que los desterrados hallan su lugar (bajo la tierra). ¿De dónde procedería esta cualidad de «lo habitable» propia del espacio vivido?

Como bien indica Hesíodo, la casa de los Cien Brazos contiene los fundamentos de(l) Océano. Este, como se sabe, no es el mar o el ponto salobre; son las fértiles aguas dulces, de las que la vida, tanto en el cielo como en la tierra, depende. Según Hesíodo, Okeanos era una divinidad antiquísima, hija del Cielo y de la Tierra, si bien no era la «primera» divinidad. Sin embargo, para Homero, Océano era el «padre de los dioses», el auténtico dios creador del universo habría sido la divinidad de las aguas dulces. Sin embargo, dada la naturaleza húmeda de Caos, Océano era consustancial con él, y, por tanto, bien pudiera Océano haber sido

13. Según un himno a Marduk, el templo de Eridu, «elevado en pleno Apsû», existió antes de la creación de la tierra, y de su centro, Babilonia —tierra que será concebida a modo de una balsa sobre la superficie de las aguas— (Bottero, J.; Kramer, S. (eds.): *op. cit.*, 511).

14. Rudhardt, J. 1971: *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Francke, Berna, 89. Agradezco a Manel García que me haya hecho descubrir este libro. Sobre las relaciones entre Grecia y el Próximo Oriente antiguo, en especial la relación entre Abzu o Apsû y Caos o entre Abzu y Okeanos, véanse por ejemplo: Penglase, C. 1994: *Greek Myths and Mesopotamia. Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*, Routledge, Londres y Nueva York; Burkert, W. 2004: *Babylon, Memphis, Persepolis. Eastern Contexts of Greek Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., y Londres, 30 y ss.

15. Vernant, J.-P. 1996: «Cosmogonie», *Entre mythe et politique*, Seuil, París, 290-310.

16. Rudhardt, J.: *op. cit.*, 19.

considerado como la divinidad creadora del mundo, íntimamente relacionada con las aguas primordiales.

Océano es, por tanto, la fuente de la vida. Todos los ríos, los manantiales, los saltos manan de Océano. Sin él, la vida no habría podido brotar. Y Caos posee el don de dar vida porque, gracias a Océano, es un hogar, esto es, un espacio de donde la vida fluye, en el que la vida echa raíces, como bien comentaba Hesíodo.

La expresión «fundamentos del Océano» literalmente debería traducirse por «los cimientos de Océano». Los *themethlia* son entidades propiamente constructivas. El término *themethlon* pertenece al vocabulario arquitectónico:¹⁷ significa 'fundación, base, cimiento, piedra angular'. Aunque la lengua griega del Nuevo Testamento no siempre esté de acuerdo con el significado del griego clásico, no debería extrañar que Pablo, acostumbrado a las metáforas arquitectónicas, haya calificado a Jesucristo tanto de «piedra de ángulo» como de «fundamento» (*themethlon*, 1Co., 3, 15): un *themethlon* es una piedra angular depositada en la tierra —del verbo *tithemi*, 'posar'— que sostiene una construcción.

La expresión de Hesíodo acrecienta, por tanto, la cualidad de hogar del Caos acuático, del Caos vivificado por las aguas de Océano.

En un himno órfico dedicado a Océano (*Orph. Hymn.*, 83, 3, 7), se lee:

«Invoco a Océano (), él que rodea con sus aguas el círculo limítrofe de la tierra (). Óyeme, bienaventurado, inmensamente rico (), que creas la extremidad de la tierra, que eres el principio de la bóveda celeste, tú que caminas sobre las aguas.»

Océano es un río que separa el mundo visible del espacio más allá de los confines del mundo, del más allá donde moran los difuntos. Este espacio funerario no se ubica debajo de la tierra sino en la periferia. Un río, difícil de cruzar, mantiene ambas tierras, de los vivos y de los muertos, separadas. La frontera está constituida precisamente por el río Océano que rodea y delimita el orbe. Al mismo tiempo, sus aguas penetran y circulan debajo de la tierra alimentando el curso de las aguas dulces. Sin este agua, la tierra no tendría límites. Se extendería uniformemente en todas direcciones. Sería un espacio aún no diferenciado, no estructurado, un a modo de tierra baldía donde la vida, carente de referencias, se perdería inevitablemente. Al mismo tiempo, el desorden, opuesto a la vida, reinaría a falta de las coordenadas que estructuran y organizan el espacio, convirtiéndolo en un lugar apto para la vida. Las aguas aportan las condiciones para la vida.

Es curioso observar que la acción planificadora de Océano se asemeja a la de Yavhé creando el mundo

—Yavhé que sobrevolaba las aguas de los inicios y que ejercía un dominio absoluto sobre las aguas dulces. Mientras que Océano establece un río que circunda exteriormente la superficie de la tierra, Yavhé «trazó un cerco sobre la faz de las aguas, hasta el confín de la luz con las tinieblas» (*Jb.*, 26:10). Es cierto que si bien Yavhé «asentó los cimientos de la tierra: *hote dietatte ta themelia tes ges*» (*Pr.*, 8:29), el campo sobre el que ejerce su acción es distinto del de Océano. Este rodeó la tierra con un círculo de agua; Yavhé, por el contrario, trazó una circunferencia alrededor de las aguas primordiales. Pero el gesto creador, en tanto que se llevaba a cabo con el fin de crear y de ordenar el universo, era el mismo: consistía en delimitar, circunscribir, ordenar una materia primigenia a fin de dar a luz a un espacio apto para la vida; en fundamentar la creación por medio de ejes horizontales y verticales.

Dichos ejes se adentraban en la tierra a modo de *themelia* (cimientos), pero también en el cielo, materializando un mástil o una columna: *arché polou* (*Orph. Hymn.*, 83, 7). En efecto, según cuenta Orfeo, después de instaurar los límites, los términos (*termata*) de la tierra en el plano horizontal, Océano levantó un *polos*, un eje vertical, que concluía la instauración de las tres directrices principales gracias a las cuales se podía, desde entonces, acometer la ordenación del espacio y la delimitación de áreas protegidas. Este eje —un eje sin fin, casi— pudo Océano alzarlo fácilmente, puesto que él mismo, erguido, era el eje, el principio o la base —constructiva— que permitía la «elevación» de la bóveda celeste. En tanto que dios creador del mundo habitable, lleno de (una promesa de) vida, Océano, de fértiles aguas, era al tiempo el agente y el medio de dicho ordenamiento. Sin su presencia, el mundo no habría podido ser creado. Era el verdadero arquitecto del orbe.

La creación del mundo —es decir, la transformación de la materia primigenia en un espacio habitable, en un «lugar»— incumbía a los dioses de las aguas, a aquellos cuyo poder se ejercía sobre las aguas primordiales. Controlándolas, ordenándolas, instauraron un abra de vida. En Mesopotamia, este ordenamiento, la conversión del espacio en un lugar orientado, en el que nadie podría perderse, se resumía y se simbolizaba a través de la edificación de un templo celestial: un santuario, suspendido en el cielo, flotando sobre las fértiles aguas de los orígenes.

Un templo celestial es al tiempo un modelo y una realidad. La obra de Enki resume la tarea del arquitecto, del creador del mundo (habitable), el autor de la habilitación del mundo. Desde el punto de vista humano, la obra de Enki es un modelo; juzgado desde la corte de los dioses, es una realidad tangible, un verdadero palacio. Situado entre el cielo y la tierra (o las

17. Detienne, M. 1998: *Apollon le couteau à la main*, Gallimard, París, 151-152.

aguas fecundas), el palacio celestial es un símbolo en el que lo ideal y lo material, lo invisible y lo tangible se conjugan.

Entonces, un templo celestial es un modelo, un referente, una fuente inextinguible, un proyecto de ordenación del mundo. Existe desde los orígenes, y es el origen de la creación. No se puede acometer obra

de arquitectura alguna sin un previo modelo, sin un templo celestial, creado o vislumbrado en un sueño o un rapto. Mientras exista, mientras los arquitectos persigan esta construcción y traten de equiparar la ordenación y la edificación del territorio a este modelo ideal, el caos, contrario a la vida, no retornará.

II. GRÈCIA I ROMA

ARCHITECTURE EN APESANTEUR : TROIS VARIANTES D'UN MOTIF MYTHIQUE DANS L'IMAGINAIRE GREC

Françoise Frontisi-Ducroux
Collège de France - Centre Louis Gernet

Abstract

The Greek myths used aerial construction emphasizing the high level of their exploits instead of the fabulous context or the fantasy of these imaginary architectures. That is what the three analysed texts show: all the data relating to the first temples of Delphi, especially the second, made with wax and feathers and placed in the air by Apollo; Aristophanes' satirical comedy, *The Birds*; legendary traditions telling of Daedalus, the architect of the Labyrinth, and the aerial journey that takes him from Crete to Sicily.

Keywords

Temple, Delphi, birds, bees, utopia, Daedalus, Labyrinth, weightlessness, elevation, flight, technique.

Le syntagme « architecture en apesanteur » que nous avons choisi comme intitulé de cette enquête correspond à un motif mythique complexe. D'abord parce qu'il associe deux termes désignant des notions *a priori* contradictoires. Ensuite parce qu'il appartient à une thématique attestée ailleurs, qui a déjà un long passé lorsque les Grecs la reçoivent, sans aucun doute du monde mésopotamien, et la retravaillent. Je ne m'attacherai pas ici à retracer l'histoire et les antécédents de cette thématique, ni son évolution interne à la culture grecque.¹ Mon propos est d'analyser la mise en forme de ce motif dans trois dossiers dont le statut est différent:

– L'ensemble de données mythiques évoquant les premiers temples de Delphes. Ce dossier est composé de documents divers, textes poético-religieux et récits historiographiques, et il appartient au contexte du sanctuaire oraculaire de l'Apollon de Delphes.

– L'ensemble de données légendaires concernant Dédale, le prototype de l'artisan grec, transmises surtout par des textes d'historiens et d'historiographes, et vraisemblablement secrétées, à diverses époques, par des milieux artisanaux, dans des contextes relatifs à la politique intérieure et extérieure.

– Entre les deux s'insérera la pièce d'Aristophane, les *Oiseaux*, une œuvre littéraire et idéologique construite, très élaborée et très précisément datée.

La confrontation de ces trois dossiers permettra de recenser, dans leurs constantes, leurs récurrences et leurs variations, les composantes d'un motif mythique que les Grecs ont utilisé pour penser ou pour rêver l'architecture, et pour dessiner la figure, essentielle à leur culture, de l'architecte.

1. Les temples de Delphes

Les traditions sont multiples, fragmentaires et contradictoires et elles ont fait l'objet de maintes études.²

Voici comment Pausanias, qui visite Delphes au deuxième siècle de notre ère, fait l'historique du temple : « On dit que le plus ancien temple d'Apollon était fait de laurier, dont les branches provenaient des lauriers du Tempé. Ce temple aurait eu la forme d'une cabane. Les Delphiens disent que le second temple avait été fait par des abeilles, à partir de cire d'abeilles et d'ailes – *pterôn*. Et il avait été envoyé, disent-ils, chez les Hyperboréens par Apollon. Une autre histoire a cours, selon

laquelle c'est un Delphien du nom de *Pteras*, « Ailé », qui avait édifié le temple ; et ainsi le temple avait reçu le nom de son constructeur. [...] Quant à la version qui évoque la *pteris* (variété de fougère) poussant dans les montagnes, dont le vert feuillage aurait été tressé pour construire le temple, je ne l'accepte pas du tout. En ce qui concerne le troisième temple, à savoir qu'il était fait de bronze, il n'y a là rien d'étonnant, étant donné qu'Acrisios avait fait une chambre de bronze pour sa fille,³ que les Lacédémoniens ont un temple d'Athéna *Chalkioikos*, « à la demeure d'airain », qui existe encore, et que le forum romain, une merveille par sa taille et son agencement, possède un toit de bronze. Il n'est donc pas invraisemblable qu'un temple de bronze ait été fait pour Apollon. Mais je ne suis pas convaincu par le reste de l'histoire, ni que le temple ait été l'œuvre d'Héphaïstos, ni ce qui est dit des chanteuses d'or, mentionnées par Pindare sur ce temple. [...] Et je n'ai pas non plus trouvé d'unanimité sur la façon dont le temple a disparu. Car on dit à la fois qu'il a été englouti par la terre dans un gouffre et qu'il a été consumé par le feu. Quant au quatrième, il est l'œuvre de Trophonios et d'Agamède, et la tradition veut qu'il ait été fait de pierre. Il a été détruit par un incendie sous l'archontat d'Ericleidès [...]. Le temple actuel a été construit pour le dieu par les Amphictyons, avec les fonds du trésor sacré, et l'architecte était un certain Spintharis de Corinthe ».⁴

Laissons provisoirement de côté les jugements de Pausanias et le tri « rationaliste » qu'il opère parmi les variantes, pour envisager l'ensemble des traditions qu'il mentionne. Elles composent de toute évidence une généalogie du temple. Soit un schéma « évolutionniste » qui peut se lire selon plusieurs critères :

– Pour le matériau utilisé, se succèdent du végétal, de l'animal, du métal et de la pierre (marbre).

– Du point de vue de la technique : il s'agit (peut-être) de tressage (à moins que les branches ne soient simplement juxtaposées), puis d'assemblage par collage, de métallurgie, et enfin du travail de la pierre.

– En ce qui concerne les auteurs, Pausanias n'indique pas celui du premier temple.⁵

– Le second est l'œuvre d'abeilles.

– Le troisième est le produit de la *techné* d'Héphaïstos, le dieu artisan, en particulier forgeron.

– Le quatrième est le fait de deux architectes légendaires, Trophonios et Agamède.

1. Cf. Azara 2005.

2. Celle de Ch. Sourvinou-Inwood 1979, qui vient de disparaître et à qui je tiens à rendre hommage, est très riche. Tout en faisant le point sur les travaux antérieurs, elle explore le mythe dans toutes ses dimensions et propose des interprétations ingénieuses, et toujours convaincantes.

3. Il s'agit de Danaé.

4. x, 5, 9-13.

5. « Rien n'interdit d'imaginer un Apollon tressant lui-même son premier temple de laurier... Il n'est pas pour autant attesté explicitement » observe Marcel Detienne, en citant les auteurs de cette hypothèse (1998, 250, note 117), qui se fonde sur un parallélisme avec le tressage de l'autel de cornes de chèvres que le jeune dieu exécute à Délos selon Callimaque, *Hymne à Apollon*, 61.

– Le cinquième et dernier a été réalisé par un architecte historique, Spintharis de Corinthe, dont l'intervention est datée avec précision.

Les autres témoignages livrent une liste simplifiée. À trois temps selon Strabon, qui énumère : « le temple ailé – *pterinion* –, du domaine des mythes, le second, ouvrage, dit-on, de Trophonios et d'Agamède, et celui de maintenant, construit par les Amphictyons ». ⁶ À deux temps seulement chez Philostrate, qui oppose le luxe éclatant du sanctuaire contemporain à la simplicité d'antan : « Car jadis ce dieu habitait un modeste abri et l'on avait façonné pour lui une petite cabane, pour laquelle, dit-on, les abeilles avaient apporté leur cire et les oiseaux leurs plumes. » ⁷

Ces traditions remontent, au moins, à Pindare, dont un poème, le *Péan* 12, extrêmement fragmentaire, faisait allusion aux premiers temples : « ... le temple, qu'aux Hyperboréens un vent fougueux mêla, ô Muses ; fait par les très artistes paumes d'Hâphaïstos et d'Athâna, quel en était le rythme ? De bronze les murs, de bronze les colonnes le soutenaient, d'or au dessus du fronton chantaient six Charmeresses. Mais les enfants de Kronos par foudre ouvrant la terre l'enfouirent, de tous ouvrages le plus saint ». ⁸ Le passage conservé fait tout juste allusion au deuxième temple et décrit le troisième en des termes qui suscitent, on l'a vu, le scepticisme de Pausanias. Une mention du nom d'Erginos, père de Trophonios et Agamède, indique que le poète chantait aussi le quatrième temple, debout et en fonction de son temps (il sera détruit au IV^e siècle).

Il serait trop simple, voire simpliste, de ramener ce schéma à une opposition nature/culture. La gradation opère davantage dans le sens d'un passage du divin à l'humain, et du fabuleux à l'historique, mais les modalités sont bien plus complexes.

On remarque que le temple végétal, le premier selon Pausanias, manque chez Strabon et (moins nettement) chez Philostrate, ⁹ mais que le *pterinion*, d'ailes ou de plumes (le terme *pteron* possède les deux sens), est toujours présent dans cette chronologie et qu'il passe en tête quand le végétal est escamoté. Quant à la variante que Pausanias refuse, celle du temple de fougères tressées, elle double le végétal du premier temple de lauriers – tout en amalgamant les deux types de matériaux dans le nom de la fougère, *pteris*, qui de toute évidence évoque métaphoriquement une aile ou une plume.

Pour la confection du temple ailé, les maîtres d'oeuvre, les abeilles, utilisent leur cire et des plumes d'oiseaux. Mais Plutarque cite, en tant que premiers vers héroïques, le diptyque suivant : « apportez vos plumes – *ptera* –, oiseaux, et votre cire – *keron* –, abeilles ». ¹⁰ L'ouvrage est donc présenté comme le produit d'une réalisation collective, un assemblage – *sumpherete* – auquel participent en commun deux espèces d'animaux volants.

Ce temple est-il à proprement parler volant ? Apollon l'expédie chez les Hyperboréens, dit Pausanias. Chez Pindare, il semble emporté par un « vent violent ». ¹¹ Le temple de plumes et de cire est donc parti par les airs. Sans autre précision, le mot *pterinion* suffirait à indiquer le vol car, dénotant l'aile, il évoque tout naturellement l'oiseau et le déplacement aérien.

L'envoi de ce temple ailé constitue comme une réponse à la venue initiale du dieu. Selon une version du mythe, c'est venant de chez les Hyperboréens qu'il est arrivé pour la première fois à Delphes, sur un char attelé de cygnes. Les dieux pouvant sans problème et tout naturellement traverser les airs, il n'est pas sans intérêt de noter qu'Apollon a cru bon d'utiliser un attelage ailé. L'aller-retour qu'exécutent le char volant tracté par des cygnes (dont les pratiques migratrices et les déplacements nord-sud sont connus) et l'édifice ultraléger emporté vers le grand Nord est redoublé par d'autres allées et venues. Car Apollon retourne régulièrement (tous les dix-neuf ans) chez les Hyperboréens, qui eux-mêmes ne sont pas étrangers au transport aérien.

Ces personnages mystérieux peuvent en effet se faire hommes volants. Certes rien ne permet de dire que ceux qui sont venus de cet au-delà du pays de Borée pour fonder l'oracle de Delphes sont arrivés par la voie des airs. Pausanias indique simplement que l'oracle a été fondé par les Hyperboréens, Pagasos et Agyeus accompagnés d'Olen, qui devint son premier prophète. ¹² Mais un autre Hyperboréen, également prophète d'Apollon, aurait, selon une tradition mentionnée par Hérodote, qui la conteste, parcouru le monde sur la très longue flèche avec laquelle Apollon avait massacré les Cyclopes. Cette flèche porteuse le nourrissait de surcroît. ¹³ Et de façon générale, les Hyperboréens, crédités de pouvoirs mystérieux, sont soupçonnés de pouvoir voler. ¹⁴

6. Strabon, IX, 3, 9.

7. Philostrate, *Vie d'Apollonios*, VI, 10.

8. Traduction Jean-Paul Savignac : *Péans*, (Fr.) VIII ; cf., en dernier lieu, Rutherford 2001. Cf. Eratosthène, *Cat.* 29.

9. On peut comprendre que les abeilles et les oiseaux ont contribué à l'élaboration de la cabane, mais pas forcément qu'ils l'ont entièrement bâtie eux-mêmes. Philostrate fusionnerait ainsi implicitement les deux édifices.

10. *Sur les oracles de la Pythie*, 17, 402g.

11. Eratosthène, *Cat.* 29, localise le *Pterinion* chez les Hyperboréens.

12. Pausanias X, 5, 7.

13. Hérodote, IV, 26.

14. Cf. Picard 1927.

L'envoi par le dieu, vers l'extrême Nord, du *Pterinon*, fait de plumes et de cire, renforce ainsi les liens, multiples, entre les Hyperboréens et Apollon, à Delphes mais également à Délos. Et la cohérence du récit s'en trouve renforcée.

Il est cependant permis de s'interroger : à quoi bon ce temple ? Curieusement c'est à son propos que les interprètes, anciens et modernes, font le moins de commentaires. Le très rationnel Pausanias s'attache à justifier la vraisemblance d'un temple de bronze, en invoquant trois cas semblables, l'un mythique, la chambre de bronze où fut enfermée Danaé, les deux autres bien visibles de son temps, le *Chalkioikos* de Sparte et le toit du forum romain. Plaisante-t-il en mettant sur le même plan ces trois exemples ? En tout cas il refuse fermement qu'Héphaïstos en soit l'auteur. Et il a précédemment rejeté la variante des fougères tressées. Pourquoi ? Probablement parce que la fougère n'est pas une plante apollinienne comme le laurier.

Strabon, pour sa part, distingue le mythique du on-dit et de la réalité historique. Le *Pterinon* est à ranger dans la première catégorie. Du végétal, on l'a vu, il ne dit mot.

Pourtant c'est ce temple-là, le premier selon Pausanias, qui a le plus vivement retenu l'attention des chercheurs contemporains, et pas seulement des archéologues.¹⁵ À partir de traces suggérant des trous de poteau, certains ont voulu reconnaître à Éréttrie un *Daphnephoreion*, en postulant une superstructure légère, qui aurait été recouverte de branches de lauriers, pour un édifice ancien, situé à l'intérieur du sanctuaire d'Apollon *Daphnephoros*.¹⁶ Cette épithète, attestée à Éréttrie, entre autres lieux, désigne Apollon comme « porte-laurier ». Puis sur cette hypothèse ultralégère on a postulé pour Delphes un édifice équivalent, ce que les fouilles archéologiques n'ont pu encore confirmer.¹⁷

Ce genre de reconstitution pose la question des rapports entre mythe et réalité historique. Les archéologues en sont conscients,¹⁸ et ils divergent d'ailleurs sur la chronologie : pour les uns, la réalité, une cabane primitive de laurier, se refléterait dans le mythe qui en garde le souvenir. Pour d'autres, ce serait l'inverse : le mythe, plus ancien, aurait suscité des réalisations cultuelles : une tonnelle de laurier matérialisant le premier temple tressé par Apollon.

Nous ne nous engageons pas dans ce débat. Le temple de plumes, qui nous intéresse ici, est plus malaisé à

rattacher à une réalité concrète. Sauf si l'on songe à une maquette, ou à une reproduction, hypothèses qui ont été avancées.¹⁹ Mais que faire alors des agents : les abeilles et les oiseaux exécutant ensemble l'ouvrage ? On peut certes rendre compte de leur intervention dans le culte mantique apollinien. Mais cela n'en fait pas des bâtisseurs de temple, sinon au plan du mythe, et il nous semble mal fondé d'opérer un tri entre fabuleux et vraisemblable parmi les composantes d'un motif. Le motif mythique, « temple-de-plumes-et-de-cire-construit-par-des-abeilles-et-des-oiseaux-et-expédié-par-les-airs » doit aussi être envisagé d'un bloc. Et il en va de même pour la série des temples, même si l'analyse de chacun des éléments est également pertinente.²⁰

Les traditions concernant les temples de Delphes constituent un mythe d'origine. La logique du récit repose, comme c'est souvent le cas, sur une inversion du présent réel. « Si c'est ainsi maintenant c'est qu'autrefois c'était le contraire ». Et le contraire est décliné en une succession de possibles dont chacun contraste avec l'état définitif, tout en mobilisant les thèmes fondamentaux du récit de la fondation apollinienne. Certes, chaque auteur les présente dans sa perspective propre : Pausanias est soucieux comme à son habitude de relier toutes les versions et d'opérer un tri entre le plausible, l'invraisemblable et le certain ; Strabon distingue le mythique du on-dit et du présent ; et Philostrate fait déplorer par Apollonios la perte de la simplicité d'antan et le faste actuel du sanctuaire : double *topos* moralisant, celui de la dégradation des mœurs et celui des marchands du temple.

Cependant chacun d'eux travaille avec le même matériel mythique : des motifs qui servent à définir et à caractériser le thème central : la fondation du temple par Apollon, même si ces motifs, les caractéristiques des temples successifs, peuvent sembler en contradiction avec le récit de l'*Hymne homérique à Apollon*, antérieur aux autres témoignages. Ce chant montre le dieu, au terme d'un long parcours, franchissant d'un bond une dernière montagne pour s'arrêter « à Crisa, au pied du Parnasse neigeux » : « J'ai l'intention de bâtir ici un temple magnifique, oracle pour les hommes qui, sans cesse, pour me consulter, conduiront à mes autels de parfaites hécatombes ». Sitôt dit, sitôt fait : « En parlant ainsi, Phoibos Apollon posa les fondations du temple : elles étaient vastes et s'étendaient très loin. Sur ces bases, un seuil de pierre fut placé par les fils d'Erginos, Trophonios et Agamède, chers aux dieux immortels. Et autour,

15. Sourvinou-Inwood 1979.

16. Bérard 1971 ; Auberson 1974 ; Bruneau 1976.

17. Sourvinou-Inwood 1979.

18. Cf. les réserves de Bérard 1979, note 48, 69.

19. Michaud 1973. On trouvera un bon résumé des hypothèses par Bruneau 1976.

20. Une remarque d'Hérodote posant une équivalence métaphorique entre les plumes et la neige (à propos des Scythes, iv, 26) pourrait conduire, par le jeu des associations, à assimiler le *Pterinon* à un igloo. C'est, bien entendu, absurde. Mais cela peut servir de modèle - caricatural - à certaines recherches forcées de référent concret.

les tribus innombrables des hommes élevèrent le temple en pierres appareillées, pour qu'il fut digne d'être chanté à jamais ».²¹ Apollon, on le voit, est son propre architecte, il pose les fondations, il est familier du fait.²² Et à sa suite Agamède et Trophonios se mettent au travail, suivis par une foule de bâtisseurs humains. Le temple que célèbre l'Hymne, celui qu'a sous les yeux l'auteur du chant, au VI^e siècle avant notre ère, qui correspond au quatrième de la liste de Pausanias, est le produit de l'intervention successive du dieu, des architectes « chers aux dieux » Trophonios et Agamède, puis de simples ouvriers. Il conjugue, dans une diachronie très resserrée, l'action du dieu, celle des héros et celle des hommes.

Alors à quoi servent, dans les autres traditions, les autres temples, les trois précédents ? À dire autrement, en une série d'oppositions, ce que le récit met en scène de façon linéaire.

Le temple voulu par Apollon sera définitif et « en dur » (de la bonne pierre à bâtir) : le premier était de laurier coupé, ou de fraîche fougère, par conséquent éphémère.

Le dieu s'arrête pour fixer l'emplacement du sanctuaire, il en enrachine les fondations, que ses successeurs consolident en l'alourdissant d'un seuil de pierre, puis de murs appareillés : le deuxième temple, de plume et de cire, était léger, aérien, et il s'envole sous la main du dieu qui l'expédie très loin, d'où il est lui-même venu.

Quant au troisième, ouvrage pourtant d'une ou de deux autres divinités, sa solidité métallique est factice : le bronze peut fondre sous le feu, ou alors, mal fixé sur le sol, il disparaît dans un gouffre, englouti par la terre. Cette chute dans les profondeurs s'oppose à l'envol du précédent. Trop bas, trop haut, les deux excès, même s'ils sont voulus par les dieux, mettent en valeur l'exactitude de la fondation du temple, à bonne mesure.

Chacune de ces variantes, comme des essais provisoires ou des esquisses insuffisantes, vient conforter la réussite finale, le temple magnifique, dont la stabilité est chantée à jamais, point fixe où convergent les processions des fidèles, « conduisant aux autels de parfaites hécatombes ». Elles s'inscrivent dans le récit d'ensemble des préliminaires à la fondation de Delphes, antérieurs même à la naissance du dieu : une longue histoire marquée par l'errance et le vagabondage. Errances de Lété, qu'une tradition fait naître chez les Hyperboréens, qu'elle quitte au moment de sa grossesse. Sur le point d'accoucher, elle parcourt le monde car aucune terre ne veut accueillir la rivale d'Héra. À l'exception d'une autre errante, une petite île flottante, qui pour sa générosité obtiendra la stabilité, sera fixée en position centrale et recevra elle aussi, sous le nom

de Délos, un temple magnifique où convergeront les offrandes. Vagabondages d'Apollon qui, sitôt débarassé de ses langes, prend son arc et sa lyre et se met en marche sur la terre aux vastes routes, en un long itinéraire, qui le mène jusqu'au pays des Hyperboréens... d'où il revient pour s'arrêter enfin à Delphes.

L'opposition itinérance/fixation est constitutive de la figure d'Apollon. D'autres dieux sont mobiles, tels Dionysos et Hermès, mais eux ne s'arrêtent jamais définitivement. Cette opposition est fondamentale aussi dans les schémas de fondations de cité dans les récits de colonisation.²³ L'axe pesanteur / apesanteur vient s'ajouter ici.

Dans le mythe de fondation du sanctuaire d'Apollon, dont le protagoniste est un dieu à la fois itinérant et bâtisseur, architecte lui-même, le motif de l'édifice aérien et mobile assume une fonction de contrepoint. Déplacement et apesanteur, ces deux notions semblent utiles, sinon nécessaires, pour penser ce qui en est l'opposé : la construction immobilière. La pensée grecque est volontiers dichotomique et joue sur la complémentarité des contraires. Les mythes ne sont pas seuls à rappeler que chaque chose exige son opposé.

Dans cette histoire d'architecture qui implique des dieux, des héros et des hommes, les animaux volants, insectes et oiseaux, sont des médiateurs privilégiés, d'autant plus que, pour les Grecs, abeilles et oiseaux fournissent des modèles traditionnels pour penser la *techné*. Nous en retrouverons certains dans l'histoire de Dédale et, bien entendu, chez Aristophane. Certaines espèces animales sont considérées comme ayant fourni à l'humanité des modèles culturels. L'araignée aurait donné aux femmes l'idée du tissage, les bâtisseurs de nids auraient fourni des modèles de construction ; quant à l'abeille, c'est un parangon attesté de sociabilité, de collectivisme et de productivité. Nous sommes bien loin d'une opposition entre nature et culture, à moins de considérer que la culture commence bien en deçà de l'humain. En mettant en commun, pour édifier le temple ailé de Delphes, leurs matériaux, cire et plumes, et leurs pratiques de constructeurs, les abeilles et les oiseaux ajoutent leur savoir et leur habileté à leur capacité naturelle à se soustraire à l'apesanteur. Les Grecs les ont jugés par là bons à penser l'architecture terrienne.

2. Les Oiseaux d'Aristophane

Sur le second dossier, je passerai plus rapidement, à cause de l'intervention dans ce colloque d'un excellent spécialiste de cette pièce.²⁴ L'argument de la co-

21. *Hymne Homérique à Apollon*, 287s. Cf. le commentaire judicieux de G. Roux 1966.

22. Cf. Detienne 1997 et 1998.

23. Comme l'a mis en évidence un colloque précédent : cf. Azara, Mar et Subias 2001.

24. Gregori Luri Medrano, « El canon del aire. La gestión política del deseo en *Las aves* de Aristófanes », ici-même, et 2001.

médie d'Aristophane est bien connu. Les deux héros, honorables Athéniens, ont quitté la ville pour échapper aux contraintes de la vie en cité, en particulier pour se soustraire à la pression des impôts. Ils errent, égarés, guidés par un choucas et une corneille qui doivent les mener auprès de Térée, la Huppe, ex-humain, dans l'espoir qu'il saura leur indiquer un endroit tranquille où fonder la cité idéale. Le point de départ, la fuite du monde civilisé pour une évasion dans un autre monde, sauvage, animal, correspond à un *topos* à la mode dans l'Athènes du V^e siècle. Plusieurs courants intellectuels développent le thème d'un retour à la vie sauvage et proposent diverses utopies. À côté des motifs principaux qui construisent l'intrigue, le texte de la pièce est truffé d'allusions à ces modèles. En particulier ceux qui proviennent des Sophistes.²⁵ Comme toujours, outre la cible principale, l'idéologie dominante d'Athènes, la satire d'Aristophane tire dans toutes les directions et ici les diverses alternatives à la politique athénienne sont également prises pour cibles.

La pièce met en scène une utopie satirique qui fait aussi la satire des utopies intellectuelles (coupables de la crise, de la guerre et des défaites prévisibles).

Les premiers vers de la pièce, les premiers échanges entre Évelpidès et Pisthétairos, disent cette plongée dans l'utopie : ils sont à proprement parler égarés dans un *ou topos*, un lieu de nulle part.²⁶ Et le recours aux oiseaux est motivé d'abord par le besoin d'informations que ceux-ci peuvent fournir du fait de leurs parcours aériens. Quand on est perdu, quand il n'y a plus ni routes ni chemins tracés sur terre, seul le survol peut indiquer une direction. De fait l'espoir s'empare des héros quand les deux volatiles qui les guident « le bec en l'air, lèvent la tête ». Le salut viendra d'en haut. Le motif de l'élévation, comme solution aux errances de ceux qui tournent en rond, à l'horizontale, dans une zone de nulle part (vers 1-5), ouvre ainsi l'action. En réponse, malgré l'ambiguïté de la solution mise en œuvre – la cité totalitaire de *Nephelokokkugia* –, la pièce se clôturera dans l'euphorie d'une danse aérienne.

Les oiseaux sont ainsi, tout au long de la pièce, utilisés pour jouer divers rôles d'intermédiaires. La corneille et le choucas, achetés en ville chez un oiseleur, aident les héros à passer de la ville à la forêt. Térée, devenu La Huppe, chez qui ils se rendent, est un médiateur tout indiqué à cause de sa métamorphose. Il connaît les deux états et les deux langues. De surcroît il a enseigné le langage des hommes à ses nouveaux congénères, ce qui les rend accessibles à l'argumenta-

tion de Pisthétairos. Celui-ci fait prendre conscience au chœur des oiseaux de leur position stratégique, à mi-course entre les dieux et les hommes, et le convainc de matérialiser cette position en bâtissant une cité. En échange, la Huppe indique aux héros le moyen d'acquérir des ailes. Dès lors tout va très vite. Pisthétairos prend la direction des opérations, expédie « en l'air » son compagnon devenu son second et l'affecte à l'ouvrage : porter des pierres, gâcher la boue... en même temps qu'à la surveillance du travail. Le fait que la construction de la cité prenne place dans les airs ne fait que prolonger la dimension nécessairement verticale de l'édification d'un bâtiment : « monte l'auge et tombe de l'échelle », ordonne plaisamment Pisthétairos.²⁷ La chute fait partie de l'élévation.

La muraille est achevée rapidement. Un messager vient l'annoncer au « chef ».²⁸ Sa hauteur et sa largeur sont prodigieuses : deux chars pourraient se croiser sur son faite. Ce sont d'ailleurs les seules indications qui sont données sur la structure de cet édifice aérien. En revanche la construction en est abondamment détaillée : les oiseaux ont servi d'ouvriers, convergeant de partout pour contribuer à ce grand œuvre, chacun apportant ses compétences. De Libye trente mille grues sont venues, transportant des cailloux dans leur gosier, et les râles ont taillé à coup de bec ces pierres à fondation. Dix mille cigognes ont pris le relais pour faire les briques du mur avec l'aide d'oiseaux aquatiques qui apportaient l'eau. Les hérons montaient le mortier dans des auges que remplissaient les oies avec leurs pattes, « comme des pelles ». Les canards portaient des briques²⁹ et partout volaient les hirondelles, la truelle sur le dos et du mortier dans le bec. Ce sont bien entendu les pics-verts, ces excellents charpentiers qui, à coups de bec, ont équarri les portes, des portes solides, maintenant verrouillées, garnies de fanaux et de sentinelles et gardées par des rondes qui circulent sans cesse.

Rien n'est dit du sol de cette cité. Apparemment il n'y a en a pas. Les volatiles n'ont pas besoin d'assise. Il leur suffit de se percher sur le rempart. La déesse Iris, la messagère, traverse la construction sans s'en apercevoir, sans remarquer l'air opacifié « entouré de nuages » (1191) que la muraille enserme. Dirigées désormais par un ex-humain, les créatures ailées n'ont pas édifié une forteresse volante, mais une citadelle fixe. L'intervention de l'architecture a fait des oiseaux, intermédiaires entre ciel et terre, les opérateurs d'un blocus entre les dieux et les hommes. Leur forteresse aérienne est d'autant plus immobile que Pisthétairos leur impose un régime totalitaire.

25. Cf. Hubbard 1997 et Henderson 1997.

26. Vers 9 : *oude pou gès esmen oid'égoge* : « en quel lieu de la terre sommes nous, je ne sais ».

27. Vers 837s.

28. Vers 1124.

29. Vers 1148 : *periezomenai* : les ailes des canards leur font comme une ceinture, explique un scholiaste : Casevitz 1988.

Dans la pièce d'Aristophane le thème mythique que nous avons défini comme « architecture en apesanteur » est actualisé en tant que « Cité des oiseaux ». C'est par leur aptitude à voler, et non par le don de leurs plumes comme dans la généalogie du temple de Delphes, que les oiseaux sont placés en position, sinon d'architectes, du moins de bâtisseurs d'une ville échappant comme eux à la pesanteur. Ce motif est utilisé par le poète comique de façon complexe et particulièrement ambiguë. En un premier temps, il concourt à la construction de l'utopie. L'apesanteur, inversion de la condition humaine, fournit une figure de négation des normes de la vie sociale et politique et de ses contraintes. La cité aérienne, cité des oiseaux et des nuages, constitue un modèle d'anti-cité.

Mais un retournement s'opère rapidement. Les notions traditionnellement associées dans l'imaginaire collectif aux oiseaux et à l'envol, en particulier la liberté, la vie simple et sans entraves, qui sont présentées par Pisthétairos comme des arguments pour justifier son départ d'Athènes, s'inversent eux aussi. L'aspiration à l'envol et l'ivresse d'une vision panoramique deviennent une figure de la volonté d'extension politique. La Cité des Oiseaux se réhumanise à tire d'ailes et rejoint trop de modèles bien connus. Le blocus de l'espace est sans doute une projection aérienne du blocus maritime entre Sparte et la Sicile. L'allégresse du chant final ne masque pas les aspects sinistres de la cité tyrannique et policière.

Anti-ville sur le plan architectural, anti-cité sur le plan politique, anti-utopie sur le plan satirique, la pièce a sans doute paru au public athénien un peu trop contestatrice : elle n'a pas emporté le prix.

3. La légende de Dédale

Dans la légende de Dédale c'est l'architecte qui se fait homme oiseau. C'est pour lui le moyen d'échapper à l'enfermement du Labyrinthe.

La version « rationaliste », c'est-à-dire nautique, de son évasion indique bien qu'il s'agit d'un moyen de locomotion individuel ; car, dans ce cas, il utilise deux barques, l'une pour lui, l'autre pour Icare. Cette dualité se justifie par la nécessité narrative : le père doit arriver à bon port tandis que le fils se noie, faute de savoir manœuvrer, ce qui serait moins plausible s'ils étaient montés sur la même embarcation. Cette variante maritime ne fait que redoubler la version canonique, l'envol, grâce à un équipement fait de plumes et de cire. Cette réalisation est du ressort du *tekton*, charpentier, l'une des compétences de Dédale qui, rappelons-le, en tant que paradigme de l'artisan et de l'artiste, est

un « polytechnicien », expert en techniques multiples, sculpteur, inventeur, ingénieur et, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, à la fois architecte et aéronaute.³⁰

Relisons la description que fait Ovide du travail de Dédale : « Il applique son intelligence à un art inconnu qui rénove la nature. Il dispose des plumes à la file, en commençant par la plus petite, faisant suivre chacune d'une plus longue, pour donner l'impression d'une croissance ascendante... Puis il les attache au milieu avec du lin, à la base avec de la cire et, les ayant ainsi assemblées, il leur imprime une légère courbure, pour imiter les vrais oiseaux ».³¹ Que n'avons-nous semblable description du labeur des abeilles delphiennes et de leurs acolytes emplumés, pour la fabrication du second temple d'Apollon !

L'édifice ultraléger que fabrique Dédale reproduit un modèle naturel, animal, l'empennage des oiseaux. Mais il répète aussi les gestes et les phases du travail du constructeur de navire : disposition des matériaux – planches / plumes –, assemblage, ligature et collage, et courbure de la carène. Son œuvre est la transposition à une application nouvelle de son métier de charpentier. C'est aussi la projection dans les airs d'une pratique expérimentée et bien rodée dans le monde des humains, voués au terre-à-terre, si habiles soient-ils. La suite de l'histoire, la traversée aérienne, réussie pour Dédale, l'inventeur génial, complètement ratée pour son fils imprudent qui ne suit pas ses instructions, est racontée aussi en termes de navigation. Et c'est encore sur ce modèle que se vivent de nos jours, au niveau du vocabulaire, nos voyages aériens.

Application ingénieuse et inédite de ses talents de charpentier, l'appareillage volant de Dédale peut-il être mis aussi en rapport avec sa pratique d'architecte ? Le récit légendaire unit les deux séquences dans une relation de causalité. C'est parce qu'il a construit le Labyrinthe et qu'il l'a conçu comme un édifice inextricable, qu'une fois enfermé lui-même dans cette prison par Minos, son commanditaire, Dédale a été contraint de trouver un expédient pour s'en échapper. Certes, la légende connaît bien des variantes, y compris celle de la fuite réussie par mer, qui implique sa sortie du Labyrinthe. Une autre variante fait intervenir le géant de bronze Talos, un monstrueux robot garde-côte qui fait sans interruption le tour de la Crète et interdit toute sortie et toute entrée illicite dans l'île. Que cet obstacle soit invoqué comme la raison de l'envol de Dédale suppose ici encore que le héros soit d'abord sorti du Labyrinthe. Sortie qui est tantôt attribuée à Pasiphaé, pour services rendus (on sait lesquels), tantôt à Dédale lui-même puisque, selon certains, seul le constructeur est capable de trouver la sortie grâce, entre autres, au

30. Cf. mon livre : Frontisi 2000.

31. Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 188-195.

peloton de laine qu'il remet à Ariane pour le salut de Thésée. Choisissons donc la version la plus satisfaisante aussi bien au niveau de la logique mythique que sur le plan esthétique : Dédale enfermé dans son Labyrinthe avec son fils Icare ; très certainement capable de retrouver la sortie, mais bloqué derrière la porte fermée et gardée par de terribles séides aux ordres de Minos. L'évasion par en haut est la seule possibilité. Une solution technique, fruit de son savoir de charpentier, nous l'avons vu, pour répondre à l'aporie, l'enfermement inextricable, que sa technique d'architecte a su mettre en œuvre. Il ne suffit pas que le Labyrinthe soit un espace clos, ce qu'il est de fait, puisqu'il est pourvu d'une porte au montant de laquelle Ariane a fixé l'extrémité de la bobine que Thésée a déroulée... et réenroulée. Mais un espace simplement clos, ce serait une prison ordinaire, ce serait trop simple. Il faut surtout que, porte ouverte ou fermée, la sortie soit impossible à retrouver.

Qu'est-ce donc que le Labyrinthe crétois, l'œuvre majeure de Dédale, exemplaire de son talent d'architecte ?

Nous ne possédons aucun détail sur la structure de cette construction. Les monnaies de Cnossos portent un dessin gravé, tantôt cruciforme, tantôt quadrangulaire, tantôt circulaire, trois schémas possibles, dont la pluralité met déjà en doute l'existence de tout référent réel. « Il n'en reste aucune trace », dit Plin³² qui pourtant semble croire à son existence. De surcroît le dessin montre un parcours sinueux, mais à voie unique, qui ne laisse aucune possibilité d'erreur. Le danger ne provient en ce cas que de la vision limitée de celui qui s'y aventure : le Minotaure risque d'être embusqué à chaque tournant. Il suffit d'être sur ses gardes. Mais sur un tel parcours linéaire le retour ne poserait aucun problème. Pas besoin de fil d'Ariane.

Contrairement aux images, les textes insistent sur la complexité de l'édifice. « Inextricables sont les détours, les allers et retours des chemins... de nombreuses portes y sont aménagées pour tromper la marche et faire toujours revenir dans les mêmes circuits », dit encore Plin, en décrivant le labyrinthe égyptien d'Héracléopolis, dont il pense que Dédale s'est inspiré pour le copier, en plus petit toutefois.

Si l'on conjugue ces deux témoignages, malgré leurs contradictions, on peut en conclure que le Labyrinthe est avant tout un parcours tortueux, plus ou moins complexe, un schéma au sol, matérialisé en un long couloir qui se déploie en une suite de circonvolutions ou, de préférence, qui se multiplie en une infinité de corridors adjacents, engendrant eux-mêmes de nouveaux carrefours et de nouvelles voies, sans issues ou débouchant sur d'autres passages... Au total un réseau serré qui recouvre et occupe tout l'espace.

Si l'occupation maximale de l'espace au sol constitue la finalité de l'architecture, le labyrinthe est bien l'œuvre la plus représentative de cet art et Dédale mérite le titre de patron des architectes.

Mais cela ne lui suffit pas. Aussi son envol à la verticale parachève-t-il son œuvre, une prison dont le bénéfice pour l'humanité est discutable. En s'envolant, il échappe à l'enfermement et à la tyrannie de Minos, il recouvre la liberté. Liberté de création ? Son exploit rappelle, de façon sublime, au sens étymologique du terme – *sub limen* – que l'architecture se déploie aussi dans la troisième dimension, en s'élevant « au-dessus du seuil ».

L'architecte, en se faisant oiseau grâce à sa *techné*, montre qu'il ne s'en tient pas à la planéité à ras de terre du Labyrinthe. Il ajoute magistralement à son exploit précédent – la réalisation d'un édifice compliqué, sortant de l'ordinaire – la verticalité, qualité souhaitée voire requise, supposons-nous, des réalisations architecturales.

L'apesanteur, qu'il réussit à conquérir, entre ainsi en complémentarité avec son contraire, la pesanteur, condition de fait de l'existence terrestre, mais qualité également souhaitable à la stabilité des fondations.

La loi de la pesanteur reste toutefois prégnante avec le personnage d'Icare qui constitue la face négative et pesante du génie aérien de son père. La figure d'Icare démontre aussi la fragilité et le caractère éphémère de la construction de cire et de plumes : un assemblage aléatoire, transitoire, juste bon à réussir une traversée de Crète en Sicile. Mais qui n'aurait peut-être pas tenu pour parvenir jusqu'aux Hyperboréens.

Cet épisode de la légende de Dédale est riche d'autres significations. Nous en avons exploré certaines et d'autres l'ont fait également. Je n'y reviendrai pas ici. Le personnage d'Icare s'insère dans des séries mythiques où l'envol est une manifestation de l'*hybris*. Sa démesure rejoint celle de Phaéon, voulant mener le char de son père le Soleil, celle de Bellérophon, chevauchant le cheval ailé Pégase. L'imaginaire mythique dessine des configurations plus complexes que celles du Labyrinthe, et il faut savoir aussi couper les ramifications. Seul nous intéresse ici l'aspect technique de l'envol et son rapport à l'architecture.

Dans cette perspective, il faut rappeler que le motif de l'oiseau est redondant dans la légende de Dédale. Il intervient également dans sa partie athénienne : le neveu et disciple de Dédale, Perdix, en passe de devenir son rival, est précipité par son oncle jaloux, puis métamorphosé en perdrix, un oiseau lourd qui roule à terre autant qu'il vole. Et surtout un autre oiseau se signale à plusieurs reprises, la grue, dont le nom, *geranos*, est celui de la danse exécutée à Délos par Thésée et les jeunes rescapés du Labyrinthe. Cette danse, enseignée par Dédale, mime le tracé du Labyrinthe et

32. H.N. xxxvi, 85.

les va-et-vient sinueux de ceux qui ont réussi à s'en échapper. Or la grue, oiseau migrateur, qui, comme les cygnes hyperboréens, joint en ses longs parcours les extrémités du monde habité, oriente ses trajets aériens en transportant dans son bec des cailloux qui lui servent à se repérer lorsqu'elle les lâche au-dessus des nuages. Le son de la chute lui indique si elle passe sur une terre ou sur la mer. C'est du moins la technique de navigation que les Grecs attribuent à cet oiseau, si intelligent à leurs yeux.³³ De ces cailloux Aristophane fait le premier des matériaux utilisés pour la construction de la Cité des Oiseaux : elles apportent de quoi bâtir la fondation des murailles. Faut-il s'étonner alors que dans plusieurs langues le nom de la grue ait été donné à un engin de levage des matériaux, indispensable à la construction en hauteur.

Ajoutons encore que la dimension verticale, marquée par la pesanteur, est à l'œuvre dans le fil à plomb, inventé par Dédale en même temps que le compas qui, lui, fonctionne par déplacement circulaire autour d'un centre fixe.

Et pour être complet, il faut mentionner qu'en Sicile la tradition locale attribue à Dédale des réalisations plus réalistes sinon moins fabuleuses. Il passe pour être l'auteur de deux édifices suspendus, de façon audacieuse, dit Diodore :³⁴ La forteresse du roi Cocalos, perchée sur un rocher élevé et qu'il rendit inexpugnable. Et à Érice, sur un rocher abrupt d'une hauteur étonnante, et très exigu, il réussit à installer le soubassement du temple d'Aphrodite en construisant un mur sur le précipice même, élargissant de façon extraordinaire – *paradoxos* – la plateforme surplombant l'à-pic.

L'architecte modèle, l'auteur du Labyrinthe crétois au ras du sol, arrivé en Sicile par la voie des airs, est aussi celui qui sait trouver des techniques de construction sur le vide, en négociant avec les lois de la pesanteur, dans les hauteurs souvent invisibles d'Érice, cernée par les nuages. La destinatrice de cette réalisation stupéfiante est Aphrodite *Ourania*, dont l'épithète constitue le seul élément « céleste » de notre enquête.³⁵

Architecture *et* apesanteur. Cette formulation, qui pose un simple rapport de coordination entre les deux composés de notre motif mythique, correspondrait mieux que celle que nous avons choisie pour chapecouter cette étude. Des trois dossiers examinés seule la pièce d'Aristophane répond à notre intitulé initial. Ses Oiseaux sont les seuls à bâtir *en* apesanteur : ils construisent une citadelle aérienne. Les deux autres dossiers font apparaître d'autres modes de relation entre l'architecture et l'envol. Double relation de succession dans le cas des temples de Delphes : le temple de

plumes et de cire précède les temples en pierre, œuvres d'architectes humains ; et sa structure légère le rend apte à être propulsé dans les airs et à traverser l'espace : une architecture qui devient volante, donc. Relation plus complexe dans le cas de Dédale : l'apesanteur apparaît comme une condition nécessaire à son excellence artisanale. Le prototype de l'architecte doit aussi savoir défier et vaincre les lois de la pesanteur.

La présence du thème de l'envol dans certains récits de fondation et de construction architecturale nous a paru pouvoir s'expliquer, dans les représentations grecques, par un besoin de souligner la nécessaire complémentarité des contraires. Besoin narratif autant qu'intellectuel. L'immobilier ne se pense qu'avec le mobile, et par rapport à lui. Bâtir c'est poser une fondation et monter un mur.

Il est probable que l'aspiration à l'envol est un fantasme sinon universel, du moins largement partagé. Les architectes le ressentent-ils avec plus d'acuité ? Eux pour qui la notion d'élévation est une composante nécessaire de leurs projets et de leurs réalisations. La récurrence du motif de l'envol dans les récits d'architecture peut également être comprise comme une extrapolation de cette dimension. Vers le haut, toujours plus haut, jusqu'à décoller du sol.

Ce qui est spécifique des diverses mises en forme de cette thématique par les Grecs c'est qu'elles s'inscrivent dans un cadre technique. Que les héros bâtisseurs soient des dieux, des hommes ou des animaux, ils ont toujours recours à une *techné*, ou du moins leur pratique peut se décrire en termes techniques. Si fantaisistes que soient les réalisations que nous avons passées en revue, si fabuleuses même, aucune n'a recours à la magie ou à une intervention proprement surnaturelle. La preuve en est que toutes sont à l'heure actuelle réalisées : aéronefs, aérostats, ballons dirigeables, planeurs, parapentes, deltaplanes, forteresses volantes, cités spatiales... la liste des anciennes utopies dépassées, qui permettent à l'homme de circuler, de s'installer et de construire en apesanteur, s'allonge à l'infini. Le plus difficile restant encore de maîtriser certaines énergies naturelles, les tornades et les vents violents toujours capables d'emporter un édifice trop léger vers le pays des Hyperboréens.

Bibliographie

- AUBERSON, P. 1974: «La reconstitution du Daphnéphoreion d'Érétrie», *Antike Kunst* 17, 60-68.
 AZARA, P. 2005: *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Barcelone.

33. Aristote réfute cette croyance (*Hist. An.* 597a32). Il ne se doutait pas que « grue » deviendrait synonyme de « péripatéticien(ne) ».

34. Diodore de Sicile, 78.

35. Mais cette épithète peut tout simplement rappeler qu'Aphrodite est fille d'Ouranos, née dans l'écume, du sexe du dieu tranché par son fils Cronos. Une Aphrodite plus humide et marine que totalement Céleste.

- AZARA, P.; MAR, R.; SUBÍAS, E. 2001: *Mites de fundació de ciutats al món antic (Mesopotàmia, Grècia i Roma)*, Actes du colloque, Barcelone.
- BÉRARD, C. 1971: «Architecture érétrienne et mythologie delphique. Le Daphnéphoréion», *Antike Kunst* 14, 59-73.
- BRUNEAU, P. 1976: «Communication à l'Association des Études grecques», *Revue des Études Grecques* 89, XIII s.
- CASEVITZ, M. 1988: *Commentaire aux « Oiseaux » d'Aristophane*, Éd. L'Hermès, Lyon.
- DETIENNE, M. 1998: *Apollon le couteau à la main*, Éditions Gallimard, Paris [1^e édition].
- 1997: «J'ai l'intention de bâtir ici un temple magnifique». À propos de *l'Hymne homérique à Apollon*. *Revue de l'Histoire des Religions* 214-1/1997, 23-55.
- DOBROV G. W. (éd.) 1997: *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill et Londres.
- DUNBAR, N. (éd.) 1995: *Aristophanes Birds*, Clarendon Press, Oxford.
- FRONTISI-DUCROUX, F. 2000: *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce Ancienne*, La Découverte, Paris [2^e édition avec postface de l'auteur, 1^e édition 1975].
- HENDERSON, J. 1997: «The comic heroism of Peisetairos», à Dobrov 1997, 134-148.
- HUBBARD, T. K. 1997: «Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes», à Dobrov 1997, 24-50.
- LURI MEDRANO, G. 2001: «Instrucciones para fundar una ciudad en el aire», à Azara, Mar et Subias 2001, 183-188.
- MICHAUX, J.-P. 1973: «Chroniques de fouilles», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 97, 363-365.
- PICARD, C. 1927: «La Crète et les légendes des Hyperboréens», *Revue Archéologique* XXV, 349-360.
- ROUX, G. 1966: «Testimonia Delphica. I. Note sur l'hymne homérique à Apollon vers 298», *Revue des Études Grecques* LXXIX, 1, 1-3.
- RUTHERFORD, I. 2001: *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford.
- SAVIGNAC, J.-P. 1990: *Pindare. Œuvres Complètes*, Éditions de la Différence, Paris [texte bilingue].
- SOURVINOU-INWOOD, C. 1979: «The Myth of the First Temple at Delphi», *Classical Quarterly* vol. 29, n° 2, décembre 1979, 231-251.

ÉSOPE ARCHITECTE, OU COMMENT ÉCHAFAUDER EN L'AIR

François Lissarrague
École des hautes études en sciences sociales, Paris

*Pour Jacques,
l'architecte qui a les pieds sur terre*

Abstract

Aesop's story contains a remarkable episode in which the Pharaoh challenges the king of Babylon to build a tower in the air. Aesop manages to get the king out of this mess, not by his architectural knowledge, but by his mastery of the logos, both speech and logic.

Keywords

Aesop, wisdom, *sophia*, tower, sovereignty, human flight, Callisthenes.

La formule qui sert de titre à notre colloque – architectures célestes – prend au moins deux dimensions, me semble-t-il, quant au sens du mot céleste. On peut l'entendre de manière métaphorique : une architecture dans le ciel, liée à ceux qui l'ont produite ou qui l'habitent, les dieux. Une cité divine, ou une cité de Dieu. On peut aussi comprendre céleste comme une indication topographique, une cité construite dans le ciel, ce qui donne à la formule une valeur nettement utopique. Ce serait alors une architecture débarrassée de la pesanteur, une architecture immatérielle, impossible, impensable. Le *Roman d'Ésope* propose à ce sujet un épisode intéressant car il explore cette impossibilité céleste de façon remarquable, dans la logique du personnage d'Ésope, un sage paradoxal.¹

La Vie d'Ésope

Avant d'en venir à cet épisode, il nous faut situer brièvement ce texte, intitulé par les éditeurs tantôt *Vie d'Ésope*, tantôt *Roman d'Ésope*.² Il s'agit pour nous d'un récit rédigé en grec, datant du I^{er} ou du II^e siècle de notre ère, connu par trois recensions différentes, donnant d'importantes variations. La première version, dite G, tire ce nom du fait qu'elle est connue par un manuscrit unique, de Grottaferrata. Ce manuscrit, qui a disparu en 1789, réapparaît en 1929 à New York, où il est conservé à la Pierpont Morgan Library. C'est la version la plus ancienne et la plus longue. Une seconde recension, qui remonte au début de l'époque byzantine, a été publiée en 1845 par A. Westermann (version W). Enfin une version, probablement compilée par le moine byzantin Maxime Planude (version Pl), est plus tardive (fin du XIII^e siècle), mais c'est celle qui fut connue des humanistes ; elle est utilisée par La Fontaine, qui l'adapte en tête de ses *Fables*. Ces trois versions diffèrent entre elles sur certains épisodes et dans leur façon de raconter l'histoire ; la plus pittoresque et la plus complète, la plus ancienne aussi, sans que l'on puisse dire qu'elle soit l'original d'un texte fortement instable, est la version G, celle que suivent les éditeurs récents.³ Il existe par ailleurs des versions non grecques de ce même récit, récemment étudiées par M. Tardieu.⁴ Dans la version G, que je suivrai ici, le découpage en 142 chapitres correspond à quatre

grands ensembles narratifs : Ésope et son maître, le philosophe Xanthos (1-86) ; Ésope à Samos (87-100) ; Ésope à la cour de Lykourgos, roi de Babylone (101-123) et Ésope à Delphes (124-142). L'épisode qui nous intéresse se trouve dans la section babylonienne.

Le défi du Pharaon

On a depuis longtemps reconnu que cette section du roman s'inspire d'un roman oriental, *l'Histoire d'Akhikar*, connu par de multiples versions.⁵ Dans la version grecque, le roi de Babylone, qui porte le même nom que le législateur, Lykourgos, prend Ésope pour conseiller. Ainsi se reconstruit la relation entre serviteur et maître qui caractérisait le rapport entre Xanthos, le philosophe grec, et son esclave, Ésope le phrygien : le personnage inférieur, esclave ou conseiller, est en réalité d'une intelligence supérieure à celle de son maître. Grâce à sa sagesse pratique, concrète, Ésope permet au roi de défier tous ses concurrents et de résoudre les énigmes les plus difficiles. La puissance du roi est en effet fondée sur sa capacité à vaincre les autres souverains qui le défient, ou à les défier à son tour et, les ayant vaincus, à les soumettre à l'impôt.

« En ce temps-là, les rois avaient coutume de recevoir tribut les uns des autres en rivalisant de mérite. Ils ne s'affrontaient pas dans des guerres ou des batailles ; ils s'adressaient, par lettres, des problèmes de philosophie, et celui qui ne trouvait pas la solution payait tribut à celui qui avait envoyé le problème. Ésope, en résolvant les problèmes envoyés à Lykourgos, imposa la réputation du roi ; par ailleurs, lui-même, par l'intermédiaire de Lykourgos, envoyait des problèmes aux autres rois et comme ceux-ci ne trouvaient pas, ils versaient tribut ». ⁶

Cependant, calomnié par son propre fils adoptif, Ésope est disgracié, condamné à mort et exécuté. Enfin, presque. En fait, le préfet militaire chargé de l'exécution épargne Ésope et se contente de le mettre en prison, tout en annonçant au roi : « J'ai mis Ésope à mort. » Apprenant la nouvelle, le pharaon Nectanébo reprend espoir de dominer Lykourgos, et lui lance un défi nouveau :

1. Jederkiewicz 1989.

2. *Vita Aesopi*, Perry 1952 ; *Vie d'Ésope*, Jouanno 2006 ; *Vida de Esopo*, Bádenas de la Peña 1978 ; *Bios tou Aisopou*, Papathomopoulos 1991 ; *Romanzo di Esopo*, Ferrari 1997. Tous précisent que les manuscrits portent en intitulé : *Livre du philosophe Xanthos et de son esclave Ésope*.

3. Voir la bonne mise au point de Jouanno 2006, 14-22.

4. Tardieu 2001-2002 ; 2002-2003.

5. Nau 1909 ; Tardieu, *op. cit.*

6. *Vie d'Ésope*, 102, trad. Jouanno 2006, 127.

« Nectanébo, roi d'Égypte, à Lykourgos, roi de Babylone, salut ! Je veux bâtir une tour (pyrgos) en hauteur (hypselon), qui ne touche ni terre ni ciel. Envoie-moi des hommes pour la bâtir et quelqu'un pour répondre à tout ce que je lui demanderai, et tu recevras dix ans de tribut sur tout le pays qui m'est soumis. En revanche, si tu échoues, accepte, par convention, que moi-même je reçoive dix ans de tribut sur toute la terre dont tu es roi. »⁷

Aussitôt le roi se désespère, convaincu de ne savoir que faire, et regrette amèrement la disparition d'Ésope. Aucun de ses conseillers ne parvient à proposer une solution et il les fait exécuter. C'est alors que le préfet militaire chargé de l'exécution d'Ésope vient avouer sa désobéissance, dont il est chaleureusement félicité. On fait venir Ésope qui, une fois lavé, lit la lettre du Pharaon et sourit. Puis il conseille à Lykourgos de répondre en ces termes :

« Je t'enverrai des hommes pour bâtir la tour et quelqu'un pour répondre à tes questions quand l'hiver sera passé ». ⁸

Réponse énigmatique à l'énigme, car Ésope ne dit rien au roi de ce qu'il compte faire, et renvoie à la saison prochaine la réponse au défi. Ce temps est utilisé par Ésope pour capturer et dresser des aigles. Il leur fait plumer l'extrémité des ailes, limitant ainsi leur vol. Il leur fait apprendre à transporter des enfants.

« Devenus adultes et sachant désormais transporter les enfants, les aigles s'envolaient dans les airs, harnachés de cordelettes. Ainsi harnachés ils obéissaient aux enfants et se portaient à leur gré où ils le voulaient ». ⁹

L'été venu, Ésope se rend en Égypte avec les enfants, les aigles et un impressionnant cortège, pour rencontrer à Memphis le Pharaon. Nectanébo, qui se sent piégé par la fausse nouvelle, reçoit Ésope et teste dès l'accueil son intelligence, qui fait merveille, comme toujours et rappelle au Pharaon que s'il est semblable au soleil, Lykourgos lui, est comme Zeus, supérieur au soleil et aux astres.

Au troisième jour, le Pharaon en vient à l'essentiel :

« M'as-tu amené les hommes qui doivent bâtir la tour ? » « Ils sont prêts, répondit Ésope, dès que tu

m'auras montré l'endroit. » Étonné, le roi se rendit avec Ésope en dehors de la ville et indiqua des mesures pour la construction. Ésope plaça les aigles aux coins de l'espace délimité, puis il ordonna aux enfants de monter les aigles et de s'envoler dans les airs. Ayant pris de la hauteur, ils s'écrièrent : « Donnez-nous de la boue, des briques, du bois et tout ce dont il est besoin pour la construction ! » Nectanébo répondit : « Où trouverai-je des hommes ailés ? » Ésope déclara : « Mais Lykourgos a, lui, des hommes ailés. Et toi tu veux, étant homme, rivaliser avec un roi égal aux dieux ? » Nectanébo répondit : « Ésope, je suis vaincu. »¹⁰

Suivent alors d'autres défis et énigmes dont Ésope, plein de ressources (*panourgos*), triomphe aisément, au grand dam du pharaon, qui verse le tribut promis.

« Arrivé à Babylone, Ésope raconta à Lykourgos tout ce qui s'était passé en Égypte et lui remit l'argent. Alors Lykourgos ordonna qu'une statue d'or (andrianta chrysoun) soit dressée à Ésope en compagnie des Muses et il célébra une grande fête en l'honneur de la sagesse (sophia) d'Ésope ». ¹¹

Le roman suit un parcours bien plus complexe que le résumé qui précède, où je n'ai retenu que ce qui a trait à la construction. Pour ce qui est de l'épreuve imposée au roi Lykourgos et à son conseiller Ésope, les termes qui la désignent : *zetema*, *problema*¹² sont des mots qui renvoient au domaine non pas de la technique et du savoir artisanal, mais bien à celui des jeux d'esprit, de la spéculation intellectuelle, de l'énigme. Ésope est un maître dans l'art d'en poser et d'en résoudre,¹³ et toute la section du roman qui se déroule chez le pharaon pourrait être décrite comme une succession de six énigmes.

L'intérêt de cet épisode, du point de vue de l'architecture, n'est pas négligeable, même s'il n'aboutit à aucune construction effective ; il pose, en effet, la question du rôle de l'architecture dans l'exercice du pouvoir. Pour un lecteur grec, il met tout d'abord en évidence ce qu'est une culture architecturale. Lykourgos comme Nectanébo sont sensibles au prestige que confère l'art de bâtir et à la grandeur des ouvrages auxquels ils peuvent associer leur nom. Au Proche-Orient comme en Égypte, l'architecture joue un rôle dynastique évident : pouvoir royal et capacité à édifier vont de pair.

7. *Vie d'Ésope*, 105, trad. Jouanno 2006, 128.

8. *Vie d'Ésope*, 108, trad. Jouanno 2006, 130.

9. *Vie d'Ésope*, 111, trad. Jouanno 2006, 131.

10. *Vie d'Ésope*, 116, trad. Jouanno 2006, 133.

11. *Vie d'Ésope*, 123, trad. Jouanno 2006, 136. Sur l'image d'Ésope, voir Lissarrague 2000.

12. *Problema*, deux fois au chapitre 105 ; *zetema*, aux chapitres 106 et 108. Cf. aussi au chapitre 102, double emploi de *problemata*.

13. Sur ce point voir le livre magistral de Jedrkiewicz 1989.

Dans le défi architectural que lance Nectanébo, trois aspects retiennent l'attention : la nature du bâtiment prévu, la tension entre logique paradoxale et merveilleux romanesque et le rapport enfin entre architecture et pouvoir.

La tour comme forme symbolique

On peut comprendre aisément le choix de la forme ascensionnelle qu'est la tour dans le défi lancé par le pharaon. Cette structure verticale, élevée, est en elle-même un défi : technique d'abord, de la tour de Babel à la tour Eiffel, les exemples abondent ; symbolique aussi, puisqu'il s'agit de toucher au ciel, comme pour entrer dans le domaine des dieux.

Le projet du pharaon, pensé dès l'origine comme impossible, contredit cette fonction de la tour ; ce n'est plus un passage vers le ciel, mais un objet dans le ciel. Nectanébo veut une tour « qui ne touche ni terre ni ciel » (*mête gês, mête ouranou aptomenon*), une architecture sans fondations en somme. En niant tout ancrage à la tour, il en fait un objet qui ne s'inscrit dans aucun espace concret, un objet sans lieu, véritablement utopique. Cette utopie de la tour céleste met en quelque sorte la réponse dans la question, la fin dans le projet. Construire une tour dans le ciel, ce n'est plus en effet monter vers les dieux, mais se situer d'emblée parmi eux, c'est, pour le pharaon, se donner le statut d'un dieu.

Ésope répond au défi non pas en exécutant ce programme impossible, mais en mettant en évidence les conditions de sa réalisation et en faisant porter au pharaon la charge d'en mener à bien l'exécution. Le défi comporte en effet un paradoxe ; la tour ne sert pas à monter vers le ciel, elle doit déjà s'y trouver. Ésope va donc faire en sorte de s'y trouver, à charge pour le pharaon d'y monter les matériaux nécessaires.

Toutefois la contradiction qu'implique la question posée dans le défi n'est pas simplement dénoncée verbalement, comme c'est en général le cas dans les paradoxes ésopiques ; elle est dénoncée comme impossible par un commencement de réalisation qui en montre l'impossibilité, mais qui est lui-même invraisemblable et relève du merveilleux.

Il existe dans la première partie du roman un autre épisode, qui joue sur cette même logique de l'impossible. Xanthos, le philosophe, le maître d'Ésope encore esclave, un jour qu'il a trop bu au cours d'un banquet, annonce qu'il pourrait boire la mer jusqu'à

la dernière goutte et s'engage sur ses biens.¹⁴ Une fois dégrisé, il est mis au défi de réaliser cet exploit et se trouve dépourvu. Il appelle Ésope à son secours ; face à cet acte impossible (*adunaton*) il lui demande de trouver un prétexte (*prophasin*) pour échapper à la ruine. Ésope, qui avait en vain prévenu son maître, trouve alors une solution purement logique et verbale. Lors du banquet, Xanthos avait conclu un pacte annonçant qu'il boirait l'eau de la mer. Ésope lui suggère de convoquer les parieurs, de se faire répéter les termes exacts du pacte et de préciser alors que cela ne comprend pas l'eau des fleuves qui se jettent dans la mer :

« Si je me suis engagé par ce pacte à boire jusqu'à la dernière goutte la mer uniquement, et non les fleuves de surcroît, eh bien, que mon adversaire obstrue l'embouchure des fleuves, afin que je ne boive pas les fleuves en même temps que la mer ! »¹⁵

Le mécanisme logique utilisé ici est le même que dans l'épisode de la tour céleste. Ésope le formule très clairement lorsqu'il conseille Xanthos :

« L'impossible (*adunaton*), opposé à l'impossible, produira l'annulation du pacte ». ¹⁶

De même, dans l'épisode de la tour, l'impossibilité de faire voler les matériaux nécessaires à la construction rendra impossible l'exécution de l'entreprise.

Logique paradoxale et merveilleux romanesque

Toutefois, dans cet épisode, la solution n'est pas purement verbale. Matériellement le dressage des aigles, monté par de légers cavaliers, des enfants, semble prouver que l'on peut – sur cette partie du programme de réalisation – dépasser les contraintes de la pesanteur. Le pharaon est alors renvoyé à la pesanteur des matériaux, que personne ne parvient à transporter dans les airs. En cela le caractère utopique de cette réalisation est clair. Une fois en l'air tout est possible, mais le passage du réel pesant à l'utopie aérienne ne peut se réaliser. Les architectes sont prêts, les entrepreneurs ne suivent pas.

Le dispositif prévu par Ésope – capture et dressage des oiseaux – entre dans la série des épisodes merveilleux que l'on rencontre à propos d'hommes volants, en particulier dans le *Roman d'Alexandre*. Le hé-

14. *Vie d'Ésope*, 67-74.

15. *Vie d'Ésope*, 73, trad. Jouanno 2006, 111. La même histoire se retrouve dans *Le Banquet des Sept Sages* de Plutarque (*Moralia* 151b), où c'est le pharaon Amasis qui défie le sage Bias.

16. *Vie d'Ésope*, 71, trad. Jouanno 2006, 110.

ros conquérant écrit à sa mère et raconte que parvenu à la limite du monde, il cherche encore à voir plus loin, plus haut :

« Je voulus donc découvrir la vérité et je prescrivis de capturer deux des oiseaux de ce pays. C'étaient des oiseaux de très grande taille, blancs, extrêmement vigoureux et apprivoisés, car ils ne s'enfuyaient pas à notre vue. Quand j'eus fait capturer deux d'entre eux, je prescrivis qu'on ne leur donnât point de nourriture avant trois jours. Puis au troisième jour je prescrivis de façonner une pièce de bois en forme de joug et de la lier sur leur nuque. Je fis préparer aussitôt une peau de bœuf en guise de nacelle, dans laquelle je m'installais personnellement, en tenant une lance d'environ sept coudées de long, qui portait à sa pointe un foie de cheval. Aussitôt donc les oiseaux s'envolèrent pour dévorer le foie, et je m'élevais avec eux dans les airs, au point de me croire tout près du ciel. »¹⁷

À peine envolé, Alexandre rencontre un être ailé qui le dissuade d'aller plus loin : « Retourne au plus vite sur la terre, de peur de servir de pâture à ces oiseaux ». Alexandre rejoint son expédition et conclut sa lettre à sa mère en ces termes : « Aussi n'ai-je plus jamais recommencé de m'attaquer à l'impossible (*adunata*). Porte-toi bien. »¹⁸

Dans l'histoire primitive de l'aviation, il n'y a que le foie qui sauve. Plaisanterie à part, on voit combien ce moteur est peu vraisemblable et tout ce que le dispositif décrit par Alexandre a de fantaisiste. On notera aussi que même Alexandre cède devant l'impossible.

Ces stratégies de conquête du ciel se retrouvent, sur le mode parodique, chez Lucien, dans son *Icaroménippe*. Utilisant librement le nom du philosophe cynique, Ménippe, dans une mise en scène aérienne et bouffonne, Lucien s'amuse avec les curiosités des philosophes. Le choix du nom d'Icare, plutôt que Dédale, suggère toutefois à quel échec sont vouées ces spéculations. Dans la lignée aristophanesque des *Nuées*, le philosophe s'est fait aérien et raconte à un ami incrédule son voyage vers l'Olympe et les étoiles :

« Ménippe : ... Il n'y a rien d'étonnant à ce que le côté fantastique de mon récit te fasse penser à une fable. Et pourtant je n'ai eu nul besoin pour m'élever dans les airs, d'utiliser une échelle, ni d'accorder mes faveurs à l'aigle : j'avais des ailes bien à moi.

[...] J'attrapai un aigle de belle taille, puis un vautour dans le genre costaud, je leur tranchai les ailes, os compris, – mais non je préfère te raconter mon idée depuis le début, si tu as le temps. »¹⁹

Encouragé par son ami, qui le supplie de ne pas le laisser « suspendu par les oreilles », Ménippe raconte d'abord son souci de contempler l'univers, de comprendre le cosmos. Il consulte les philosophes à ce sujet et Lucien se livre à une plaisante critique des incohérences philosophiques. Ménippe poursuit son récit :

« Je ne savais vers quelle doctrine me tourner pour y trouver un point inattaquable... Tout cela m'embarrassait fort, et je désespérais de rien entendre de véridique à ce sujet ; je pensais ne trouver qu'une issue à cette impasse totale : c'était, en usant de quelque expédient, de me munir d'ailes, et de monter au ciel. Ce qui me laissait quelque espoir d'y parvenir, c'était avant tout le désir que j'en avais, et aussi Ésope le fabuliste qui rend le ciel accessible aux aigles, aux escarbots et même à l'occasion aux chameaux. Qu'il pût me pousser un jour des ailes bien à moi ne m'apparaissait d'aucune façon possible ; si en revanche je me munissais de celles d'un vautour ou d'un aigle, les seules qui fussent en rapport avec la taille d'un homme, ma tentative avait des chances de réussir. Voilà comment, capturant les oiseaux en question, je coupai fort proprement, à l'un son aile droite et, au vautour, l'autre. Puis je les attachai, les fixant à mon épaule à l'aide de solides courroies et adaptant à leurs extrémités des poignées pour les mains. »²⁰

Dans cette version du vol humain, c'est par hybridation que Ménippe prend l'air ; il ne dompte pas les oiseaux, comme Ésope et Alexandre, mais se fait en partie oiseau, à la façon de Dédale et Icare.²¹ Si ce dernier donne son titre au dialogue, c'est que la fin du voyage merveilleux se solde par un échec : Zeus décide de renvoyer Ménippe sur terre et d'exterminer les philosophes. On notera enfin dans le récit de Ménippe l'évocation d'Ésope, non pas comme homme volant, mais comme fabuliste, qui met les animaux en rapport avec l'Olympe : mention qui n'est pas sans ironie, puisqu'elle renvoie à un univers de pure fiction, la fable, dont la vérité n'est pas dans les événements qu'elle rapporte, mais dans le *logos* qui s'en dégage.

Ces deux récits, le *Roman d'Alexandre* comme l'*Icaroménippe*, font appel à des solutions aériennes

17. Pseudo Callisthène, *Le roman d'Alexandre*, II, 8-10, trad. Bounoure-Serret 1992, 86-87.

18. *Ibid.* II, 11 et 13, trad. Bounoure-Serret 1992, 87.

19. Lucien, *Icaroménippe*, § 2-3, trad. Lacaze 2003, 118-119.

20. *Ibid.*, §10, trad. Lacaze 2003, 123-124.

21. Dans l'histoire du vol, la fascination pour le modèle zoologique a longtemps prévalu comme seul possible ; le premier engin volant conçu par Clément Ader est un oiseau, un *avion*. Sur ce point voir Lissarrague 1990.

totale­ment invraisemblables, relevant d'un merveil­leux roman­esque qui a de tout temps fait la fortune des hommes volants. Ce merveil­leux est excep­tionnel dans le roman d'Ésope, plus sou­vent lié à une réflexion logique et à un travail sur le langage et les énoncés.

En tout cas Ésope sau­ve le roi Lykourgos en met­tant au point un chan­tier aérien qui démontre l'impos­si­bi­lité de fonder une construc­tion dans les airs.

Cette décom­po­si­tion des opé­ra­tions, dans laquelle Ésope assure une phase 2 mais laisse au pharaon la charge de la phase 1, sou­ligne le caractère utopique du défi qui ne garan­tis­sait pas le pas­sage du plan projeté à sa mise en œuvre.

Architecture et pouvoir

On ne s'étonnera pas que dans la com­pé­ti­tion entre Lykourgos et Nectanébo, ce soit le domaine de l'ar­chi­tec­ture qui ait été retenu comme terrain d'épreuve. Que l'ar­chi­tec­ture soit une expres­sion du pou­voir est une évidence, en Égypte comme au Proche-Orient ancien. Le Pharaon, dieu vivant, bâtit des demeures d'éternité. Les Babylo­niens de leur côté ont réservé ce domaine d'action à leur dieu Enki. L'idée de dieux bâtisseurs ne s'impose pas de la même façon en pays grec, même si M. Detienne a bien montré en quoi Apollon était à sa façon un traceur de chemins, un fon­dateur.²² Ésope en tout cas n'a rien d'Apollinien, au contraire, dans la dernière partie du roman, il se pose en rival et trouve la mort à Delphes.

En Égypte comme en Mésopotamie, un grand sou­verain se doit d'être un grand bâtisseur et la hiérarchie de leur puissance est confirmée par leur capacité archi­tec­tu­rale.

Dans la mise en scène qu'organise Ésope, les hommes du roi Lykourgos se placent concrètement au-dessus de ceux du Pharaon ; ces derniers sont littéralement mis au pied du mur et ne savent comment s'élever. Du reste, le mot employé par Nectanébo pour admettre sa défaite est caractéristique, même s'il est banal ; pour dire « je suis vaincu », il utilise le verbe *hêttēmai*, « je suis en dessous ».

Cet aveu confirme ce qu'Ésope a rendu physiquement explicite par son stratagème et qui fait la différence entre les deux souverains. Lykourgos a des hommes ailés, alors que Nectanébo ne sait où les trouver. Par là l'épisode de l'arrivée d'Ésope à la cour du Pharaon trouve sa justification et sa valeur narrative. En effet, le Pharaon avait testé l'intelligence d'Ésope en lui demandant d'interpréter à trois reprises, trois jours

de suite, sa propre apparence et celle de sa cour. Ésope avait à chaque fois répondu en interprétant les vêtements du Pharaon et des courtisanes comme des symboles astraux, identifiant Nectanébo à la Lune, puis au Soleil. Quand le Pharaon, ravi de ces interprétations, en avait déduit que Lykourgos ne possédait aucun pouvoir, Ésope lui avait rappelé en souriant :

« ...il l'emporte autant sur toi que Zeus sur tout ce qui est au monde. Zeus peut empêcher le soleil et la lune de paraître... ».²³

Quand Nectanébo reconnaît sa défaite, Ésope reprend les mêmes termes :

« Tu veux, étant homme, rivaliser avec un roi égal aux dieux (isothêô) ».²⁴

La logique babylonienne joue ici à plein : construire est affaire des dieux et Lykourgos en cela est comme un dieu.

Mais au terme de cette épreuve, Lykourgos en fait n'a rien construit. Il a simplement renvoyé Nectanébo à sa propre incapacité, et c'est en cela seulement qu'il est supérieur à Nectanébo.

Au-dessus d'eux se place bien évidemment Ésope, et sa supériorité s'exerce dans l'ordre du langage, dont la logique s'impose à l'ordre pratique et technique. Dans ce récit, comme en bien des endroits de la vie d'Ésope, c'est d'abord le *logos* qui est souverain.

Bibliographie

- BÁDENAS DE LA PEÑA, P. 1978: *Fabulas de Esopo. Vida de Esopo. Fabulas de Babrio*, Editorial Gredos, Madrid.
- BOUNOURE, G.; SERRET, B. 1992: *Pseudo Callisthène, le roman d'Alexandre*, Belles Lettres, La Roue à livres, Paris.
- DÉTIENNE, M. 1998: *Apollon le couteau à la main*, Gallimard, Paris.
- FERRARI, F. 1997: *Romanzo di Esopo. Introduzione e testo critico a cura di Franco Ferrari. Traduzione e note di Guido Bonelli e Giorgio Sandrolini*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milan.
- JEDRKIEWICZ, S. 1989: *Sapere e paradosso nell'antichità. Esopo e la favola*, Edizioni dell'Ateneo, Rome.
- JOUANNO, C. 2006: *Vie d'Ésope*, Les Belles Lettres, La Roue à Livres, Paris.
- LACAZE, G. 2003: *Lucien, Histoires vraies et autres œuvres*, Le Livre de Poche, Paris.

22. Detienne 1998.

23. *Vie d'Ésope*, 115, trad. Jouanno 2006, 133.

24. *Ibid.*

- LISSARRAGUE, F. 2000: «Le portrait d'Ésope, une fable archéologique», à *Biographies des hommes, biographies des dieux*, M. L. Desclos (éd.), Recherches sur la philosophie et le langage n° 21, Grenoble.
- LISSARRAGUE, P. 1990: *Clément Ader, inventeur d'avions*, Privat, Toulouse.
- NAU, F. 1909: *Histoire et sagesse d'Abiqar l'Assyrien. Traduction des versions syriaques, avec les principales différences des versions arabe, arménienne, grecque, néo-syriaque, slave et roumaine*, Letouzey et Ané, Paris.
- PAPATHOMOPOULOS, M. 1991: *Ho bios tou Aisopou*. G. Tsoles, Ioannina.
- PERRY, B. 1952: *Aesopica. A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears his name, vol. 1*. The University of Illinois Press, Urbana.
- TARDIEU, M. 2001-2002: «Ésope grec, juif et manichéen», *Annuaire du Collège de France* 102, 603-613.
- 2002-2003: «Vie et fables d'Ésope, de l'Égypte à l'Asie centrale», *Annuaire du Collège de France* 103, 581-586.

EL CANON DEL AIRE. LA GESTIÓN POLÍTICA DEL DESEO EN «LAS AVES» DE ARISTÓFANES

Gregorio Luri Medrano
Escola Superior de Disseny de Sabadell

Abstract

In his comedy *The Birds* Aristophanes describes a utopian plan for building an aerial city between gods and men. It is the plan of two Athenians who are blind to anything but their own desire and because of this they wish to live in a city that provides them with all the advantages of Athens, but has none of its disadvantages. They search for a city in which to satisfy this wish without any legal or moral impediment. As the comedy unfolds we see that the founding of a city, and particularly the utopian attempt to run a society without interdictions, needs something more than urban planning. A city collapses into moral ruin if it cannot provide a credible performance in the legitimacy of the power. Legitimacy is not self-evident; it needs to be validated with a variety of thoughts and feelings, reasons and beliefs.

Keywords

Aristophanes, aerial city, utopia, desire, power.

I

La comedia *Las Aves*, de Aristófanes, se estrenó el año 414 a. C., cuando la larga guerra contra Esparta ya estaba haciendo resquebrajarse la fe de los atenienses en sí mismos, pero aún no era previsible que llegasen al extremo de votar democráticamente el fin de la democracia y la elección de una dictadura. En ese momento estaba especialmente vivo el debate público en torno al «régimen» político de Atenas, es decir, sobre la *politeia* ateniense. Eso significaba que los atenienses tenían plena conciencia de la diferencia entre lo real y lo posible. Para ellos lo real efectivo estaba muy lejos de satisfacer las demandas políticas que consideraban legítimas. Por ello estaba a la orden del día el debate sobre la *politeia* recta (la *orthé politeia*). Y quizás no se vaya desencaminado si se sospecha que Aristófanes no decidió por casualidad que la primera palabra de *Las aves* fuera precisamente *orthé* (recto).

La *politeia* era para un griego algo más que el marco jurídico de una *polis*. Tal como la encontramos definida en las obras de Isócrates y Platón, la *politeia* se concebía como el alma (*psykhé*) de la *polis*, lo que en términos aristotélicos significaba 'la vida de la ciudad' (*Política* 1259b). De ahí que la elección de la mejor *politeia* colectiva y la de la mejor forma de vida individual no fueran para un griego asuntos ajenos entre sí, pues «nadie debe considerar el vivir de acuerdo con la *politeia* como una esclavitud, sino como su salvación» (*Política* 1310a 35-36). Siguiendo con Aristóteles, podemos entender la *politeia* como la «forma» de la ciudad, siendo su «materia» el conjunto de individuos aún no convertidos en ciudadanos, es decir, aún no afectados por el régimen, que es, en definitiva quien determina la manera de ser ciudadano. La forma tiene una dignidad más elevada que la materia porque solo ella está orientada hacia un fin. La *politeia* orientada al mejor fin es la *orthé politeia*.

Nada más normal para un griego que sentirse perdido si abandona la propia *politeia*, que es lo único que proporciona a los ciudadanos el sentido de la orientación. Platón afirma que la *politeia* es el alimento (*trophé*) de los ciudadanos, puesto que gracias a ella es posible dar sentido a la propia vida (y eso es la *paideia*). Desarrolla con cierto detalle esta idea en el *Menexeno* jugando con la polisemia del término *trophé* ('alimento', 'educación', 'cría', 'género de vida', etc.), para describir la ciudadanía en analogía con la planta que se enraíza en la «madre tierra». Isócrates insiste también en la necesidad de considerar a la

propia tierra como «nutricia, patria y madre».¹ Desde esta perspectiva hay que entender a Aristóteles cuando defiende que la *polis phýsei* (tiene un crecimiento natural) que proporciona los medios para que los ciudadanos vivan bien (*eu zên*).² Por eso el hombre es *politikòn zôon*.³

Por lo tanto, si queremos saber cómo es una *politeia*, la manera más directa para ello es observar a sus ciudadanos. Una anécdota recogida en una *Vida* anónima de Aristófanes, cuenta que Dionisio de Siracusa le pidió a Platón que le explicara la *politeia* ateniense. Platón, como respuesta, le entregó las comedias de Aristófanes. Efectivamente, en ningún otro lugar está representado con más viveza el palpitante cívico de Atenas. Dentro de la producción aristofánica *Las Aves* destacan porque puede entenderse como una reflexión sobre la *orthé politeia* acompañada de una crítica despiadada a la confusión de lo recto con lo utópico. En esta comedia encontramos la primera crítica a la utopía política.

II

Los protagonistas de *Las aves* son Evélpides y Pisthetairo, dos ciudadanos atenienses entrados en años. Lo que Aristófanes pone en escena no es una ironía sobre el idealismo juvenil, sino, una ácida crítica del cansancio democrático de aquellos que, por su edad, debieran ser referentes públicos del sentido común democrático. Evélpides significa algo así como 'buena esperanza' y Pisthetairo 'compañero-persuasivo'. Podemos resumir llamando al primero Esperanza y al segundo Persuasión.

El espectador de Aristófanes conocía bien la ambigüedad de la esperanza (*elpis*) política. En el mito de Pandora, por ejemplo, se presenta como un mal que mora en el centro de la casa, sugiriendo que el habitar humano está sujeto a ella. Esquilo añade en el *Prometeo encadenado* que esa sujeción es problemática porque la esperanza es, esencialmente, ciega y como tal nos impulsa a invertir nuestros esfuerzos en metas que nunca sabemos si podremos alcanzar. No podemos asegurar que heredaremos los frutos de nuestro esfuerzo. Ni tan siquiera que controlaremos las consecuencias imprevistas causadas por nuestras acciones.

El término griego para *persuasión* es *peitho*. Como verbo significa 'convencer' o 'persuadir' y como figura mitológica personifica tanto la persuasión retórica como la seducción erótica. O quizás fuera mejor decir

1. *Panegírico* 25, *Panatenaico* 125.

2. *Política* I.II.8

3. *Política* I.II.9. El debate sobre todas estas cuestiones estaba tan vivo en Atenas que incluso podríamos hablar, sin exageración, de la *politeia* como de un género literario propio de la segunda mitad del siglo V y de la primera del IV, entre cuyos autores podemos incluir a Herodoto, Tucídides, Hipodamo de Mileto, Faleas de Calcedonia, Critias, Protágoras, Eurípides, al llamado Viejo Oligarca, Isócrates y, especialmente, a Platón y Aristóteles.

que personifica la persuasión retórica teniendo como referente a la erótica. Lo que la persuasión retórica pretende provocar por medio del discurso es lo que la belleza consigue con su mera presencia: la emergencia del deseo. La erótica es el modelo más puro de persuasión. Con razón Aristófanes escribe en *Las Ranas* (1360) que la sonrisa de Peitho (Persuasión) es un discurso elocuente. *Heraldo de Afrodita*, la llama Píndaro. En la democrática Atenas había una estatua de Peitho junto a la de Afrodita Pandemos. Según Pausanias (11.22.3) el culto de ambas divinidades fue establecido por Teseo. En tiempos de Aristófanes la imagen de Peitho estaba presente en gran cantidad de objetos de uso cotidiano. Con frecuencia aparecía relacionada con Afrodita, Pothos ('deseo') y Paideia ('educación'). Si añadimos que Alcman (frag. 64) la tiene por hija de Prometeo, vemos que tanto Elpis como Peitho apuntan en una dirección prometeica que el desarrollo de la comedia no hará sino confirmar. Parece claro que la persuasión política, representada por Pisthetairo, es una amalgama de la persuasión retórica y de la erótica.

Como ya hemos dicho, la primera palabra de la comedia es *orthós*, 'recto', 'directo'. Añadamos ahora que la pronuncia Evélpides ('esperanza'). En compañía de Pisthetairo ha comprado dos pájaros en el mercado de las aves de Atenas al vendedor Filócrates. Retengamos este nombre, que a los espectadores de esta comedia les recordaría, sin duda, al general ateniense que dirigió la despiadada destrucción de la ciudad de Melos. Ambos esperan que estas aves los conduzcan, directamente (*orthós*) hasta Tereo, el rey tracio que, por su crueldad, fue convertido en abubilla. Sin embargo, aunque quisieran ir en línea recta, no paran de dar vueltas. Creían saber hacia dónde se dirigían porque no tenían dudas de lo que deseaban. Pero la realidad es que se han perdido en una tierra desconocida.

En esta situación de desconcierto Evélpides expone los motivos del viaje que han emprendido (27-48). «Nosotros —dice— padecemos una enfermedad (*nóson nosoumen*)». Se trata de la enfermedad del desencanto político. A pesar de que ambos pertenecen «a una tribu y una familia estimables», no se encuentran cómodos en Atenas, porque entienden que lo que les ofrece la ciudad no está a la altura de sus deseos. Están hartos de democracia y, sobre todo, de sus procedimientos. «Los atenienses se pasan pleiteando toda la vida». Han descubierto que la democracia, que es la *politeia* que depende de la palabra, posee inevitablemente un componente sofístico. Pero ellos desean una ciudad en la que sus deseos no estén sujetos a procedimientos. Buscan un lugar relajado (*tópon aprágmona*) en el que pasar el resto de sus vidas sin tener que rendir cuentas de sus actos a nadie. Por eso van en busca de Tereo, la

abubilla, para ver si desde su alta posición, ha visto alguna ciudad semejante, sobre la que puedan acostarse «como sobre blancos cojines (120-123)». La comedia se abre, por lo tanto, descubriendo la tensión entre la ciudad (la realidad) y el deseo. Pero lo que pronto se pondrá de manifiesto es que para construir una ciudad de este tipo no se puede prescindir de los procedimientos: ni de los técnicos (de la palabra, en primer lugar) ni de los simbólicos (que son los que proporcionan verosimilitud a la legitimidad). Aristófanes pone a prueba la superioridad del deseo sobre todo lo que la ciudad considera absoluto (la familia, la moral ancestral, las leyes y los dioses). A medida que el desarrollo de la acción nos vaya mostrando las aporías a las que se enfrenta un deseo sin medida, lo que se pondrá en cuestión es la sabiduría política de las aspiraciones insensatas.

En el imaginario griego estaba muy presente la ciudad ideal, pero esta se localizaba en un pasado inasible. Y así se mantenía inmune al deseo. A ese pretérito perfecto se le daba el nombre de «tiempo de Cronos» y ya se encuentra bien elaborado en el mito de la Edad de Oro de Hesíodo. En el siglo v este mundo feliz es recuperado por los tres grandes comediógrafos. Cratino⁴ imagina en *Las riquezas* a los hombres de aquel tiempo jugando «a los dados con hogazas de pan». Y Teléclides en *Los Anfitriónes*, afirma que «cada torrente llevaba vino en su curso. Las tortas disputaban con las hogazas de pan por las bocas de los hombres, suplicándoles que las tragasen (...). Los pescados, viniendo a las casas, se asaban a sí mismos, y se servían a sí mismos en las mesas.» Esta es una ensoñación utópica más irónica que ridícula. Sin embargo Aristófanes no deja de subrayar lo ridículo del proyecto de traslado de la Edad de Oro del pasado mítico al futuro ideal, basada en la suposición gratuita de que la idealidad está al alcance del deseo. La primera muestra de ese ridículo se encuentra en el descubrimiento de que Evélpides y Pisthetairo en realidad no quieren vivir en ningún régimen, sino sobre él. No buscan ninguna de las *politeiai* conocidas, sino una ciudad que les ofrezca todo a cambio de nada. Por Evélpides (otra vez él) sabemos que añoran una ciudad en la que todo trabajo se reduzca a seleccionar las invitaciones más atractivas para asistir a baños y banquetes. Se imagina a sí mismo como un ciudadano pasivo de una ciudad generosa. Pisthetairo quiere también una ciudad así, pero sus intereses se decantan claramente por el sexo. Cuando finalmente dan con Tereo, este, que supuestamente conoce todas las *politeiai*, les asegura que nunca ha visto una ciudad semejante, es decir, «una ciudad feliz» (144). De manera que no hay una ciudad ya construida que sea capaz de satisfacer sus expectativas.

4. Su última obra, *El botijo*, triunfó en el certamen de 423 a. C. sobre *Las nubes* de Aristófanes.

Sobreponiéndose a la decepción Evélpides se interesa por la vida de las aves (155). Tereo le contesta que «no carece de recompensas», puesto que las aves no necesitan dinero y comen en los jardines sésamo, mirto, adormidera y menta. «¡Lleváis una vida de recién casados!», le responde Evélpides. En este momento la comedia cambia de rumbo. Pisthetairo, sorprendido por lo que acaba de oír, comienza a urdir un plan para construir la ciudad de sus sueños a partir de algo ya existente.

III

Aquí comienza el diálogo entre lo ideal y lo posible. Pisthetairo se propone fundar una nueva ciudad en el aire con la colaboración de las aves. Sería una ciudad enormemente poderosa, puesto que podría dominar a los dioses y a los hombres. Si las aves están dispuestas a colonizar el aire (espacio intermedio entre el cielo y la tierra) fundando una ciudad amurallada, dominarán las comunicaciones entre los hombres y los dioses. Podrán interceptar el humo de los sacrificios y sitiar a los olímpicos por hambre, con lo cual podrán obtener de ellos lo que deseen. El deseo ingenuo del soñador ha descubierto que para realizarse necesita del amparo de la fuerza. El deseo realizable es el deseo del poderoso.

«Y os señorearéis de los hombres como ahora de los saltamontes y a los dioses los haréis morir con un hambre melia», les dice Pisthetairo a las aves. Esta última expresión hace referencia al sitio de Melos por parte de los atenienses, acaecido un año antes de la representación de la comedia. Se trata de una referencia relevante que debe ser desplegada para entender alguna de las claves del texto aristofánico. La superioridad militar de los atenienses frente a los melios fue tan abrumadora que nunca pretendieron negociar su rendición, sino imponer su completa sumisión, siendo absolutamente insensibles ante los argumentos morales y religiosos alegados por los sitiados. El poder descarnado es siempre impúdico. Es la fuerza sin autoridad, porque es la manifestación prepotente de un deseo sin miramientos. Tras el inevitable fracaso de las conversaciones, los atenienses construyeron un muro de circunvalación alrededor de Melos, para someter a la ciudad por hambre. Así describe Tucídides (V, 116) el desenlace: «Vino más tarde otro ejército desde Atenas bajo el mando de Filócrates, hijo de Demeas. Sitiados ahora con mayor vigor y habiendo mediado un acto de traición, los melios se rindieron ante los atenienses quedando a su discreción. Estos mataron a todos los melios adultos que capturaron y a los niños y mujeres los vendieron como esclavos. Los atenienses repoblaron el lugar enviando más tarde quinientos colonos.»

Podemos recordar ahora que el comerciante que vendió las aves a Evélpides y Pisthetairo se llamaba

también Filócrates, es decir, «amante del poder». En cierta forma, pues, el amor al poder se encuentra en el origen de esta comedia. ¿Encontrarán también Evélpides y Pisthetairo la colaboración de algún traidor, tal como la encontró Filócrates?

Al hábil Pisthetairo no le cuesta demasiado ganarse la colaboración de las aves. Su estrategia dialéctica consiste en contarles una hermosa mentira bien tramada, el mito de su edad de oro, convenciéndolas de que si en un pasado remoto habían sido las dueñas del mundo, nada impedía que lo volvieran a ser en el futuro. Su estrategia surte inmediatamente efecto. Las aves se demuestran dispuestas a la acción «porque no merece la pena vivir si no volvemos a conseguir por cualquier medio nuestra soberanía» (*basileian*) (548-50). Los mitos sobre el pasado resultan ser, políticamente, armas de futuro.

Una vez ganada la obediencia de las aves, Pisthetairo asume el mando. Su primera orden es la de iniciar inmediatamente la construcción de las murallas de la nueva ciudad, que se llamará Nefelecocusgufá (817), algo así como ‘cucópolis de las nubes’. El nombre es aceptado inmediatamente por ser bello y sobre todo grande (820). Evélpides, con escaso entusiasmo, se marcha para dirigir la construcción de las murallas, delegando el protagonismo de la acción en Pisthetairo.

Pisthetairo es quien protagoniza el simbolismo de la fundación. No olvidemos su relación con Peitho. Mientras Evélpides se encarga de lo material, él se reserva lo simbólico, en especial la realización de los sacrificios prescriptivos en toda fundación. Pero en este caso los dioses de referencia ya no serán los olímpicos, sino «los nuevos», (862), es decir, las aves. Evidentemente todos sabemos que Pisthetairo no cree en estas nuevas deidades que se acaba de sacar de la chistera, pero precisamente por ello es capaz de sacar el máximo partido político a su simbolismo. Sin embargo su acción se verá continuamente interrumpida por una sucesión de especialistas en diferentes materias que acuden a la nueva ciudad a ofrecer sus servicios. El primero (858) es un sacerdote; el segundo, un poeta (904); el tercero, un adivino (959) y el cuarto es Metón (991). Todos ellos serán pronto despachados, porque sus ofertas parecen demasiado «atenienses» como para tener cabida en una ciudad de nueva planta.

El caso de Metón es especialmente relevante. Aparece calzando el coturno trágico. Posiblemente se refiere Aristófanes a un calzado con una considerable suela de corcho que utilizaban los actores de tragedias para parecer mucho más altos. Pero la expresión *calzar el coturno* denotaba el uso de un estilo alto y sublime, que aunque adecuado en las tragedias, en la comedia no podía parecer sino impertinente, engolado y excesivo. Metón lleva también una escuadra, un compás y un cordel. Pisthetairo lo recibe como «otra calami-

dad» (992). Se presenta diciendo que quiere «parcelar el aire —o, literalmente, geometrizarlo—⁵ y dividirlo en yugadas» (994-995). Pisthetairo no lo conoce, cosa que sorprende a Metón, que se considera famoso «en Grecia y hasta en Colono» (996). Sus intenciones son, claramente, las de realizar un diseño hipodámico del urbanismo de la nueva ciudad pero el plano ortogonal es significativa e irónicamente modificado por Aristófanes, y no sin razones, por un plano radial.

«Tomaré —propone Metón— las medidas con un cordel puesto en línea recta, inscribiendo el círculo en un cuadrado; en medio estará el ágora, a la que llevarán vías directas y, como de una estrella, pues será circular, por todas partes saldrán de ella los rayos, espléndidas calles rectas» (1004-1009). En esta propuesta el ágora ocupa exactamente el centro, es decir, el mismo lugar que la ciudad de las nubes ocupa entre dioses y hombres o, también puede verse así, el lugar intermedio entre el deseo natural y su realización utópica. Pero Pisthetairo no está dispuesto a aceptar la colaboración de Metón, quizás porque comprende lo mucho que ambos tienen en común. Lo cierto es que lo despiere de una manera mucho más expeditiva que a los anteriores: a golpes (1013). Y así tiene las manos libres para plagiarlo.

A diferencia de los otros visitantes, Metón era un personaje histórico, ateniense, contemporáneo de Aristófanes, famoso, sobre todo, por sus estudios de astronomía⁶ e ingeniería. Elaboró un calendario que estuvo vigente hasta la reforma de Julio César y en el año 433 a. C. aplicó sus conocimientos a la construcción de un reloj de sol que se colocó en el monte Pnyx, lugar de reunión de las asambleas de la democracia. Parece que se trataba de una superficie de mármol en la que 12 figuras de bronce, representando a diferentes dioses, indicaban los meses. Un sistema de clavijas móviles señalaba también las festividades cívicas y los diferentes movimientos del sol y las estrellas. Tenía, sin duda, una forma semejante a la del plano que proyecta para la ciudad de las nubes. Realizó también diversos proyectos relacionados con la conducción de agua, entre ellos un acueducto en Colono (de ahí su referencia a que es conocido en este lugar) y como geómetra trabajó en el problema de la cuadratura del círculo. Su fama debió de ser muy notable, pues aparece también en una comedia de Frínico, titulada *Monotropos*.

El proyecto astronómico de Metón tiene en común con el urbanismo ortogonal de Hipódamo de Mileto

la voluntad de geometrizar la naturaleza. Debemos intentar comprender a Metón o a Hipódamo no como especialistas en uno u otro campo del saber sino como «entendidos en la naturaleza entera» (es así como describe Aristóteles a este último en *Política* 1267b 23-1268a 14) y, por lo tanto, básicamente como filósofos. Aristóteles añade que fue este interés integral por la naturaleza de las cosas lo que llevó a Hipódamo a inventar «el trazado regular de las ciudades» y a ser «el primero que, sin dedicarse a la política, expuso cierto plan sobre la mejor politeia». Aristóteles añade algo muy inusual en él: una descripción de los hábitos y costumbres de Hipódamo, resaltando su excéntrica manera de vivir: «algunos consideraban que vivía de un modo excesivamente afectado, con su larga melena y ricos adornos, aparte de su vestido, barato, pero de abrigo, no solo en invierno, sino también en tiempo de verano.»

IV

Para la mentalidad moderna, que sigue siendo una mentalidad ilustrada, los proyectos de Metón e Hipódamo distan mucho de ser ridículos. Son, más bien, proyectos de progreso, racionalistas, optimistas, humanistas. Al hombre moderno le cuesta entender qué puede haber de ridículo en la voluntad de racionalizar la convivencia y de asentar en la razón todas las dimensiones del habitar. Pero es precisamente la distancia que sentimos respecto a la conciencia aristofánica de lo ridículo lo que nos hace modernos. Aristófanes ve en este proyecto una voluntad sacrílega, por prometeica. Lo que pretenden Metón o Hipódamo es sujetar a los dioses celestes —al conjunto de la naturaleza— a la constricción reglada de una fórmula matemática. Metón diseña un artilugio capaz de anticipar humanamente las acciones futuras de los dioses en paralelo con el proyecto de Hipódamo de sustitución de la referencia centralizadora del templo por la del ágora. El centro de la ciudad es, con ellos, el espacio erigido para el intercambio de productos y opiniones. Aristófanes, evidentemente, desconfía del poder vertebrador de la palabra, incluso de la palabra razonada (*logos*). Por eso no duda, como veremos, en convertir a Prometeo en delator, mientras nosotros, los modernos, hemos hecho de la rebeldía prometeica un motivo de orgullo antropológico. Solo la cultura occidental ilustrada se

5. Frecuentemente se habla, para definir la labor de Clístenes, de una correspondencia entre geometría y política. Cf. Vernant, J.-P. 1965: *Mythe et pensée chez les grecs*, París. La tesis de la geometrización del espacio político se la debemos a Glotz que la presenta en su *Histoire grecque*, t. I, París, 1929, 508. Henri Joly tiró con inteligencia de este hilo: «La pensée grecque passe simultanément d'une conception hiérarchique du monde et de la société à une représentation homogène et égalitaire du cosmos et de la cité. D'une part, les notions, fondamentales pour la géométrie, de centralité, d'égalité et de réversibilité définissent un nouvel espace circulaire et homogène», en *Le renversement Platonicien*, París, 1974, 307.

6. Calculó que la suma de 235 meses lunares es igual a 19 años y, por lo tanto, que el valor del año medio es de 12+7/19 meses (365, 2467 días, muy cercano al valor real, que es de 365, 2422). Uno de los cráteres de la Luna lleva su nombre.

ha atrevido a cantar la dignidad del sacrilego. Si bien todas las culturas parecen tener en sus orígenes míticos algún gesto de rebeldía extrema contra lo sagrado, solo en la occidental el sacrilegio se confunde con la filantropía. Debajo de la ironía aristofánica hay, pues, una cuestión de peso: la de si es posible fundar una ciudad que ignore los límites que la compleja naturaleza humana impone a la utopía. Platón responderá pocos años después de forma negativa con su *República*, diálogo en el que la ley tiene como principal función ocultar la naturaleza humana. Por eso la ciudad platónica se sostiene, toda ella, en un mito fundacional que permite primero, unificar las diferencias individuales en una común creencia sobre el origen y, segundo, articular una vida simbólica común.

Pocos gestos humanos son más inocentes que el de hacer un surco sobre la tierra para fundar una ciudad. Al hundir los cimientos de una ciudad en la tierra no solo se están alzando estructuras físicas. Lo material de la ciudad no es capaz de crear su *politeia*, sino que es la *politeia*, en tanto que forma de la ciudad, la que da sentido a la materia (también a la materia humana). El surco que da comienzo a la ciudad es, sobre todo, un signo de enraizamiento, de creación del sentido de lo propio. Y, por lo tanto, de lo ajeno. Si la *politeia* es alimento de los ciudadanos, la savia que la nutre surge del acto fundacional de enraizamiento, mediante el cual la ciudad se miente a sí misma su autoctonía. Enraizar es reivindicarse a uno mismo como producto de la Madre Tierra, que es el soporte último de todo derecho de propiedad sobre el suelo. Para que este derecho sea creíble y, sobre todo, políticamente estimulante, es necesario ocultar que el surco inicial fue un gesto de usurpación de una tierra que no era propia. A la pedagogía de esta ignorancia le dio Platón, en la *República*, el nombre de «noble mentira». Carl Schmitt ha desarrollado a fondo el simbolismo del trazado primigenio en *El nomos de la tierra*, defendiendo que en el trazado del surco fundador se encuentra el sentido último de la palabra griega *nomos*. Antes de significar 'norma', 'regla' o 'ley', el *nomos* manifiesta la voluntad de asentamiento y, por lo tanto, de fundar un derecho. Es el acontecimiento constitutivo de la ley. Es el primer acto, el del origen, al mismo tiempo fundador, fundante, prelegal y fundamento de la legalidad. Es el acto que da sentido a la legalidad de la ley. Pero para que dé sentido, ha de estar blindado míticamente contra toda puesta en cuestión. El soporte de toda legitimación no puede necesitar su propia legitimación.

Nomos, efectivamente, procede de *nemein* que significa 'repartir', 'distribuir', 'asignar', 'atribuir', 'apacentar'... El *nomos* es, por tanto, la expresión de una voluntad de visibilidad de un orden que se expresa, en primer lugar, en el reparto de lo que originariamente estaba in-

diviso, pero se intuía divisible: la tierra. En este sentido el *nomos* puede considerarse como una muralla, puesto que también la muralla está basada en asentamientos sagrados. Schmitt concede, con toda razón, una gran importancia al pasaje en el que Píndaro⁷ habla del *Nomos Basileus*, del *nomos* como rey, de la ley soberana, si se quiere. Conviene tener presente esta idea para entender la presencia de Basileia en la escena de *Las aves*, tal como veremos a continuación, abriendo con su aparición la tercera y definitiva reorientación del deseo.

La modificación sustancial del significado del concepto se produjo a lo largo de siglo V, cuando, sobre todo bajo el influjo de la sofística, dejó de ser *basileus* para pasar a nombrar lo convencional. La *physis*, la naturaleza, expresaba lo invariable, lo no sujeto a la voluntad del hombre, aquello que pertenece a la esencia inalienable de las cosas; mientras que *nomos* es el nombre de una ley humana que se ha liberado de los determinismos naturales para pasar a delimitar convencionalmente lo conveniente o apropiado en una situación histórica determinada. Pero Aristófanes parece ser plenamente consciente de algo que a los sofistas se les escapa: que si toda ley política es arbitraria, entonces la ciudad está fundada sobre la arbitrariedad, y ninguna instancia política puede exigir nuestra fidelidad absoluta. Si todo es discutible y relativo, también lo es el compromiso del individuo con la comunidad. Si no hay nada que en último extremo funde de manera natural la copertenencia política, entonces habrá que crearlo mitológicamente para garantizar la pervivencia del hombre como animal político. El *nomos* solo puede ser *basileus*, soberano, si no depende caprichosamente de la voluntad autónoma de cada ciudadano. O, dicho de otra manera, el *nomos* solo puede ser soberano si el ciudadano no lo es.

V

Recuperemos el hilo de la comedia. Tras Metón se presentan un inspector (1021) y un vendedor de decretos (1035). Ambos serán expulsados a golpes. Solo después de haberse librado de los intrusos Pisthetairo puede concluir el sacrificio fundacional a los nuevos dioses y anunciar agüeros favorables (1118). Al mismo tiempo le llegan noticias de que la muralla ha sido acabada. Una muralla que, en realidad, no protege a la ciudad de las nubes de sus potenciales enemigos, sino que, en realidad, sitúa a todo lo que no pertenece a ella, a los hombres y a los dioses. La ciudad de en medio, la ciudad de las nubes, se muestra como la ciudad absoluta. Poco después, confirmando los vaticinios de Pisthetairo, comienzan a llegar noticias favorables. Los olímpicos están aislados y los hombres

7. Fr. 169. Ha sido transmitido por Herodoto (III, 38) y Platón (*Gorgias*, 484b).

han comenzado a variar sus lealtades, de manera que se muestran dispuestos a venerar a Pisthetairo y a las aves como pajaromaníacos (1282). Incluso comienzan a demandar alas para parecerse a sus nuevos dioses. Y es que Aristófanes sabe bien que siempre acabamos pareciéndonos a aquello que tememos. Claro que esta admiración de lo temible depende, en gran parte, de la representación verosímil del poder (y no solo de la fuerza o la arbitrariedad) de aquello que causa temor. Sin embargo, a medida que el poder de Pisthetairo se ha ido incrementando, más diáfano se ha ido poniendo de manifiesto su carácter autoritario y, por lo tanto, precario. Pisthetairo, que representaba el poder de la persuasión, ahora comienza a manifestarse como una voluntad descarnada, como fuerza bruta, como un poder falto de autoridad o, mejor, de legitimidad.

En este momento Aristófanes da paso a ciudadanos atenienses que solicitan la ciudadanía de la nueva ciudad. Son ciudadanos representativos de lo que para el comediógrafo eran tres tipos comunes en Atenas: un hombre belicoso, un poeta y un delator. El primero quiere matar a su padre y quedarse con sus bienes y piensa que las leyes de la nueva ciudad le permitirán satisfacer sus deseos (1348). Pisthetairo aprecia en él su coraje (1349) y la belicosidad (1368) más que sus argumentos. No tarda en convencerlo para que encauce sus virtudes tomando un escudo, una lanza y un casco y se vaya a luchar a Tracia (1370-1371). Es, evidentemente, el prototipo de soldado que toda ciudad necesita en el frente de batalla. La apropiación del deseo ajeno es la mejor estrategia defensiva del tirano. Pisthetairo intentará hacer del poeta (1373) un pedagogo, pero sin conseguirlo. Fracasarán también en su intento de dar al delator un oficio digno. Esta ciudad de las nubes se está pareciendo claramente a Atenas. Es decir, al tirano Pisthetairo los hombres solo le pueden conceder una cosa, el incremento de su fuerza, pero no la legitimación de su uso.

La trama da un giro inesperado cuando, tras los humanos aparece en persona un personaje extraño, que se tapa la cabeza. Se trata de Prometeo (1494), que se esconde de Zeus porque viene a delatar a los dioses y a revelar a Pisthetairo sus planes. ¿Cómo no recordar aquí la delación de Melos y la destrucción de esta ciudad por Filócrates, «el amante del poder»?

Pisthetairo recibe al recién llegado efusivamente: «¡Mi querido Prometeo!» (1503). Con ningún otro se ha mostrado más amable. «Zeus está perdido», dice Prometeo (1513). Los dioses están en ayunas porque no les llegan el humo de los sacrificios humanos. Van a enviar embajadores para negociar, pero Pisthetairo no debe aceptar ningún compromiso hasta que no consiga que Zeus le conceda a Soberanía como esposa (1531-1536).

Sorprendentemente Pisthetairo no sabe quién es Soberanía (1536), ni parece ser consciente de cuánto

la necesita. Es Prometeo quien le explica que se trata de «una bella joven que administra el rayo de Zeus y todo lo demás, la prudencia, las buenas leyes, la moderación, los astilleros, los insultos, el habilitado del juzgado, hasta los tres óbolos del jurado» (1538-1541). Por ello, si logra que Zeus se la entregue lo tendrá «todo». Es decir: poder, autoridad y legitimidad. Sin *basileia* —o al menos sin que los humanos creen en su existencia— no hay *eunomía*, es decir, buenos *nomoi*, buenas leyes. De una forma u otra, *nomos basileus* es imprescindible para el gobierno de las ciudades. Es conveniente añadir que si anteriormente hemos asociado el *nomos* a la tierra, ahora debemos hacer otro tanto con Basilea. Según Diodoro (III, 56, 1-4) las dos hijas mayores de Urano fueron Basilea y Rea, que fue llamada también Pandora. Basilea superaba a las demás en prudencia e inteligencia y es conocida también como «Gran Madre».

La analogía con Melos llega a su fin. Los dioses se han quedado sin recursos y Pisthetairo puede imponer su voluntad (ilustrada por la intervención prometeica). La obra concluye con el canto de alabanza a Pisthetairo por parte del coro: «¡Viva el vencedor glorioso, el más alto de los dioses!» (1764-1765). Nadie se acuerda de Evélpides.

Bibliografía

- ARISTÓFANES 2000: *Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria*. Loeb Classical Library, 179.
- DIONIGI, I. (ed.) 2006: *La legge Sovrana. Nomos basileus*, Rizzoli.
- DUNBAR, N. (ed.) 1995: *Aristophanes: Birds*. Oxford, Clarendon Press.
- ERDMANN, M. 1884: «Hippodamos von Milet», en *Philologus*, 42, 123-136.
- HELLMANN, M.-C. 2002: *L'architecture grecque. 1. Les principes de la construction*, París, Picard.
- MACDOWELL, D. M. 1995: *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*, Oxford University Press.
- MARTIN, R. 1956: *L'urbanisme dans la Grèce antique*, De Boccard, París.
- MEUTER, G. 2000: «Carl Schmitts 'nomos basileus' oder: Der Wille des Führers Ist Gesetz», Institut für Staatswissenschaften, Universität der Bundeswehr, München.
- RYKWERT, J. 1985: *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Madrid, Hermann Blume.
- SCHMITT, C. 1997: *Der Nomos der Erde*, Duncker & Humblot.
- STRAUSS, L. 1996: *Socrates and Aristophanes*, University of Chicago Press.
- ZARONE, G. 1993: *Metafísica de la ciudad*, Pre-textos, Valencia.

PALACIOS, PLAZAS, TEMPLOS: LAS RESIDENCIAS DE LOS DIOSES EN LOS ORÍGENES DE LA POLIS

Jesús Carruesco

Universitat Rovira i Virgili - Institut Català d'Arqueologia Clàssica

Abstract

The aim is to explore the ways in which the Greek epic conceives the habitat of the gods as both reflecting and fashioning the defining patterns of the eighth-century polis. At one level, the gods' palaces, built by Hephaistos as works of an artisan rather than of an architect, function as models for the houses of Greek aristocrats, conceived as magnificent status symbols. On the other hand, in Greek myth, unlike in Mesopotamian cultures, there is no divine architectural model to be copied in human cities. Rather, as befits a still largely oral culture, some symbolically charged actions and movements, especially ritual choral dancing performed by the gods and imitated by humans, are emphasized as important ways of defining and fashioning both urban and social space.

Keywords

Homer, epic, myth, archaeology, architecture.

Homero y Hesíodo han dado a los griegos sus dioses.¹ Esta observación, hecha por un filósofo, Jenófanes, y un historiador, Herodoto, muestra la clara conciencia que tenían ya los griegos de la época clásica de la importancia fundamental de los poemas épicos de la tradición homérica y hesiódica en la configuración del imaginario mítico helénico sobre el mundo divino. Se hace por ello imprescindible tomar estas obras como punto de partida para un examen de este imaginario divino en lo que respecta no tanto al aspecto, atributos y modos de acción de los dioses, sino a su hábitat, al modo en que se concibe el espacio en que viven. Y esta pregunta adquiere una significación especial, desde una perspectiva histórica, al considerar la estrecha relación que guardan estas obras con el proceso de formación de la *polis*. En efecto, si más de dos siglos de estudios sobre la épica griega han demostrado la enorme complejidad y heterogeneidad del material mítico, literario y narrativo que conforma estos poemas, también es hoy mayoritariamente aceptado por los estudiosos que la cristalización definitiva de este material en las obras que han llegado hasta nosotros debió producirse en una fecha entre la segunda mitad del s. VIII y la primera del VII a. C.² De hecho, la épica panhelénica constituye uno de los principales factores de la profunda transformación del mundo griego en esta época, que ve el nacimiento de la *polis*, y esta observación es especialmente relevante a la hora de preguntarse sobre la imagen épica de las moradas de los dioses, pues ello conlleva indefectiblemente la pregunta por el modo de su relación con la concepción del hábitat de los hombres, y este a dos niveles: el del mundo de los héroes y el de la *polis* contemporánea al público de los poemas («los hombres de ahora» que Homero a menudo compara negativamente con los héroes de antaño, o los reyes y campesinos de la Edad del Hierro de Hesíodo). La arqueología nos permite hacernos una idea cada vez más precisa de la morfología de estas *po-leis* incipientes. En este sentido es importante recordar, por ejemplo, que la recuperación de la arquitectura en piedra es algo muy reciente después de unos cuatro siglos de ausencia prácticamente total, y aún limitado a determinados usos (como la monumentalización de santuarios o la construcción de murallas, pero no las casas privadas); o que en muchos lugares de Grecia, pongamos por ejemplo la rica Corinto, la distribución dispersa y la morfología poco definida de los espacios habitados apenas permite hablar aún de un núcleo urbano articulado y diferenciado del resto del territorio. No se trata, por tanto, de abordar las imágenes arquitectónicas y urbanísticas de los poemas como reflejos

de una realidad, sino más bien como una construcción simbólica, hecha a partes iguales de recuerdos del pasado, de reinterpretación de realidades contemporáneas (como los restos monumentales del mundo micénico o las ciudades y palacios orientales visitados por los comerciantes griegos) y de pura creación de la fantasía. Son estas construcciones simbólicas las que han contribuido a modelar la experiencia concreta de la definición del espacio urbano y arquitectónico de la *polis* griega.

En este proceso de definición se observa a menudo un movimiento centrípeto, orientado de la periferia hacia el centro, y es aquella la que suele aparecer como el polo marcado y prioritario, tanto en el nivel de la realidad material (definición del santuario extraurbano antes que el núcleo urbano propiamente dicho, o de las colonias antes que sus metrópolis) como especialmente en el de las representaciones simbólicas, como el mito y el ritual. Así, en el caso del hábitat de los dioses, el Olimpo se sitúa en un punto periférico, septentrional, de la geografía griega. De allí se pondrá en marcha Apolo para fundar el primer santuario, Delfos, que ocupará el centro del mundo, y este movimiento es un descenso tanto en el plano vertical, al bajar desde las nevadas cimas del Olimpo al mundo habitado por los hombres; como en el horizontal, en un itinerario geográfico Norte-Sur que atraviesa Tesalia, Beocia y Fócide hasta llegar a la orilla del Golfo de Corinto (*Hymn. Hom. Apoll.*, 216 y ss.).

Pero el Olimpo tiene, a su vez, sus puntos de referencia previos, marcados por una periferia aún más externa, que para los dioses funciona como lugar del origen y nos transporta directamente al tiempo cosmogónico. Así, en la *Iliada*, la acción del poema se detiene nada más comenzar durante un lapsus de doce días, pues debemos esperar que los dioses lleguen al Olimpo, procedentes del país de los etíopes, en las riberas del Océano (*Il.*, I, 423-425, 493-495). Es cierto que narrativamente el viaje se presenta como un retorno después de una breve ausencia, pero ¿qué necesidad tenía el poeta de sacar a los dioses del Olimpo para hacerlos volver allí al principio mismo del poema? La respuesta se halla en el lugar del que proceden, el Océano, y en sus asociaciones simbólicas como espacio de los orígenes, especialmente relevantes en este momento también inicial del canto: el Océano, se nos dirá más adelante, es el origen o nacimiento (génesis) de dioses y hombres, allí se crió la diosa Hera y allí se unió en matrimonio a Zeus (*Il.*, XIV, 200-204, 246). En la *Teogonía*, después del Océano dos puntos intermedios marcan, de manera más cercana, esta periferia de los

1. Xenophanes, fr. 10-11 West; Hdt., 2, 53.

2. Una síntesis del estado actual de los estudios homéricos, en Morris y Powell 1997. Desde el punto de vista metodológico coincide plenamente con las observaciones de I. Morris: «The poems and the archaeological record can only be properly understood when read alongside each other and woven together, as remnants of competing eighth-century efforts at self-fashioning, out of which classical Greek civilization was created» (*ibid.*: 559).

orígenes (en este caso meridional) para el mundo divino: Creta, donde Zeus pasa clandestinamente su infancia antes de poder derrotar a los Titanes, situados en el monte Otrís, y ocupar el Olimpo; y Chipre, donde desembarca Afrodita, surgida de las olas primigenias del mar, y de donde partirá para hacer su entrada en el Olimpo. De hecho, este esquema de la llegada de uno o de todos los dioses al Olimpo se repite frecuentemente al principio del poema (por ejemplo, además de la *Iliada*, ya mencionada, encontramos al principio de la *Teogonía* a las Musas subiendo al Olimpo acompañadas del canto y la danza, cuyo contenido no es otro que el poema mismo que con esta escena da comienzo, o Apolo irrumpiendo violentamente en el Olimpo por dos veces en el himno homérico a Apolo, al principio de cada una de las dos partes de que consta la obra). Y este debía ser el caso aún más o menudo si tenemos en cuenta que el poema épico largo solía ir precedido por un proemio himnístico como los que conocemos con el nombre de Himnos Homéricos, en los que la entrada del dios en el Olimpo, como en el caso mencionado de Apolo, era un motivo frecuente. Y este carácter introductorio queda subrayado por el hecho de que esta escena va a menudo seguida de un nuevo proemio que da inicio al resto de la obra (la segunda invocación a las Musas en el libro II de la *Iliada* o en la *Teogonía* justo antes de comenzar el relato cosmogónico, o, si el poeta ha comenzado su canto con un himno breve, el proemio del poema largo propiamente dicho). Así, la entrada del dios en el espacio que será su casa se confunde en un mismo movimiento con el inicio mismo del canto del poeta, una importante observación sobre la que habremos de regresar.

Pero volvamos por el momento a la escena ya mencionada del principio de la *Iliada*. Pasados los doce días de ausencia, los dioses vuelven al Olimpo y un pequeño detalle del texto nos informa de la disposición del grupo en movimiento: «iban todos juntos, y Zeus iba delante». El verbo *árchei* implica a la vez la prioridad espacial y temporal y la preeminencia en el poder,³ pero de manera más específica señala también, como el verbo *ágo* ('conducir'), un movimiento ritualizado, como una procesión o un coro, en el que la figura que *árchei* abre la marcha en calidad de corega, arrastrando tras de sí al grupo que le sigue.

La comparación con contextos similares refuerza esta imagen coral. Ya hemos mencionado a las Musas dirigiéndose al Olimpo cantando y bailando al principio de la *Teogonía*; podemos añadir, en el himno homérico a Apolo, la marcha de los comerciantes cretenses reclutados por el dios en el momento de la fundación de Delfos. Estos, en su acceso al santuario recién fundado, al espacio que a partir de ahora habitarán, siguen al dios en un movimiento ritmado por

el canto y los compases del peán, el himno ritual a Apolo, entonado aquí por el propio dios, que abre la marcha (*árchei*). En adelante, esta disposición se proyectará sobre el espacio de Delfos en la diferenciación entre el santuario, donde habita el dios, y la ciudad de Delfos, ocupada por el pueblo de los delfios, y esta dicotomía se proyecta sobre el espacio de las ciudades en la disociación entre el fundador, cuya tumba marca el espacio central del ágora, despejado de casas, y el cuerpo de ciudadanos, que habitan en vida el resto del espacio urbano alrededor del ágora y al morir ocupan su propia *polis*, la necrópolis, la «ciudad de los muertos» fuera de las murallas.

También en la escena de la *Iliada* comentada, la disposición del grupo divino en su movimiento de acceso al Olimpo se proyecta sobre este espacio y lo articula al mismo tiempo que lo ocupa (o, como en este caso, lo reocupa, y la idea de la repetición cíclica y ritualizada de la acción es importante, como en la visita anual de Apolo a los hiperbóreos). En efecto, cuando Tetis, cumpliendo la promesa hecha a su hijo, va a hablar con Zeus, lo encuentra apartado de los demás dioses, sentado en una cima, «la más alta del Olimpo de muchas cumbres». Esta fórmula, que se repite dos veces más en la *Iliada* (v, 754; viii, 3), expresa una articulación del espacio paralela a la del grupo que lo ocupa, un conjunto de cumbres entre las que sobresale una, donde se sienta Zeus aparte de los demás, un claro trasunto de la estructura del panteón olímpico. La tercera de las recurrencias de este verso es especialmente interesante a este respecto. Al principio del canto viii Zeus convoca a los dioses a asamblea (el término griego es *ágora*) precisamente en «la cima más alta del Olimpo de muchas cumbres» y la elección de este espacio se refleja en el contenido de su alocución, en la que Zeus afirma enfáticamente su autoridad indiscutible sobre los demás dioses con una sorprendente imagen espacial, de resonancias cósmicas esta vez:

«El dios que intente separarse de los demás y socorrer a los teucros o a los dánaos, como yo le vea, volverá afrentosamente golpeado al Olimpo; o cogiéndole, lo arrojaré al tenebroso Tártaro, muy lejos en lo más profundo del báratro debajo de la tierra —sus puertas son de hierro y el umbral, de bronce, y su profundidad desde el Hades como del cielo a la tierra— y conocerá en seguida cuánto aventaja mi poder al de las demás deidades. Y si queréis, haced esta prueba, oh dioses, para que os convenzáis. Suspended del cielo áurea cadena, asíos todos, dioses y diosas, de la misma, y no os será posible arrastrar del cielo a la tierra a Zeus, árbitro supremo, por mucho que os fatiguéis, mas si yo me resolviese a tirar de aquella os levantaría con la tierra y el mar, ataría un cabo de la cadena en

3. Sobre este término, en su relación con la arquitectura y el arquitecto, véase Azara 2005, 29-36.

la cumbre del Olimpo, y todo quedaría en el aire. Tan superior soy a los dioses y a los hombres.» (*Il.*, VIII, 10-27)

El término empleado para esta extraña cadena, *seiré*, tiene también resonancias corales, pues esta cuerda describe la forma del grupo de danzantes cogidos de la mano y trazando líneas rectas, circulares o sinuosas con sus movimientos. Asimismo, el corega que tira del grupo se representa a menudo arrastrándolo, incluso contra su voluntad (una representación usual en la lírica coral, referida a la fuerza de Eros o de Himeros, el Deseo). Así, el corega de la danza de la grulla es el *geranóulkos*, el que arrastra a la grulla, y en un famoso poema de lírica coral la corega es denominada la *seirephóros*, la que tira de la cuerda, una imagen que hace referencia, en el tiro de caballos, al corcel que tira de los demás. Así, en el pasaje que nos ocupa, Zeus, identificado con el mismo Olimpo como el extremo fuerte de la cuerda, aplica sobre el resto de los dioses (respecto a Zeus) y sobre las otras regiones del cosmos (respecto al Olimpo) una variante extremadamente violenta del movimiento articulador que llevaba a los dioses al Olimpo al principio del poema.

Por otra parte, en el texto, el Olimpo participa en una doble oposición: identificado primero con el cielo, se opone al Tártaro, mientras que en cuanto montaña tiene como polos opuestos la tierra y el mar. Esta ambivalencia es recurrente y consustancial al Olimpo en el imaginario griego (como puede verse en la fórmula épica «el ancho cielo y el Olimpo», donde la cópula indica a la vez una identidad y una diferencia). Como pasa con el Océano o incluso con Chipre, en tanto que espacio simbólico de frontera el Olimpo es al mismo tiempo una región cósmica radicalmente diversa del mundo de los hombres e inaccesible para estos y una zona geográfica, por tanto parte de la misma Gea que Hesíodo denomina «sede siempre segura de los dioses y de los hombres», una parte remota en su lejanía y altura pero al mismo tiempo compartida. Este doble estatuto del hábitat divino refleja a su vez el estatus mismo de los dioses en relación a los mortales, hecho a la vez de alteridad absoluta y de parentesco (como expresa Píndaro al principio de la *Nemea VI*: «Uno es el linaje de los hombres, uno el de los dioses; pero ambos respiramos de una misma madre»); y esta diferencia se proyecta directamente sobre el paisaje urbano en la dicotomía, enfatizada por la diversa morfología arquitectónica, entre las casas de los hombres y los templos de los dioses, y especialmente en ese espacio elevado, a la vez formando parte y separado del resto de la ciudad, que es la acrópolis, un término que tiene dos significados simultáneos, permitidos por el uso predicativo y atributivo del adjetivo *ákros* en griego: por una parte ‘ciudad alta’ (y por tanto, como la *nekrópolis*, espacio diferenciado de la ciudad propiamente dicha, ‘otra ciu-

dad’ o ‘ciudad del otro’); por otra parte, ‘parte alta de la ciudad’. Como el Olimpo, la acrópolis, y el templo que la ocupa, es a la vez un espacio diferente de la ciudad –residencia del dios y lugar de los orígenes– y su modelo ideal, su verdadera esencia. Del mismo modo, la fundación del templo de Delfos por Apolo constituirá el modelo paradigmático de la fundación no del templo, sino de la *polis*, un espacio bien diferente del santuario panhelénico.

La ambivalencia del Olimpo como espacio simbólico, a la vez imagen y modelo del hábitat humano y lugar radicalmente otro, se expresa también a otro nivel, el de la doble representación como espacio natural y como espacio arquitectónico. En el canto I de la *Ilíada*, después de la conversación entre Tetis y Zeus en la cima más alta del Olimpo, Zeus se dirige a su palacio, donde lo esperan los demás dioses para celebrar el banquete, después del cual cada uno se retirará a su propia casa. La imagen natural de la cima preeminente sobre los otros picos que forman el Olimpo se desdobra pues en la imagen arquitectónica de la casa de Zeus destacada como lugar de reunión respecto a las de los otros dioses, y la superposición de las dos imágenes queda patente en el pasaje ya citado del canto VIII, donde la cumbre más alta del Olimpo es el escenario de la asamblea de los dioses convocada por Zeus, que en todos los demás casos se celebra en su propia casa, ya sea en la gran sala interior, el *mégaron*, cuando se trata únicamente de los dioses de la familia olímpica, ya en el pórtico, cuando son convocados todos los linajes divinos (ninfas, ríos, divinidades marinas, etc.; véase el principio del canto XX).

Una vez realizado el paso de la imagen natural del monte de muchos picos a la imagen arquitectónica de las casas de los dioses, el primer canto de la *Ilíada* se cierra con el final del banquete, donde no faltó el canto de Apolo y de las Musas, y la retirada de los dioses cada uno a su propia casa, casas que, se nos dice, les había fabricado Hefesto. El verbo utilizado aquí por el poeta es *poiéo* (‘hacer’) y más adelante usará *teúcho* (‘fabricar’, *Il.*, XIV, 166), dos acciones propias del trabajo del artesano que fabrica objetos, trabajando ya sea el metal ya la madera. Por otro lado, si bien en general no se nos indican en términos explícitos los materiales de que están hechas las casas de los dioses, para las de Zeus y la del propio Hefesto se utiliza el epíteto *chalkobatés*, que probablemente hay que traducir por ‘de umbral bronceado’ y se nos dice que el suelo de la casa de Zeus es de oro (quizá otro ejemplo de doble registro natural-arquitectónico en la descripción del Olimpo, pues en otro pasaje se habla de las nubes de oro sobre las que la nevada cima de la morada divina se asienta); de hecho, todo el Olimpo en su conjunto es «resplandeciente» (*aigléis*).

En el mundo de los hombres, Nausítoos, fundador de la ciudad de los feacios, «levantó murallas, cons-

truyó casas (*démô*), hizo templos para los dioses (de nuevo *poiêô*, significativamente aplicado a las moradas de las divinidades) y repartió los campos de cultivo» (*Od.*, VI, 9 y ss.). No entraremos aquí a comentar este importantísimo pasaje. Limitémonos a señalar cómo en estas acciones el fundador de una ciudad sigue los pasos de dioses como Poseidón, que en la *Iliada* relata cómo construyó las murallas de Troya, y especialmente Apolo, de quien es paradigmática la fundación de Delfos, como acción delimitadora y organizadora del espacio y como acción constructiva de establecer los cimientos sobre los que se edificará el templo. Las casas de los dioses en el Olimpo, en cambio, más que construcciones de arquitecto son magníficas obras del artesano divino y participan por tanto de los valores simbólicos que se concede a este tipo de obras (para las cuales se utilizan, entre otros términos, los de *dat-dalon* o *ágalma*).⁴ Repletas de una infinita cantidad de objetos preciosos (muebles, vajillas, joyas, tejidos, estatuas dotadas de voz y movimiento, el lecho nupcial magníficamente trabajado y hasta la preciosa mujer celosamente custodiada en el tálamo), las casas son ellas mismas objetos preciosos (*perikallés dôma*), brillantes y admirables, reflejo del estatus del que las habita, un estatus que ellas mismas configuran en tanto que *agálmata*, es decir, objetos que confieren prestigio a sus poseedores. Se trata de tesoros contenedores de tesoros. La proyección de estas espléndidas moradas en el mundo terrestre no es la ciudad de los feacios, fundada, definida y articulada en sus componentes básicos por Nausítoos sino el palacio de su hijo, Alcínoo, que maravilla a Ulises al verlo: también el *chalkobatés*, como la casa de Zeus, dotado de un maravilloso jardín y estatuas de oro y plata hechas por el mismo Hefesto (*Od.*, VII, 82 y ss.; cf. VIII, 321). Asimismo, la visión del palacio de Menelao, repleto de objetos preciosos procedentes de los más diversos y remotos lugares a los que sus viajes lo han conducido (Siria, Fenicia, Egipto...), impulsa al deslumbrado Telémaco a compararlo con la mismísima casa de Zeus (*Od.*, IV, 74 y ss.). Aquí, la alusión al comercio allende el mar con otras tierras del Mediterráneo oriental sugiere, dentro de la representación idealizada del mundo heroico, una realidad más cercana a la experiencia del público del poema. De este modo, del palacio de Zeus al de Ulises, pasando por los de Alcínoo y Menelao en sucesión decreciente de idealización, las casas de los dioses olímpicos se proyectan sobre el mundo de los griegos principalmente como modelo último, ideal en grado sumo, de la casa aristocrática de finales del período geométrico y principios del arcaísmo y los valores simbólicos e ideológicos que transmite, expresión del prestigio social de una clase de *basileîs* en una relación recíproca a la vez

de solidaridad y de rivalidad, en torno a la cual se está articulando la *polis*.

Por otra parte, si consideramos los casos de Feacia, de Ítaca, incluso de la ciudad genérica hesiódica del proemio de la *Teogonía* o de *Trabajos y Días* (e incluso la paupérrima Ascra), a esta imagen de la casa aristocrática, idealmente cerrada y autárquica, hay que añadir el espacio de la ciudad, esencialmente relacional y articulado, compuesto, como hemos visto, además de las casas, por las murallas, las tierras de cultivo que las rodean o los templos de los dioses. Y entre estos lugares propiamente urbanos (o urbanísticos) destaca muy especialmente el ágora, ese espacio central, abierto y vacío que sirve de escenario al encuentro y articulación del conjunto de la población a través de una serie de prácticas sociales más o menos ritualizadas, ya sea el intercambio de bienes que constituye el comercio, el intercambio de palabras (sean discursos, argumentos políticos o sentencias judiciales), las competiciones deportivas o las representaciones de canto y danza, monódica o coral. Este ámbito, propiamente político, no parece ser la proyección, en tanto que espacio, de un modelo preexistente en el mundo de los dioses. En el Olimpo no hay ágora, los dioses discuten en el *mégaron* de Zeus o, cuando son demasiados, se reúnen en el pórtico del mismo palacio (*Il.*, XX, 11). Cuando Apolo funda el primer templo, en una acción que a su vez servirá de modelo para la fundación de ciudades, no está reproduciendo el plano ideal del Olimpo, sino que inaugura una manera nueva, propiamente humana, de delimitar y articular el espacio y de construir los edificios (de hecho, él realiza la acción inaugural de trazar y abrir los cimientos, la construcción propiamente dicha la realizarán los hombres; cf. *Hymn. Hom. Apoll.*, 294-299).⁵ Si la casa del dios es obra de Hefesto, el templo (o las murallas o el paisaje agrícola de las tierras parceladas en torno a ellas) es obra de los hombres, siguiendo el modelo indicado por Apolo. Es significativa a este respecto la evolución morfológica del templo, que tiende cada vez más a distinguirse de la casa aristocrática, de la que sin embargo procede, para enfatizar su carácter de obertura hacia el exterior —a través del peristilo, por ejemplo— como marcador del espacio urbano. Construcción de los hombres, las casas de los dioses en las ciudades son bien diferentes de sus moradas olímpicas. De nuevo, el Olimpo aparece como algo distinto, profundamente diverso de la ciudad —nunca se le aplica la denominación *polis*—, pues parece agotarse en la estructura del *génos*, de la familia, como un gran palacio formado por la casa del padre y señor y las mansiones de sus hijos y hermanos (así es, por ejemplo, el palacio de Príamo, con sus numerosos tálamos individuales para cada uno de sus hijos y yer-

4. Los valores simbólicos asociados al *dat-dalon* han sido estudiados por Frontisi-Ducroux 1975.

5. Sobre la acción fundadora de Apolo, véase Detienne 1998, 85-133; Azara 2005, 79-92.

nos; cf. *Il.*, VI, 242-250). Desde esta perspectiva, los dioses, por su naturaleza inmortal, no pueden formar un cuerpo cívico; se trata de un grupo familiar cerrado, inmutable, donde no hay ya lugar para el cambio, el trabajo, la generación, la muerte.

Y sin embargo, existe otro nivel, además del arquitectónico o urbanístico, en el que el espacio del Olimpo está efectivamente articulado más allá de esa primera imagen de gran casa familiar: se trata de las prácticas sociales ritualizadas, como el banquete, la asamblea o el coro. Y este nivel, que podríamos calificar de procesual, es especialmente importante en la articulación de la *polis*, hasta el punto de preceder a la definición arquitectónica y monumental del espacio de las ciudades, tal como sugieren los datos arqueológicos. De hecho, estas prácticas son, en sí mismas, generadoras de espacio. Así, en el banquete, la disposición de los comensales, la circulación de la copa y otras *manières de table*, tal como podemos verlas practicadas ya en la primera reunión de los dioses al principio de la *Iliada*, generan y articulan un espacio cualitativamente determinado, no familiar sino propiamente político. En efecto, el simposio no se reduce al banquete aristocrático sino que tiene también una verdadera dimensión cívica, especialmente importante en esta época —por ejemplo en los santuarios.⁶ Del mismo modo, el término *ágora* denota prioritariamente la acción de reunirse una colectividad, y solo secundariamente el espacio generado por esta práctica: en este sentido de la palabra, los dioses celebran efectivamente ágoras (cf. *Il.*, VIII, 2), aunque no se mencione un ágora de los dioses como espacio específico.

El caso del coro, que ya hemos ido encontrando a lo largo de esta exposición, presenta una particularidad en este aspecto, indicativa de su especial significación. Ya hemos visto cómo, ya en el primer canto de la *Iliada*, los dioses se regocijan mirando y escuchando el canto y la danza de Apolo y las Musas en el *mégaron* de Zeus, donde celebran el banquete, y cómo, incluso en contextos aparentemente diversos, sus movimientos se revisten de connotaciones corales, como en su llegada ordenada al Olimpo o en la violenta demostración de poder de Zeus. El coro, pues, como el ágora, es también, en primer lugar, una práctica. Y sin embargo, el coro es el único espacio específicamente definido como tal que la épica sitúa en el Olimpo, fuera de las casas de los dioses. En efecto, en el proemio de la *Teogonía*, que adopta la forma de un himno a las Musas, Hesíodo nos dice de estas diosas que viven a poca distancia de la más alta cumbre del Olimpo (es decir, como ya hemos visto, de la casa o del poder del propio Zeus), y a continuación añade: «allí tienen ellas sus magníficos coros

y sus hermosas casas, y junto a ellas tienen también sus casas las Gracias y el Deseo (Hímero)» (*Th.*, 63 y ss.). El término *coro* tiene aquí el significado espacial de ‘pista de danza’, un significado que encontramos en los poemas homéricos en el mundo humano, ya sea en la ciudad en paz del escudo de Aquiles, ya en la ciudad de los feacios, donde el coro («barrieron el coro para celebrar la danza»: *Od.*, VIII, 260) se identifica con el ágora: dos nombres para un mismo espacio en función de la práctica que en cada caso se celebre. En el primer ejemplo, el coro de muchachos representado en el escudo de Aquiles se compara con aquel que Dédalo había construido para Ariadna. Esta enigmática construcción de Dédalo se ha relacionado con su obra más famosa como arquitecto, el laberinto de Creta, y efectivamente existe un lazo estrecho entre el coro y el laberinto en la llamada «danza de la grulla», aquella que según el mito realizaron por primera vez en la isla de Delos en torno a una estatua de Afrodita los muchachos y muchachas atenienses con Teseo a la cabeza a su retorno de Creta, una danza que en las sinuosas evoluciones de los bailarines cogidos de la mano (la cuerda o *seiré*) dibuja sobre la pista el trazado del laberinto. Esta danza mítica, convertida en ritual, es un buen ejemplo del carácter generador de espacio de la práctica coral. Así, en la danza del escudo de Aquiles, los jóvenes dibujan unas veces círculos perfectos, otras torbellinos y otras líneas entrecruzadas a la manera de una red o una parrilla (*Il.*, XVIII, 599-602). En otras ocasiones, la danza es procesional, forma una línea en movimiento que articula el espacio, de la periferia al centro generalmente, como en el caso ya citado de los comerciantes cretenses siguiendo a Apolo al ritmo del peán desde el altar de la playa hasta el templo de Delfos. En cualquier caso, la práctica coral implica también un público, formado por el resto de la comunidad, que dispuesto alrededor contempla estas formas y a través de esta contemplación se articula como grupo.⁷ A la articulación espacial se añade, superponiéndose, la articulación social (política, en términos griegos).

Todos estos aspectos aparecen claramente en los coros de los dioses, especialmente en los coros de las Musas. Estas, en su marcha procesional hacia el Olimpo desde la montaña del Helicón al principio de la *Teogonía*, cantan el orden del cosmos, en el doble nivel tanto de las regiones que lo conforman como de las sucesivas generaciones de dioses que desembocan en la ocupación del Olimpo y la articulación de la sociedad olímpica. El eje que su movimiento traza es idéntico al orden del canto divino articulando el cosmos, su camino de acceso al Olimpo es al mismo tiempo la

6. La dimensión cívica del banquete es estudiada por Schmitt-Pantel 1992.

7. La descripción del coro de jóvenes feacios en el canto VIII de la *Odisea* es paradigmático a este respecto. Este poder de articulación social del coro es analizado en mi tesis doctoral (*Afrodita, divinitat de la polis*, Barcelona 2003), pendiente de publicación. En el nivel del discurso poético, la función articuladora del coro se manifiesta metafóricamente en su relación con la forma del catálogo: Carruesco 2010.

definición y fundación de este, a la vez como espacio y como sociedad divinos. Instaladas ya en el Olimpo, las Musas organizan los coros divinos, sea en la gran sala del palacio de Zeus, ante los demás dioses inmortales, sea en la plaza o «coro» que ellas poseen delante de sus propias casas y de las de las Gracias y el Deseo. Estas potencias divinas son las que actúan en la práctica coral, las responsables de crear los vínculos que se establecen a través de la mirada y el oído entre los miembros del coro, entre estos y el corega y entre el coro en su conjunto y el resto de la comunidad agrupado a su alrededor, incluso del extranjero que, como Ulises en Feacia, participa como espectador y a través de la(s) Gracia(s) –*Charis*– es acogido en el grupo, como huésped o quizá incluso como futuro marido. Así, en la escena del himno homérico a Apolo (144-206), el coro tiende a integrar a las divinidades más jóvenes, como Ares, Afrodita (aquí hija de Zeus), Ártemis o Hermes, mientras los demás dioses, como Zeus y Leto, se recrean contemplando el bello espectáculo. En este caso, a la articulación ya vista entre corega y coro se añade la que distingue a los actores de los espectadores, que corresponde a las dos generaciones, padres e hijos, que componen el colectivo de los dioses olímpicos. Danzas corales marcan también la integración de un nuevo miembro a este selecto grupo, Hércules, en este caso en el contexto de su matrimonio con la hija de Zeus y Hera, la diosa Hebe, la Juventud, otra potencia profundamente activa en la práctica coral. Y en este mismo contexto matrimonial, el coro de los dioses en movimiento puede también proyectarse fuera de su espacio cerrado para establecer vínculos con otro pueblo y otro espacio, el de los hombres. Eso es lo que sucede en las representaciones poéticas e iconográficas que muestran la procesión de los dioses (con Océano incluido, en la imagen del Vaso François) que desde el Olimpo acuden, al son del canto de Apolo y las Musas, a las bodas entre Cadmo, un mortal, y Harmonía, una diosa. Este acontecimiento, que en general suele situarse en la ciudad de Tebas, en el centro de Grecia (de nuevo el eje centrípeta), es una de las ocasiones en que en el mito griego los dioses transmiten a los mortales los instrumentos (como la lira o la flauta) que permiten la práctica del canto.

Las casas de los dioses, en tanto que espléndidas moradas refulgentes repletas de tesoros, obra unas y otros de Hefesto, proporcionan, en el contexto histórico de los poemas épicos, modelos ideales para las casas y las posesiones de un grupo que los utiliza ideológica y simbólicamente para definirse como aristócratas. Pero más allá de este ámbito de la arquitectura doméstica de prestigio, ciertamente muy importante en sus implicaciones para la articulación política de las diversas comunidades, la proyección del modelo divino en la articulación del espacio público no se produce en el nivel de la práctica arquitectónica. A diferencia del

mundo mesopotámico, los fundadores de ciudades o los constructores de templos en Grecia no tienen un plano divino que imitar o aplicar al mundo terrestre. Como corresponde a una cultura profundamente anclada aún (y por mucho tiempo) en las estructuras de la oralidad, los modelos divinos pasan a los hombres en forma de acciones, de prácticas destinadas a ser recordadas y repetidas una y otra vez siguiendo el ritmo cíclico del ritual. La coralidad ocupa en este aspecto un lugar de excepcional importancia. No hay mapas del Olimpo que proyectar sobre la tierra, pero los griegos organizan su territorio a través de los movimientos de los coros, al son de los himnos a los dioses en el momento recurrente de sus festividades anuales, ya sea trazando líneas que unen la muralla con la acrópolis (las Panateneas), el centro urbano con los santuarios de la periferia (las Jacintias espartanas) o las diversas *poleis* con los grandes centros panhelénicos (la Pitíada de Atenas a Delfos); o ya sea en espacios fijos, pistas de danza en santuarios o en plazas públicas. Este es el caso del santuario apolíneo de Delos, donde unas hermosas muchachas atraen la admiración de todos los jonios que, venidos de sus respectivas tierras, se congregan allí en ocasión de los grandes festivales de Apolo, y a través de esa contemplación a la vez se definen y participan como colectivo (los jonios) y se equiparan a los dioses inmortales, al imitar sus prácticas en el Olimpo, descritas en el mismo himno (*Hymn. Hom. Apoll.*, 156 y ss.). Más adelante, la ciudad de época clásica no desaprovechará este carácter generador de espacio de la coralidad al definir arquitectónicamente ese nuevo espacio, eminentemente coral, que es el teatro, en un lugar intermedio, de gran significación simbólica, entre la acrópolis y la ciudad baja, el hábitat de los dioses y el de los hombres.

Bibliografía

- AZARA, P. 2005: *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona.
- CARRUESCO, J. 2010: «Prácticas rituales y modos del discurso: la coralidad como paradigma del catálogo en la poesía arcaica griega», en: *Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 271-277.
- DETIENNE, M. 1998: *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Gallimard, París.
- FRONTISI-DUCROUX, F. 1975: *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Maspéro, París.
- MORRIS, I. A.; POWELL, B. (ed.) 1997: *A New Companion to Homer*, Brill, Leiden-Nueva York-Colonia.
- SCHMITT-PANTEL, P. 1992: *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, École Française de Rome, Roma.

CIUTATS DE METALL: ELS EDIFICIS DE BRONZE EN L'IMAGINARI GREC

Montserrat Reig Calpe
Universitat de Barcelona

Abstract

In the Myth of the Ages, Hesiod only pays attention to architecture when telling the story of the bronze men. A question is raised: what is the concept of bronze in Hesiod's thinking that turns architecture into an exclusive feature of the third age? In our article we give an answer based on four points: firstly, bronze refers to a remote time and space where men, gods and Night's children are in contact; secondly, the construction of a threshold (the central element of an architect's work) shows the inaccessibility of the building; thirdly, construction is a violent act of dominion through terror, and fourthly, the house is the *eidolon* of its owner. The stories about Danae's *thamos*, the Delphian temple or the Chalkioikos of Sparta confirm this interpretation. The ideal building can be inhabited only by its owner and must be unintelligible to others.

Keywords

Greek mythology, Greek epic, Hesiod, Chalkioikos.

En el seu famós mite de les edats a *Treballs i Dies* (v. 106-201), Hesíode ens dóna una curiosa notícia sobre arquitectura.¹ Segons ell, primer van aparèixer sobre la terra els homes d'or, a continuació els de plata i, en tercera posició, van sorgir dels freixes els homes de bronze. Després el mite encara parla de dues races més: la dels herois i la nostra, l'Edat de Ferro. Cadascun d'aquests llinatges humans és caracteritzat per un seguit de circumstàncies (alimentació, treball, edat, tipus de mort...) que els defineixen i els separen de la resta. Però només en el cas de l'Edat de Bronze l'autor ha cregut pertinent explicar les construccions arquitectòniques. Aquesta tercera raça, la més violenta i guerrera, treballava el bronze —no coneixia encara el ferro— i amb ell construïa les seves armes i les seves cases (*oïkoi*). La pregunta sorgeix immediatament: quina significació tenia el bronze per a Hesíode —a diferència d'altres metalls del relat— que l'havia fet pensar en l'arquitectura com un tret distintiu únicament d'aquesta raça?² I encara, quina relació s'establí entre les armes i les cases, els dos tipus de construcció que interessaven aquests homes del mite?

Hesíode, juntament amb Homer, ocupa un lloc de privilegi en la constitució de l'imaginari grec antic. Les seves dues obres que han arribat més o menys completes fins a nosaltres, *Treballs i Dies* i *Teogonia*, mantenen entre elles un diàleg que permet estudiar-les en comú i remarcar quines són les relacions realment significatives en la mentalitat grega. A causa de tot això, el nostre punt de partida a l'hora d'analitzar les possibles implicacions del relat sobre les cases de bronze serà l'observació del paper que juguen en l'obra hesiòdica primer i en l'èpica en general després.

Al llarg de *Treballs i Dies*, Hesíode només s'ocupa de l'*oïkos* en un doble context que, a primera vista, no presenta cap connexió: per una banda, parla d'aquests *oïkoi* de bronze on habiten els guerrers per excel·lència; d'altra banda, dedica la major part de l'obra a discutir l'economia de l'home de l'Edat de Ferro, l'actual, basada en la riquesa emmagatzemada en el propi *oïkos*. Aquest segon tipus de casa no respon a una forma o un material arquitectònic concrets, sinó que més aviat és un espai simbòlic on es reflecteix el temperament del propietari. L'home és la seva casa, és a dir, les riqueses que pot guardar i transmetre al seu fill. La casa és un recinte tancat que cal defensar dels lladres; la guardiana principal que ocupa l'interior més secret del recinte (*mychós* o *thálamos*) és la dona, de manera que aquesta esdevé l'element central de l'*oïkos*, constructiu i destructiu alhora. La casa creix o disminueix i es de-

teriora (v. 244) com els homes sotmesos a la malaltia i a la fam, a la vellesa i, en definitiva, a les dones, descendents d'aquella Pandora que va obrir la gerra dels mals, tal com el propi Hesíode ens explica. La casa és una construcció artificial que es comporta com un cos viu (igual que Pandora, feta de terra o de metall) i que torna una imatge feminitzada del seu propietari. Així com la dona és la que produeix els fills, retrats del pare, de la mateixa manera l'espai interior femení produeix un efecte mirall de l'espai exterior masculí. Les ambigüitats entre el cos de la dona i la casa, l'obertura i el tancament, ja van ser explorats fa temps per Vernant a propòsit de la dea Hèstia, protectora de la llar, i, més tard, per Sissa quant a la representació mítica del cos femení.³ La casa ideal seria aquella que, ben forrellada i segellada, continués sempre incorporant noves riqueses provinents de l'exterior. Aquesta casa es correspondria a la imatge d'una dona completament tancada i inaccessible, però fecunda. Hesíode ens parla d'una verge de tendra pell que es protegeix del fred vent del Bòreas tancant-se en el més profund de l'*oïkos* (v. 523); caldria, tanmateix, per tal que la riquesa sigui preservada, que aquesta verge fos també mare.

Podríem dir, doncs, que l'interès d'Hesíode per les cases dels humans a *Treballs i Dies* passa per dues imatges antitètiques i complementàries: la imatge d'un home supermasculí, el guerrer, fet del mateix material incorruptible (*ateirés*) que la seva casa, i la imatge d'un home feminitzat pel contacte amb l'espai domèstic, un Perses o un Epimeteu, poc previsors i comparables a un abellot que no treballa i viu dels altres, exactament igual que les dones, i que es consumeix i corromp (el verb utilitzat en grec és *tétro* o *minýtho*). Sembla, per tant, que en ambdues situacions la casa és una representació del seu propietari. Ara bé, per què precisament el bronze és l'únic material arquitectònic esmentat en l'obra? Per què per parlar dels edificis de l'Edat de Ferro no es recorre a la imatge del metall corresponent, sinó a la d'una dona que l'home ha incorporat a casa seva? Quina relació hi ha entre el bronze i la dona?

Les cases i les armes de l'Edat de Bronze són les úniques aparicions d'aquest metall a *Treballs i Dies*. Els homes estan fets com les seves llances: una estructura de fusta (el freixe de la qual diu Hesíode que han nascut) amb un recobriment de bronze; probablement també han de ser imaginades així les seves cases, no com a construccions massisses de metall. El bronze serveix per cobrir el cos del guerrer, fins al punt que la identificació tant en els textos com en la iconografia entre el bronze, l'armadura i el guerrer és completa

1. Sobre aquest passatge hesiòdic caldria fer esment dels estudis de Vernant 1985, 21-88; Miralles 1975 i Carrière i Crubellier a Blaise 1996, 393-429 i 431-464 respectivament; però cap d'ells para atenció a la qüestió arquitectònica.

2. Talos, un guerrer de bronze, supervivent d'aquesta raça, presenta connexions molt explícites amb el món de l'arquitectura a través de les històries de Dèdal, estudiades per Frontisi-Ducroux 1975.

3. Cf. Vernant 1985, 135-183; Sissa 1987.

i absoluta.⁴ Un esquema narratiu molt freqüent ens presenta la partida del guerrer: l'home vestit amb les armes s'acomia d'una dona de pell blanca i delicada. Però quan el guerrer mor i és despul·lat de la seva armadura, perd aquest embolcall bronzini i esdevé un cos tendre i feminitzat (Vernant 1989, 41-79). El mateix Ares, déu de la guerra, és bronzini; tanmateix, quan és ferit al cant v de la *Iliada*, el seu cos esdevé feble i la seva pell ferida és *kalós* (v. 858), exactament igual que la d'Afrodita moments abans (v. 354).

D'aquesta manera, sembla com si la casa fos el revestiment, la pell, l'última capa del seu propietari, aquella que li dona forma i el defineix davant dels altres. No cal que hi hagi una semblança realista, com tampoc no la requereix l'estàtua: és una mena d'*eidolon*, d'imatge simbòlica de qui l'habita. El bronze és una túnica que se superposa al cos, una gerra que serveix de presó a Ares, una làmina que tanca i tapa d'altres materials, com el cuir de l'escut, però és també el material que limita la ciutat (hi ha històries que parlen de muralles de bronze) i fins i tot la terra (que té la mateixa forma de l'escut) amb el Cel i el Tàrtar; en definitiva, un embolcall que permet el reconeixement. A l'interior del revestiment, el *mychós*, la feminitat.

Els edificis de bronze, doncs, funcionarien com a *eidola* dels seus propietaris, éssers violents que convertirien l'acció de construir en un acte de violència i de delimitació impenetrable, tot i que molt sovint aquest caràcter invulnerable i infranquejable queda qüestionat per alguna astúcia. Abans de comprovar si aquestes afirmacions serveixen per entendre la resta d'històries que circulen a propòsit d'edificis de bronze, examinem algunes ocurrences del bronze a la *Teogonia* d'Hesíode que no corresponen únicament al món de les armes i del guerrer i que, probablement, contribuiran a enriquir les diverses significacions del bronze com a material arquitectònic.

Dos contextos nous s'afegeixen a la nostra recerca: Hesíode descriu amb tota mena de detalls l'espai que delimita el Tàrtar i la terra (es tracta del que ell anomena *oudós* en el vers 749), el bronze és el material utilitzat per realitzar aquesta separació; en un altre ordre de coses, és també de bronze la veu d'un monstre de cinquanta caps, el ca Cèrber (*chalkeophónos* en el vers 311). Analitzem primerament la idea d'*oudós* i el significat que aporta la presència del bronze. *Oudós* és un terme important en la concepció arquitectònica dels grecs, sobretot en època arcaica. Quan l'*Himne Homèric a Apol·lo* descriu el déu començant la construcció del seu temple a Delfos, primer obre els *thémelia* (v. 294), és a dir, marca el tall que servirà de delimitació; aquesta mena d'obertura cap al *chásma*, cap a les arrels pútrides, és sempre perillosa i violenta; aquesta acti-

vitat d'obrir els fonaments posa en contacte Apol·lo amb Posidó, sacsejador de la terra, i alhora deixa sortir els monstres que s'ocultaven en aquest forat abismal (el més famós és la serp Pitó). El segon pas cap a la construcció de l'edifici és tapar aquella obertura amb algun material de construcció (habitualment la pedra), aquest lllindar (*oudós*) que tanca i controla l'abisme és encaixat (*arerós*) i infrangible (*astemphés*), tanmateix resta per sempre edificat sobre un espai caòtic per on el contacte no queda totalment exclòs. L'*oudós* és un espai limítrof que permetrà posteriorment aixecar, si s'escau, el recinte del temple, la muralla o la casa. Però la feina pròpiament arquitectònica consisteix a fixar aquest *oudós*.

Hesíode explica que el món està construït sobre un *oudós* de bronze que el separa del *chásma*, del Tàrtar. En aquest text no hi ha un déu arquitecte o demiürg que es pugui atribuir la creació del cosmos, perquè el lllindar (punt central de l'activitat arquitectònica) és autoengendrat (*autophyés*) en el vers 813. El material bronzini de les portes i de la muralla que Posidó ha afegit remarca la inaccessibilitat que desitgen els déus olímpics entre el Tàrtar i Gea. Sobre aquest *oudós* de bronze s'han fet les cases de la Nit i dels seus fills, autèntics controladors implacables del lllindar. El caràcter ferotge i cruel d'aquests éssers que no obliden mai les seves funcions els atorga sempre un atribut bronzini; així, per exemple, en el propi text de la *Teogonia*, dos habitants d'aquest límit bronzini són qualificats de cruels (*neleés*): un és Tànatos, la mort, amb un cor de bronze (v. 764-765); l'altre és el gos vigilant (v. 770), Cèrber, amb una veu de bronze. De fet, si observem altres usos en l'èpica no hesiòdica, veiem que a Homer *neleés* pot funcionar com a epítet formular del bronze de les armes i que el germà de Tànatos, Hipnos, el Son, pot prendre la forma d'un ocell bronzini, el *chalkís* (Il. xi, 241). Un altre ésser proper a aquesta tasca de control és l'Erínia; tot i que Hesíode la situa en el llinatge de la Terra, d'altres autors la faran filla de la Nit. Sòfocles diu d'ella a *Electra* 491 que és «peu de bronze» (*chalkópous*).

Aquesta inaccessibilitat del límit bronzini del Tàrtar que intenta impedir la lliure entrada i sortida de l'edifici que és el món sembla tenir la seva correspondència en l'altra zona limítrof: el cel. Hesíode no diu que el cel sigui de bronze –imatge que sí trobem en els poemes homèrics de forma explícita, per exemple, a Il. v, 504; xvii, 425 o Od. iii, 2–; no obstant això, crida l'atenció la comparació que utilitza a l'hora de presentar la distribució espacial del cosmos: els límits del cel, la terra i el Tàrtar vénen determinats pels nou dies que trigaria una enclusa de bronze a fer el recorregut del cel a la terra i de la terra al Tàrtar. Probable-

4. Així ho confirmen els estudis iconogràfics de Lissarrague 1990 i Carruesco en una conferència encara inèdita llegida a l'ICAC el 12 de maig de 2006. D'altra banda, podríem afegir la història que Heròdot explica a 2, 152 i els relats sobre el personatge mític de Talos.

ment és Homer qui ens forneix del significat d'aquesta expressió: al principi del cant VIII de la *Illiada*, Zeus prohibeix que els déus surtin de l'Olimp o del cel per visitar Troia i intervenir en els afers humans. L'amenaça per a aquell que no compleixi les ordres és caure en l'abisme. La terra està equidistant entre dos límits de bronze; no només cal mantenir el control sobre les forces caòtiques del Tàrtar, també és necessari vigilar l'espai d'intercanvi entre el cel i la terra. Aquí tenim que els déus han hagut de fixar ells aquest límit: Zeus vigila amb el seu atribut bronzini, el llampec, i Hefest construeix els llindars de bronze, erigint-se en l'arquitecte pròpiament dit.

Les cases dels déus poden ser del material que es vulgui, el que és important per a nosaltres és la insistència en adjectius com *chalkobatés* o *chalkópedos*, en relació amb els quals caldrà llegir també *chalkópous*. L'espai que dona accés a les morades dels déus és de bronze: Tetis, Àrtemis o Hera pugen a l'Olimp i entren a la casa de Zeus; Bel·lerofont intenta pujar a l'Olimp cavalcant Pegàs, però les morades del llindar de bronze són inaccessibles als mortals. Aquí a la terra alguns recintes mostren el seu caràcter remot i vedat als homes normals al·ludint a la utilització del bronze. L'*Odissea* n'és plena, d'aquests espais que recorden més l'Edat d'Or i l'Olimp que no pas les ciutats humanes: el palau d'Alcínoos o de Menelau o l'illa del déu Eol.

Un últim exemple ens servirà per unir tots els valors que hem atribuït als *oudoi* de bronze. Sòfocles explica en la tragèdia *Èdip a Colonos* l'arribada d'Èdip, exiliat, cec i acompanyat de la seva filla Antígona als límits de la ciutat d'Atenes. Allà hi ha un recinte sagrat i infranquejable per a tots els humans consagrat a les Erínies, divinitats justicières i terribles. Aquest lloc és anomenat per la gent del país: «llindar de peu bronzini, bastió d'Atenes» (v. 57-58). En aquest indret viuen les potències de la Nit que controlen i protegeixen l'entrada a la ciutat, altre cop l'element associat al bronze és l'*oudós*.

Sovint el bronze és responsable no només d'un límit que no hauria de ser traspassat, sinó també del terror que allunya i petrifica com la Gorgona. La brillantor que desprèn juntament amb el so que produeix són comparables a les armes de Zeus, el llamp (*Il.* XIX, 363) i l'ègida (*Il.* XV, 309). Els éssers de veu de bronze, tal com dèiem abans, posseeixen un cor implacable i desperten l'espant més incontrolable. Cèrber, Aquil·les (*Il.* XVIII, 222), el guerrer Estèntor (*Il.* V, 785) o Ares (*Èdip a Colonos*, 1046) provoquen amb la seva veu la fuga imparable de l'enemic.

Un cop arribats aquí, després de recollida tota la informació que l'èpica ens podia donar per contextualitzar la brevíssima al·lusió d'Hesíode a propòsit d'unes cases de bronze, detonant de la nostra investigació, cal resumir les principals idees que creiem que doten de

significat la presència del bronze en històries sobre construccions arquitectòniques.

En primer lloc, la contraposició que Hesíode fa entre els edificis de l'Edat de Bronze i els de la seva, l'Edat de Ferro, ja ens situa l'ús del bronze en un temps i un espai remots, un temps i un espai oberts al *chásma* que connecta els humans amb els déus olímpics i els fills de la Nit. En segon lloc, l'èmfasi en la construcció de l'*oudós* en bronze ens indica el caràcter inaccessible de l'edifici, convertint aquest recinte clos en l'ideal de construcció arquitectònica, aquella que només pot ser habitada pel seu propietari. Tercer, aquestes construccions suposen un acte de violència que domina i controla el territori i provoca la por tot al voltant. Quart i darrer punt, la casa està feta a imatge i semblança del cos del propietari, és el seu substitut, com les estàtues o les armes, el seu *éidolon*. El guerrer i la dona, l'home revestit de bronze i l'home debilitat sense bronze, són l'embolcall i l'interior de la casa, com les muralles de bronze que protegeixen les dones i els vells en la representació que decora l'escut d'Hèracles. Cases fabricades amb les tècniques d'Hefest, fusta i bronze, com els homes de l'Edat de Bronze, *oudós* de bronze i *oudós* de freixe, com el del palau d'Ulisses a l'*Odissea*.

Esmentem els altres tres casos, aquest cop localitzats en la geografia grega, en què la tradició parla d'edificis en bronze i remarcuem fins a quin punt segueixen les quatre idees apuntades.

Acrisi, rei d'Argos, tenia por que la seva filla, Danae, tingués un fill. Una predicció li havia anunciat que el seu nét el mataria. El pare va fer construir una cambra de bronze completament tancada, excepte per una obertura que permetia entrar la llum. El final de la història és prou conegut: Zeus en forma de pluja d'or va penetrar en el tàlem i en el cos de la donzella. El fet que la cambra sigui de bronze permet desenvolupar simbòlicament tota la ideologia de la casa: contacte perillós amb la divinitat, inaccessibilitat trencada per l'astúcia, acte de violència i poder de l'amo que guarda les seves propietats, relació total i absoluta entre el cos de la noia i l'espai que habita.

A Delfos, seguint l'estructura del Mite de les Edats, sembla que van existir diversos temples abans del de pedra. El tercer era de bronze, el seu arquitecte fou Hefest i l'edifici tenia una mena de Sirenes d'or que cantaven. Aquest temple va desaparèixer ensorrant-se o fonent-se en un *chásma* sota terra i llavors va ser quan els arquitectes Agamedes i Trofoni van posar l'*oudós* del primer temple de pedra. La liminalitat amb el *chásma* que el farà desaparèixer, la inaccessibilitat que recorda la impossibilitat d'Apol·lo de creuar el llindar per no tacar-se ritualment, la violència d'Apol·lo a l'hora de civilitzar el territori⁵ i la correspondència entre la pell del déu i el temple de bronze (la brillantor, el so terri-

5. Aquesta violència ha estat estudiada especialment per Detienne 1998.

ble de les armes) semblen adequar-se a l'esquema. Podríem afegir que la presència d'Hefest i de les estranyes estàtues cantants inclinen a imaginar una construcció arquitectònica gens ni mica diferent a les estàtues autòmates i plenes de vida pròpia que acostuma a fer el déu: embolcall, moviment i veu, és a dir, un *eidolon*.

Però és a la ciutat d'Esparta on rau l'exemple més prototípic d'edifici en bronze. Pausànies descriu a l'Acròpolis la presència d'un temple anomenat *Chalkioikos*, Casa de Bronze, en honor d'Atenea protectora de la ciutat. Hi havia un altre temple dedicat a Atenea Ergane, és a dir, del treball; però no és en la seva condició de deessa tècnica, sinó de guerrera i política que li ha estat consagrat el temple de bronze. Pausànies explica que l'edifici tenia un revestiment de bronze amb representacions d'alguns relats mítics. La identificació i substitució entre el cos d'Atenea i el seu hàbitat aquí és claríssima, fins i tot encara més que a Atenes a propòsit de l'Atenea Parthenos i el Partenó. La Chalkioikos pot designar, com a epítet cultural, la deessa sense necessitat d'afegir el nom. Ella és la Casa de Bronze per antonomàsia. La Chalkioikos és la dona de pell tendra que sempre amaga la seva superfície sota el bronze de les armes. Pura representació del *phóbos* que defensa la ciutat com una muralla de bronze i allunya l'enemic. La visió de la seva pell femenina cega, la trobada cara a cara amb la seva pell bronzínia petrifica. Atenea és inaccessible i tancada, és la dea verge per excel·lència; tanmateix els atenesos la van convertir en una verge mare per tal que, d'aquesta manera, superés les ambigüitats de la dona i acomplís l'ideal d'autoctònia i abolís qualsevol forma de discòrdia. Els espartans han preferit negar la feminitat d'Atenea i el possible debilitament que això suposa situant una representació absolutament infrangible i infranquejable que dissemini el *phóbos* (el terror és també a Esparta una divinitat inclosa en el sistema cultural). D'aquí que els historiadors recullin la notícia de l'estratagema d'un enemic d'Esparta, Aristòmenes el Messeni, per provocar l'espant irracional entre la població: Aristòmenes va agafar un escut i el va penjar per la nit de la paret del temple de bronze amb una inscripció indicant que l'ofrena era seva. Aquest simple gest va desmoralitzar els espartans i van ser presos del pànic. Amb la construcció de la Casa de Bronze a dalt de l'Acròpolis, els espartans es defineixen com un grup tancat i com un poble de guerrers invulnerables.

El propietari d'una casa busca de l'arquitecte la construcció ideal: un espai que respongui al seu propi cos i propietats i absolutament intel·ligible per als altres. L'arquitecte sovint deixa una esclatxa per conservar el poder sobre l'edifici; tanmateix, aquest acte d'astúcia normalment es gira contra el propi arquitecte seguint el motiu del burlador burlat: el tàlem construït per Hefest perquè albergui Afrodita, la seva dona, esdevé l'indret on tots els déus es riuran d'Hefest que

ha enxampat la dona amb Ares; Agamèdes i Trofoni voldran robar el tresor d'Hirieu o Àugias, però, en la versió més recurrent, tots dos moriran en un parany; Dèdal fa un edifici, el laberint, tan impossible com el cos híbrid del seu habitant; no obstant, l'espai del laberint recorda sobretot el propi Dèdal i la seva enginyositat, intel·ligència que el portarà a caure en desgràcia.

Si realment hem aconseguit aportar algunes dades que apunten a la concepció de l'arquitectura o, potser més aviat, la construcció d'edificis, com la representació d'un embolcall, una pell, que dona forma al cos, haurem aprofitat aquesta tècnica a la resta d'accions considerades mimètiques a Grècia: l'escultura, la ceràmica, la poesia o el teatre.

Bibliografia

- CARRIÈRE, J. C. 1996: «Prométhée, âges du monde et cité-état», a: BLAISE, F. *et alii*, *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Presses Universitaires du Septentrion, París, 393-429.
- CRUBELLIER, M. 1996: «Le mythe comme discours. Le récit des cinq races humaines dans *Les Travaux et les Jours*», a: BLAISE, F. *et alii*, *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Presses Universitaires du Septentrion, París, 431-464.
- DETIENNE, M. 1998: *Apollon le couteau à la main*, Gallimard, París.
- FRONTISI-DUCROUX, F. 1975: *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, F. Maspero, París.
- LISSARRAGUE, F. 1990: *L'autre guerrier*, La Découverte-L'Erma, París-Roma.
- MIRALLES, C. 1975: «Hesíodo sobre los orígenes del hombre y el sentido de *Trabajos y Días*», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* XI, 3-36.
- SISSA, G. 1987: *Le corps virginal*, Librairie Philosophique J. Vrin, París.
- VERNANT, J.-P. 1985: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, 2a edició [traducció espanyola], Barcelona.
- 1989: *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, París.

ILLES VOLADORES I CIUTATS CELESTES. UNA NOTA PLATÒNICA ALS 'VIATGES DE GULLIVER'

Josep Monserrat Molas
Universitat de Barcelona

Àngel Pascual Martín
Universitat de Barcelona

Abstract

The stay of the flying island of Laputa at the celestial city takes place in the third part of Gulliver's Travels, the famous satire written by Jonathan Swift. Many have noted the platonic ascendancy of this utopian city built in the air, but it is also especially necessary to consider the ascendancy of Aristophanes, the comic dramatist, in both Plato and Swift. While it is Aristophanes who, in *The Clouds*, represents Socrates and philosophy hanging from the sky, at the same time he himself considers the architecture of a celestial city in *The Birds*. In this way, in the following lines an attempt is made to reflect on the possible connections between the different representations of celestial architectures and their political implications in some of these works, as well as to reflect on the connections between the different representations of the role played by philosophy or other kinds of wisdom in the building of such cities, all viewed in the light of the quarrel between ancients and moderns.

Keywords

Political philosophy, utopian cities, Quarrel between the Ancients and the Moderns, Jonathan Swift, Aristophanes, Plato.

I

Una de les estratègies retòriques comunes per desprestigiar la teoria política ha estat caracteritzar-la amb la imatge de la construcció en els cels, en l'aire, en els núvols. L'estratègia passa perquè la pretesa nova teoria, que és sempre la vertadera, sí que realment toca de peus a terra, parla de la realitat mateixa de les coses i no s'està per invents de mons imaginaris i falsos. Així, per exemple, Maquiavel estableix de manera rotunda per a la modernitat aquesta crítica en l'inici del *Príncep*,¹ d'alguna manera s'hi refereix també Hobbes en la carta dedicatòria dels *Elements of Law Natural and Politic*² i l'entoma Spinoza en l'inici del *Tractat Polític*.³ D'altra banda, la sàtira i la ironia van utilitzar la dislocació com a estratègia crítica de la realitat política, sigui en l'establiment de ciutats i regnes utòpics (Thomas More), sigui en el sarcasme de Swift. En tots els casos que hem esmentat, i encara en d'altres, una de les claus interpretatives és la difícil relació entre teoria i pràctica: un aparent saber i actuar polítics cal que siguin substituïts per un veritable saber i actuar polítics. Hi ha qui ha sostingut que les estratègies amb què la saviesa de la teoria política s'expressa depenien, en el fons, de les maneres tan diferents d'entendre la relació entre teoria i pràctica en els antics i en els moderns.

Precisament, diferents crítics han reconegut la querella entre antics i moderns com un dels fils conductors del conjunt de l'obra de Swift des de la publicació de *La batalla dels llibres* (1704), i han vist en *Els viatges de Gulliver* (1726) una de les últimes i més importants declaracions fetes mai sobre ella. En el moment en què semblava voler enterrar-se la disputa entre els punts de vista representats per la filosofia clàssica i per la filosofia moderna, aquesta quedaria reeditada per Swift en la seva cèlebre sàtira, en la qual hauria intentat il·luminar

intermitentment, ara sota estàndards moderns en un viatge, ara sota estàndards clàssics en un altre, diferents aspectes de la naturalesa humana i particularment de la naturalesa política de l'home.⁴ Si fem cas a Allan Bloom, al mateix temps que «en un sentit el llibre tracta completament sobre Anglaterra [l'Anglaterra postrevolucionària]; en un altre sentit tracta completament sobre l'antigor», i és així que mentre en el primer i en el tercer viatge quedarien representades la pràctica política moderna i les formes del pensar en què aquesta pràctica se sostindria, en el segon i el quart, hi quedarien representades la pràctica política i la visió utòpica d'aquesta en l'edat clàssica.

És ben possible que el contrast i la confrontació que ens ofereix Swift, i que representa en si mateixa, es faci necessària per tal d'entendre cadascun dels dos sistemes, dels dos mons: Lilliput, visitat en el primer viatge, no s'entendria sense Brobdingnag, visitat en el segon, i a l'inrevés (almenys per nosaltres, els moderns), així com Laputa i la resta de llocs visitats per Gulliver en el tercer viatge no s'entendrien sense fer una ullada al país dels houyhnhms, visitat en el darrer, i a l'inrevés. Tanmateix, per Swift, si és que la querella, reeditada amb aquesta sàtira, ens hagués de possibilitar prendre alguna consciència i enfrontar-nos d'alguna manera a la gravetat dels canvis provocats amb la modernitat, se'ns faria més necessari observar Lilliput des de Brobdingnag o Laputa i Balnibarbi des del país dels houyhnhms que no pas a l'inrevés, car intentar comprendre «allò més baix des d'allò més elevat» seria més adequat que no pas intentar comprendre «allò més elevat des d'allò més baix». No cal que recordem que és obvi que l'antigor seria, en el pensament conservador, superior a la modernitat: allò bo ja s'hauria manifestat i caldria recordar-lo i evitar que es perdés.

1. «I com que sé que molts han escrit sobre aquestes coses, temo, parlant-ne jo encara més, que no sigui tingut per presumptuós, sobretot en distanciar-me, com faré en tractar aquesta matèria, dels procediments dels altres. Tanmateix, essent la meua intenció d'escriure alguna cosa útil a qui hi pari atenció, m'ha semblat més convenient cercar la veritat efectiva [*verità effettuale*] de les coses que no pas la idea imaginària d'elles.» Maquiavel 1513, xv, 98-99.

2. «[...] tot el que han escrit els homes sobre la justícia i la política en general està farcit de contradiccions d'uns amb els altres i amb si mateixos. Per tal de reduir aquesta doctrina a les regles i a la infal·libilitat de la raó no existeix altra manera que establir uns principis vàlids tals que, en no inspirar desconfiança a la passió, no s'intenti desplaçar-los; i, a continuació, fonamentar gradualment, a partir d'ells, la veritat de les coses en la llei natural (que fins ara ha estat establerta en l'aire), de manera que el conjunt esdevingui inexpugnable.» Hobbes 1650, epístola dedicatòria.

3. «En efecte, conceben els homes no com són sinó com voldrien que fossin. D'aquí que la majoria de vegades hagin escrit una sàtira, en lloc d'una ètica i que hagin mai ideat una política que es pugui portar a la pràctica, sinó una altra, que o hauria de ser considerada com una quimera o només podria ser instaurada en el país de la Utopia o en el segle d'or dels poetes, és a dir, allà on no feia cap falta.» Spinoza 1677.

4. Allan Bloom, amb la publicació de l'assaig contingut a *Gigantes y enanos* sobre *Els viatges de Gulliver* de Jonathan Swift (Bloom 1990), pretenia retre homenatge a Leo Strauss. Com el mateix Bloom apunta, si bé no coneixem de Strauss cap treball dedicat de manera explícita a l'obra de l'irlandès, sí que l'obra literària de Swift, i en concret *Els viatges de Gulliver*, tant pel que fa al seu caràcter literari com pel que fa al seu contingut, manifestarien de manera exemplar alguns dels problemes que amb posterioritat Strauss ens hauria ensenyat a reconèixer com a propis del nostre temps. Sobre Strauss, vegeu Lastra 2000. Vegeu sobre Bloom, Kinzell 2001 i 2002. Bloom, en l'obra citada, es referia fonamentalment a «la querella entre els antics i els moderns», a l'oposició oberta entre els dos sistemes generals de pensament radicalment antagònics que uns i altres representarien, a la bifurcació oberta en el camí espiritual d'Occident amb el naixement del segon dels sistemes i davant la qual Occident hauria optat per un canvi de sentit, i es referia, també i per últim, a la temptativa empresa per alguns, i exemplarment empresa pel seu mestre, de retornar al primer dels sistemes i de provar de restaurar-lo per tal de prendre consciència i enfrontar-se a la gravetat dels canvis soferts en el pensar i, conseqüentment, en la vida política moderna.

Seguidament voldríem reviure la querella en aquest sentit presentada, tot examinant diferents formes d'arquitectures celestials, principalment, les representades en la sàtira de Swift i en les comèdies aristofàniques. Atès que no trobem en el quart viatge de Gulliver (tampoc en el segon) l'equivalent clàssic d'una Laputa, l'equivalent clàssic d'una ciutat sostinguda en l'aire, almenys, no en un sentit literal, si seguim amb la intenció d'explorar el sentit de les representacions d'arquitectures celestials i de llurs implicacions polítiques, així com el sentit de les diferents representacions del paper que la filosofia i altres formes del saber en elles, a la llum de la gran «querella entre els antics i els moderns», caldria que sortíssim d'*Els viatges de Gulliver*, que viatgéssim més lluny encara, i la comèdia aristofànica sembla que presentaria les correspondències suficients per arribar-nos-hi, com veurem, impulsats pel mateix Swift.⁵

II

L'illa flotant o la ciutat voladora de Laputa ocupa el primer dels llocs en què «atterra» Gulliver en el tercer viatge. Aquest tercer viatge de Gulliver satiritzaria sobre la filosofia i la ciència moderna, així com sobre els seus efectes en la pràctica política d'aquest temps. Poc després de començar-nos a relatar el tercer dels seus viatges, i seguit d'haver-nos explicat els infortunis que pertocuen a l'inici de cada expedició relatada en el llibre, i que aquest cop han dut al dissortat Gulliver a ésser abandonat en la immensitat del mar en una canoa, Gulliver ens relata l'encontre amb «una illa que se sostenia en l'aire». El primer encontre de Gulliver amb «aquell cos opac immens que avançava per l'aire» no està mancat de la fascinació que en cada viatge manifesta el nostre personatge en presenciar esdeveniments de singularitat no comparable amb res que hagi vist mai abans. Normalment, la fascinació de Gulliver és corresposta per la resta de pobles quan es troben amb l'anglès. No ho és, però, pels laputans, si més no, no de la mateixa manera, ni en aquest primer moment, ni amb posterioritat. Si bé Gulliver centra l'atenció i les deliberacions d'alguns dels laputans en aquest primer encontre, el nostre viatger ens relata reiteradament que aquells «no donaven resposta» ni als seus crits, ni a les seves súpliques, tot demanant-los auxili. Ben aviat descobrim el perquè.

Tal i com ens serà posteriorment relatat, el cos flotant que se suspèn en l'aire davant de Gulliver és circular, d'uns set quilòmetres de diàmetre i s'hi poden distingir, bàsicament, dos nivells, un de superior (on trobem el palau reial) i un d'inferior, els quals es comuniquen entre ells, o més aviat entre les galeries de cada un d'ells, a través d'unes escales verticals que se

situen a intervals regulars, i que faciliten el trànsit dels seus habitants de pis a pis. La part inferior de l'illa, la que és més pròxima a la Terra, està composta per una superfície llisa i regular, aparentment, «una planxa de diamant». En estrats superiors, la composició mineral del cos va variant, diu Gulliver, segons l'«ordre habitual» (se suposa que es refereix al generat per la densitat dels materials). El cos de l'illa és mogut a voluntat dels seus habitants, i en especial del seu monarca, gràcies a un mecanisme físic basat en les lleis de les forces d'atracció i repulsió dels cossos. Tal mecanisme s'ajuda, bàsicament, d'una gran pedra imant travessada per un eix de diamant, a través del qual uns astrònoms controlen la posició de la pedra respecte la Terra, i així, el desplaçament de l'illa voladora. Aquest és el mecanisme que els permetrà, precisament, aproximar-se a la posició de Gulliver en l'encontre inicial, per permetre a l'anglès pujar-hi.

Un cop Gulliver aconsegueix pujar a l'illa —amb l'ajuda d'una cadena amb una cadira lligada a l'extrem que li és llençada des de dalt mitjançant uns sistema de politges situat a les galeries inferiors— es troba amb una gent ben singular, com a mínim pel que fa a la seva aparença. «Tothom inclinava el cap a la dreta o a l'esquerra. Un ull els mirava cap endins i l'altre directament al zenit», diu Gulliver. I continua, «Duien unes vestidures adornades amb figures de sols, llunes i estrelles entreteixides amb altres de violins, flautes, arpes, trompetes, guitarres, clavicèmbals i molts altres instruments musicals desconeguts a Europa». Però l'anglès de seguida ens fa saber que la singularitat aparent dels laputans es correspon també amb una manera de ser ben especial. I és que els laputans, possiblement a causa de la seva morfologia corporal, són uns individus que resten en el seu estat normal, completament abstrerts de la realitat immediata. La principal ocupació dels laputans és l'especulació més profunda, la meditació, principalment, en relació al què ocupa a la matemàtica i a la música. Els laputans resten tan profundament abstrerts en les seves especulacions relatives a la matemàtica i la música que els resulta difícil, per no dir impossible, parar atenció, no oblidar-se, no mostrar-se impassibles davant el que se'ls mostra sensiblement en el seu espai més immediat, al mateix temps que els resulta quasi inevitable modelar aquest espai d'acord amb les belles idees i formes, resultants d'aquestes especulacions (com veïem amb els vestits i també se'ns relata amb motiu del menjar).

Resulta curiós de veure per a Gulliver com a raó d'aquestes impossibilitats, els laputans necessiten d'uns individus que de tant en tant els freguin, els espavilin els òrgans sensorials, per fer possible el contacte de les seves ments meditants amb la realitat sensible. Però el buit existent en el seu trobar-se amb la realitat

5. Swift 1726.

sensible presenta, als ulls de Gulliver, dèficits que no poden ser resolts ni tan sols per cap *espavilador*. Gulliver observa en els laputans una notable maldestresa a l'hora d'intentar fer operatius determinats càlculs o dissenys resultants de les seves especulacions, els edificis de Laputa o els vestits encarregats a mida per al nostre personatge en són un exemple. «Els laputans senten menyspreu per la geometria aplicada, que detesten per excessivament vulgar i mecànica», ens diu Gulliver, i seguidament afegeix, «les instruccions que donen són excessivament refinades per a l'intel·lecte dels seus operaris». És així que l'especulació abstracta i la voluntat d'innovació sense aturador porten l'art de la construcció a un cúmul d'insensatesa de resultats nefastos: edificis i vestits mal conservats i edificis i vestits mal fets i inútils. En aquest sentit, Gulliver manifesta que en aquests i altres camps no s'ha topat mai abans amb una gent tan maldestra, matussera i poc pràctica com aquella.

Aquest dibuix de Gulliver sobre els laputans, caracteritzats per una radical preocupació i dedicació teòrica quasi totalment divorciada de la realitat pràctica, sovint, de primer interès, de primera necessitat per a l'home, no només ens els presenta com una colla de savis matussers a l'hora de construir una casa o un vestit, sinó també com una colla de savis necessàriament incapaços de comprendre les coses polítiques, malgrat que són moguts per un gran afany de ser-ne protagonistes principals. Tan protagonistes, que l'Illa Voladora i els laputans mantenen una relació tirànica de domini, fonamentada en el seu saber científic, sobre la resta de les ciutats del continent, Balnibarbi, les quals són completament sotmeses sota amenaça, en última instància, de destrucció total. El domini sobre el territori és, en aquest cas, també literal (figura 1).⁶

Fins aquí hem intentat descriure les principals característiques de l'Illa Voladora de Laputa i els seus habitants, segons el relat de Gulliver sobre la seva estada. Però per a fer comprensible més abastament Laputa no ens és suficient descriure només Laputa, sinó que també ens cal conèixer les característiques principals de Balnibarbi, el continent, la terra, sobre la qual Laputa sobrevola. Si Laputa representava, com dèiem, la més radical preocupació i dedicació teòrica quasi totalment divorciada de la realitat pràctica, del que és

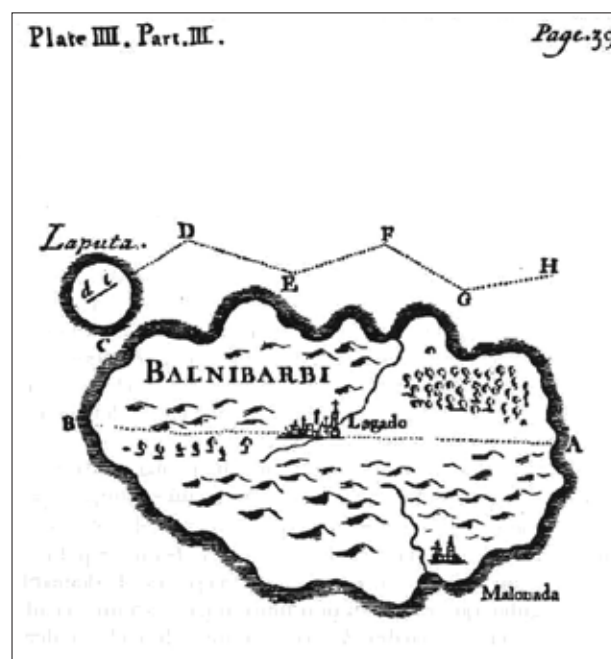


Figura 1. *Laputa sobrevolant Balnibarbi*. La representació fa imatge del camp d'atracció de l'imant que permet el desplaçament i manteniment de l'illa suspesa, i en conseqüència, del camp d'acció i de domini de l'illa voladora sobre el continent (Swift 1726).

primerament humà, Balnibarbi representa el resultat polític, tècnic i espiritual de l'acció pràctica derivada de l'abstracció i l'especulació celestial laputana en una comunitat del tot terrestre.

Després d'una estada de dos mesos a la ciutat dels aires, Gulliver decideix abandonar-la i tornar a terra ferma cansat d'aquella gent, per la qual mai no s'havia sentit ben atès ni tingut en gaire consideració. L'entusiasme inicial de Gulliver per abandonar els aires i tornar a terra queda, però, aviat estroncat en descobrir la naturalesa del continent propietat del monarca de l'Illa Voladora. Balnibarbi desconcerta enormement el nostre protagonista pel seu desenvolupament desordenat i per la seva decadència productiva, però també per la misèria i la tristesa expressada en els rostres dels seus habitants. Resulta que Balnibarbi, però, és així, només d'un temps ençà; abans havia estat diferent. La situació actual de Balnibarbi es deu originalment

6. Ja hem fet notar, a grans trets, el mecanisme físic a través del qual l'illa se suspèn en l'aire i es desplaça. Aquest mecanisme i la posició privilegiada en la qual situa l'illa i els seus habitants sobre la resta de territoris continentals, els ha permès «mantenir sota obediència» els països inclosos dins del camp d'atracció de l'imant. El poder de l'illa sobre el continent és enorme, com es posa en evidència, en el relat de Gulliver, en el fet que «en aquells casos poc freqüents que alguna ciutat s'emboïca en una rebel·lió o un motí, que cau en mans de faccions violentes, o que es nega a pagar els tributs establerts, el rei té dues maneres de fer-los tornar al camí de l'obediència. La primera, i la més benigne, és mantenir l'illa planant damunt la ciutat i les terres del voltant durant un temps més o menys llarg. Així, priva els habitants del benefici del sol i de la pluja i, en conseqüència, els mortifica amb penúries i malalties abundants. Si la malifeta s'ho mereix, els llança, a més, grans pedres des de dalt, contra les quals no tenen cap defensa possible i només poden escapar-se'n anant de quatre grapes per dintre els soterranis i les coves mentre els teulats de les cases són completament esmicolats. Si, malgrat tot, encara persisteixen en l'obstinació i aixequen més insurreccions, aleshores es posa en pràctica un remei més dràstic que consisteix a deixar caure directament l'illa damunt dels seus caps, la qual cosa provoca una destrucció total tant de cases com de persones» (Swift 1726, 200).

a l'acció del que l'amfitrió de Gulliver anomena «nous innovadors». Aquests foren un grup de balnibarbis que visitaren Laputa i que en tornar a terra, «amb el cap ple de pensaments volàtils» (aquells que són propis dels laputans), varen començar a rebutjar les maneres tradicionals en les quals s'administraven els assumptes a Balnibarbi, inspirats per la intenció de «donar un nou impuls a les arts, les ciències, les llengües i la tècnica». Des d'aleshores, l'esperit emprendedor obsessionat per la recerca de nous i millors (els millors) mètodes i tècniques que satisfaci de manera definitiva qualsevol tipus de necessitats, és el motor que manté en suspens el moviment d'aquell país, renunciant i desmantellant, alhora, allò que funcionava bé fins aleshores.

Tanmateix, no tothom que habita Balnibarbi comparteix aquest esperit progressista. Gulliver ens relata com hi ha un reduït de ciutadans, «persones de qualitat i aristòcrates», que intenten limitar-se a viure tal i com ho havien fet sempre, amb la família, al camp, apartats de la ciutat. A aquests, però, se'ls menysprea i se'ls considera «enemics de l'art, ignorants i mals ciutadans», que no presenten cap interès ni preocupació pel que la majoria considera la millora general del país. No tothom que habita Balnibarbi, com dèiem, comparteix aquest esperit, però sí una gran majoria. A Balnibarbi són cèlebres les Acadèmies de Noves Invencions, n'hi ha a cada ciutat, i en cada una d'elles s'hi poden aplegar milers d'inventors. Gulliver queda meravellat de les indagacions i descobriments que s'hi desenvolupen, des del camp de les ciències naturals aplicades, al camp de la praxi política, passant pel de les ciències especulatives. Mentre en el primer dels camps els innovadors i els seus inversemblants experiments exprimeixen fins a l'últim racó de la *physis* per alliberar l'home de determinades necessitats, en el que podríem anomenar el camp de la metafísica, s'exprimeixen per reduir el coneixement especulatiu, però també el poètic o lingüístic, al càlcul o la pura combinatòria matemàtica que el faci exportable i transferible arreu i a tothom,

mentre, finalment, en el camp de la praxi política s'exprimeixen per servir als interessos polítics, siguin quins siguin, donant, com s'hi correspon, una importància cabdal a la retòrica.⁷

III

Les Acadèmies de Noves Invencions que acabem de veure serien la segona de les formes en les quals ens apareix representat el paper que la filosofia o d'altres formes de saber jugarien en la construcció de ciutats als aires en la sàtira de Swift —la primera la constitueixen els laputans. Però aquestes no són les úniques referències en l'obra de Swift a les architectures celestes resultants de l'activitat filosòfica, o d'un cert tipus d'activitat filosòfica. El mateix Swift, en una de les seves primeres obres, caracteritza explícitament «la manera de la filosofia» com aquella consistent a «aixecar edificis en els aires», manera de la qual, no se n'hauria salvat ni el mateix Sòcrates, al menys no el Sòcrates representat a *Les Bromes* d'Aristòfanes.⁸ No només pel fet d'atendre aquesta referència puntual a la comèdia aristofànica en l'obra de Swift, sinó també a causa de considerar les notables equivalències que trobaríem entre les Acadèmies de Noves Invencions d'*Els viatges...* i l'escola socràtica, el pensatori, el *φροντιστήριον*, de *Les Bromes*,⁹ que trobem necessari arribar-nos a aquesta obra de l'antigor per mostrar algunes de les correspondències que podríem trobar amb els treballs de Swift sobre com queda dibuixat el paper polític de la filosofia en aquestes representacions, les construccions al cel.

Aristòfanes defensa en les seves obres que el paper polític fonamental cal que el tingui el «veritable» poble ciutadà d'Atenes en l'expressió de les seves virtuts tradicionals del tot contràries a les innovacions i als experiments polítics de l'aristocràcia innovadora aliada del populatxo emmirallat en les idees innovadores.¹⁰ L'argument de les comèdies sempre destaca que les in-

7. Un model actual d'ironia en la interpretació de la ironia i la seriositat el podem trobar en Bénétou 2004.

8. Swift 1704, 33-34: «Whoever had an Ambition to be heard in a Crowd, must press, and squeeze, and thrust, and climb with indefatigable Pains, till he has exalted himself to a certain Degree of Altitude above them. Now, in all Assemblies, tho'you wedge them ever so close, we may observe this peculiar Property; that over their Heads there is Room enough, but how to reach it, is the difficult Point; It being as hard to get quit of *Number* as of *Hell*; - *Evadere ad auras / Hoc opus, hic labor est*. To this End, the Philosopher's Way in all Ages has been by erecting certain *Edifices in the Air*, But whatever Practice and Reputation these Kind of Structures have formerly possessed, or may still continue in, not excepting even that of *Socrates*, when he was suspended in a Basket to help Contemplation; I think, with due submission, they seem to labour under two Inconveniences. *First*, That the Foundations being laid too high, they have been often out of *Sight*, and ever out of *Hearing*. *Secondly*, That the very Materials, being very transitory, have suffer'd much from Inclemencies of Air, especially in these North-West Regions.»

9. L'argument de *Les Bromes* o *Nubes* (en llatí) és el següent: Estrepsíades és un ciutadà acomodat que està a punt de perdre la seva fortuna per l'afició del seu fill, Fidípides, a les carreres de cavalls. Desesperat, decideix buscar la solució als seus problemes al pensatori (*phrontistèrion*) dirigit per Sòcrates, el qual se suposa que li ensenyarà els arguments que permetran a Estrepsíades dispensar de pagar els seus deutes. La instrucció d'Estrepsíades és un fracàs, però finalment convenç el seu fill d'ésser instruït per Sòcrates. Amb molt més èxit que el seu pare, Fidípides és instruït, i aconsegueix salvar la fortuna familiar, al mateix temps, però, que posant en pràctica la instrucció rebuda en la relació que manté amb els seus pares. Estrepsíades horroritzat pels efectes morals de la instrucció socràtica en el caràcter del seu fill, cala foc al pensatori.

10. Vegeu, per exemple, la interpretació de Strauss 2006.

novacions i experiments comporten desgràcies sense fi i empitjorament de la situació. Sòcrates fa figura en *Les Bromes* precisament d'aquestes innovacions polítiques lligades a la reforma científica que representava el que s'ha anomenat «la Il·lustració» del segle v atenenc, on caldria pensar unides la sofística, la innovació tecnològicocientífica i el creixement econòmic i polític de la ciutat.¹¹ El paral·lel amb l'Anglaterra postrevolucionària és molt clar.

Dèiem que el pensatori aristofànic de *Les Bromes* ens recorda a les Acadèmies de Noves Invencions del tercer viatge del *Gulliver* de Swift. En primer lloc, el pensatori de *Les Bromes* se'ns presenta, en algun sentit, de la mateixa manera que les Acadèmies balnibarbianes, com el lloc ocupat a terra, perquè no, el lloc d'experimentació a la terra (d'experimentació no només natural, sinó també política), derivat d'aquelles activitats necessàriament més elevades que tenen el seu lloc al cel. L'activitat quotidiana de Sòcrates i els seus alumnes al pensatori, d'esquenes a la vida de la ciutat, bruts, malmenjats i malvestits, es concentra en la física, en la ciència natural. Caracteritzats per un aire que correrà també per Laputa i Balnibarbi, Sòcrates i els seus alumnes mostren un cert menyspreu per allò sensible, per allò que discorre i és efímer, alhora que en certa manera se'ns presenten insensibles cap a les pròpies necessitats i les dels altres. Sòcrates, fins que no és cridat pel jove aprenent del pensatori que obre les portes de l'escola i acull la demanda d'un Estrep-síades desesperat per posar remei als deutes generats per la hipomania del seu fill Fidípides, el veiem als aires, abstret, sostingut en un cistell, passejant-se per les alçades tot examinant els núvols, el sol i el que hi ha més enllà. L'activitat i la vida de l'escola, i en especial l'activitat i la vida socràtica, se'ns presenta fins aleshores radicalment apolítica. El descens de Sòcrates, amb totes les conseqüències que se'ns mostren en la comèdia, representa el moviment de la filosofia del cel a la terra i, en conseqüència, del seu intentar fer-se més humana.¹²

El descens de Sòcrates serà amb motiu d'ensenyar a Estrep-síades, i havent fracassat amb aquest, d'ensenyar a Fidípides, quelcom que en les seccions d'invençió política de les Acadèmies de Balnibarbi també resul-

tava de primer interès: retòrica. I les conseqüències de la instrucció retòrica socràtica se'ns presenten amb la mateixa força demolidora respecte a la moral tradicional (aquella que no tolera, entre d'altres, ni pegar al pare ni practicar l'incest), que les invencions de tota mena s'escampen al continent sobrevolat per Laputa tenen respecte a les formes de vida de sempre d'aquell país. Tal com reconeix Leo Strauss, «el Sòcrates aristofànic queda caracteritzat per una sorprenent manca de *phronesis*, de saviesa pràctica o prudència», la mateixa que manca als laputans i que és responsable, en algun sentit, de la decadència, la misèria i la tristesa que presència Gulliver a Balnibarbi.¹³

Si ho recordem, Gulliver se sorprèn, en algun sentit, en descobrir l'interès dels laputans per les coses polítiques, i no pot donar més explicació, apel·lant a la naturalesa humana, que referir-se al fet que aquesta «ens predisposa a ser pretensiosos i manefles en assumptes que no ens interessin gaire i que per entendre'ls, tant per naturalesa com per estudi, estem poc avesats». Paral·lelament, com anunciàvem, el Sòcrates aristofànic de *Les Bromes* o *Nubes* representa la primera aproximació (fallida) de la filosofia (fins aleshores filosofia natural, filosofia als núvols) a les coses polítiques i de les seves conseqüències, o per ser més exactes, de la presa en consideració per part de la filosofia de la importància de les coses humanes per a la comprensió del tot, o de la naturalesa en el seu conjunt, i dels seus efectes polítics. Però també, paral·lelament a la descripció de Gulliver, aquesta aproximació de la filosofia a les coses polítiques se'ns presenta a *Les Bromes* essencialment incapacitada per entendre les coses polítiques, i essencialment incapacitada per adonar-se de l'efecte devastador que aquest desconeixement pot tenir en la ciutat. La filosofia, tal com la presenta Aristòfanes, no només en *Les Bromes*, sinó també en *Les Aus*¹⁴ (en què el visitant que la representa, Metó, malgrat ésser admirat pel seu saber pel fundador de la ciutat celeste, no pot ser-hi acceptat, i és expulsat a garrotades pels seus ciutadans), és radicalment apolítica, no té lloc a la ciutat, i no pot ni gosar tenir la influència en els que no són filòsofs com la que sí que té la poesia. És a aquesta manera aristofànica de presentar-nos el lloc (o el no-lloc) de la filosofia en la

11. Cf. Monserrat 2004.

12. O, simplement, de la necessitat, per petita que fos, de Sòcrates i els seus deixebles, d'aconseguir dels possibles alumnes aportacions per a la seva supervivència.

13. Una altra referència al projecte d'una construcció celestial, en aquest cas en el sentit d'una construcció que arribi al cel, la protagonitza l'Aristòfanes que Plató fa aparèixer en el seu *El convit* (*Symposium*), en el moment de pronunciar el seu elogi d'Eros, que consisteix en el relat de la narració del veritable origen de la humanitat com a descendència esfèrica dels astres (Sol, Lluna i Terra): el relat, recordem, segons el qual els éssers humans originaris eren esfèrics i mascles, femelles i andrògins reunint en un el que ara és dos. Aquestes esferes derivades són orgulloses en la seva plenitud i «volien pujar al cel per atacar els déus» (190b). La revolta dels humans circulars provocarà la perplexitat de Zeus, la partició dels humans, un remei d'Apol·lo i l'enyorament i Eros com un segon remei davant del fracàs del primer remei d'Apol·lo. No és ara el moment de comentar la narració. Remetem el lector al comentari esplèndid de Jordi Sales 1996, especialment el capítol III: «El mite d'Aristòfanes o la densitat de l'origen».

14. Vegeu en aquestes mateixes actes, l'escrit de Gregorio Luri sobre *Les Aus*, a qui ens remetem.

ciutat, al que respondran els següents testimonis de la vida filosòfica socràtica, Xenofont i Plató, l'últim fent, entre d'altres, participar la filosofia en l'arquitectura de la ciutat bona en *La república*.

IV

Per acabar volem fer esment de manera breu a aquest diàleg platònic tot retornant de nou a l'obra de Swift. En el capítol sisè de la tercera part d'*Els Viatges de Gulliver*, Swift ens presenta «un relat addicional de l'acadèmia. L'autor proposa algunes millores, que li són escoltades amb molt de respecte». Quines són les opinions polítiques de l'autor és perfectament clar, entenent la ironia i el sarcasme que s'hi desplega, sense haver de recordar el seu compromís amb la causa *tory*. Comença amb un breu paràgraf sobre allò més quimèric i somniador per al seu protagonista, que en aquesta valoració coincideix precisament amb els balnibarbiàns: «A l'escola d'innovadors polítics m'ho vaig passar força malament perquè em va semblar que la major part dels professors eren una colla de forassenyats i això sempre em posa trist i melangiós. Aquells infeliços es dedicaven a elaborar projectes destinats a convèncer els monarques que escullin els favorits d'acord amb la seva prudència, les seves capacitats i les seves virtuts. A ensenyar els ministres a tenir en compte el bé comú. A premiar els mèrits, les grans habilitats i els bons serveis prestats. A ensenyar els prínceps a saber quin és el seu veritable interès col·locant-lo al mateix nivell que el dels seus súbdits. A escollir per als càrrecs persones qualificades per exercir-los, i moltes altres quimeres que mai abans ningú no s'hauria pogut imaginar. Allò em va confirmar la vella observació que per més extravagant o irracional que ens sembli una idea, sempre trobarem algun filòsof disposat a convèncer-nos de la seva lògica perfecta».¹⁵

Aquest panorama que el relator presenta dels «somniaadors», canvia a partir d'aquest moment amb l'exposició dels que no eren tan «visionaris»; només repas-sant-ne la llista ens fem càrrec i ens il·lustra clarament. Així hi podem trobar aquell que pretenia estudiar els humors dels parlamentaris per tal de subministrar-los els medicaments adequats i afavorir l'entesa; o bé, el consell per afavorir la memòria dels favorits respecte de les qüestions que se'ls presenta (mètode consistent a pessigar-los, punxar-los o estirar-los les orelles per tal que se'n recordin); o bé, la conveniència que els senadors votin en el sentit contrari del que expressen en els discursos, de manera que aleshores segur que ho encerten; o bé, el magnífic recurs de sotmetre els representants dels dos partits a operacions quirúrgiques que

soldarien els cervells dels que tenen opinions diferents per tal que arribin a un acord; i, encara, el mètode infal·lible de descobrir complots amb l'observació dels excrements de totes les persones sospitoses. Si tornem a l'inici del capítol, podem preguntar-nos ara què pensen els somniadors i visionaris en aquest món de somni i visions que són els *Viatges*. En el joc de miralls que és el text, la doctrina política tradicional apareix, en la magnífica síntesi que hem citat en extens, com el somni visionari relatat en una ficció inversemblant.

Swift reproduceix, d'alguna manera, la part final del llibre novè de *La república* de Plató. Tota ella ha estat una ciutat fundada en el discurs, en la paraula. Els contertulians acorden que no n'existeix cap com aquesta a la terra, i que si ha de fer servei per a fundar-la en l'interior de cadascú això es podrà fer si es té present el model de ciutat que està en el cel. «T'entenc» –va dir–, «et refereixes a la ciutat que ara hem recorregut i ordenat i que existeix en els nostres raonaments, perquè no crec que se la pugui trobar enlloc de la terra». / «Segurament en el cel [*en ourano*] n'hi ha» –jo que vaig fer-li– «una mostra per a qui la vulgui veure, i, llavors que l'hagi vista, fundar segons ella la ciutat interior. No té cap importància si existeix o existirà en algun lloc; ell farà només allò propi d'aquesta ciutat, però no de cap més».¹⁶

Com cal interpretar aquesta «ciutat en el cel» de *La república* de Plató és cosa encara debatuda i no ens pertoca en aquest moment. Només direm que si en tenim alguna cosa són només simples dibuixos o plànols, a saber, el text mateix de *La república*, i no pas cap altra cosa. Interpretar *La república* passa en un primer moment per saber si és l'obra de seriosos arquitectes laputans o més aviat d'irònics aristòcrates balnibarbiàns –l'obra seriosa d'un poeta o l'obra còmica d'un filòsof.

Bibliografia

- ARISTÒFANES: *Comèdies*. Volum II [edició i traducció a cura de M. Balasch], Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1970.
- BÉNÉTON, P. 2004: «L'utopie expliquée par Thomas More. Une lettre inédite de More à Machiavel», *Moreana*, 41, 159, 5-26.
- BLOOM, A. 1990: «Giants and Dwarfs. An outline of *Gulliver's Travels*», a *Giants and Dwarfs: essays 1960-1990*, Simon & Schuster, Nova York.
- HOBBS, TH. 1650: *Elements of Law Natural and Politic*. Vegeu l'edició a cura de J. C. A. Gaskin amb el títol: *Human Nature and De Corpore Politico*, Londres, Oxford University Press, 1994.

15. Swift 1726, 223.

16. Plató: *La república*, 592a-b.

- KINZELL, T. 2001: «América, Platón y el alma del hombre bajo la democracia. Allan Bloom y la crítica straussiana de la cultura», *Res Publica*, 8, 197-215.
- 2002: *Platonische Kulturkritik in America. Studien zu Allan Blooms, «The Closing of the American Mind»*, Duncker & Humbolt, Berlín.
- LASTRA, A. 2000: *La naturaleza de la filosofía política. Un ensayo sobre Leo Strauss*, Res Publica, Múrcia.
- MAQUIAVEL, N. 1513: *El príncep* [trad. de Jaume Moners], Laia, Barcelona [1982].
- MONSERRAT, J. 2004: «Notes sobre les figures de la filosofia», a J. Monserrat i J. A. Vicens (ed.) *Lectures de filosofia. Escrits en homenatge a Jordi Sales i Corderch*, Barcelonesa d'Edicions, Barcelona, 27-45.
- PLATÓ: *Diàlegs*, XVIII volums, diversos traductors, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1923-2000.
- SALES, J. 1996: *A la flama del vi. El Convit platònic, filosofia de la transmissió*, Barcelonesa d'Edicions, Barcelona.
- SPINOZA, B. 1677: *Tractatus Politicus* (es pot consultar l'edició de Carl Gerbhardt, *Spinoza Opera*, Heidelberg, C. Winter, 4 vol. [el text del *Tractatus Politicus*, vol. III, 271-360. Crítica textual: 421-431]).
- STRAUSS, L. 2006: *El problema de Sòcrates* [traducció de Vladimir Olivares i Josep Monserrat], Pòrtic / Barcelonesa d'Edicions, Barcelona.
- SWIFT, J. 1704: *A tale of a tub and other satires*, edició a cura de Kathleen Williams, Dent & Sons, Londres [1975].
- 1726: *Gulliver's Travels* [edició a cura de Peter Dixon i John Chalker], The Penguin English Library, Londres, [1967] [citem la versió: *Els viatges de Gulliver*, trad. de Francesc Francisco-Busquets, CGC Edicions, Girona, 2005].

III. EDAT MITJANA (CRISTIANISME, JUDAISME I ISLAM)

« CAELO SUSPENSI SABBATIZARE ». EXERCICE DU POUVOIR ET INVENTIONS TECHNOLOGIQUES DANS L'ARCHITECTURE DES RÉSIDENCES DU PRÊTRE JEAN

Michel Tardieu
Collège de France, Paris

Abstract

Amid the intricate problems of the legend of Prester John (origin, diffusion and development) in European countries, the paper is concerned only with indicating the relevance to those problems of the miscellaneous «Indian» residences of Prester John. The «Indian» palace illustrates a point along the continuum of interaction between the Solomonic/Byzantine and the Thomasian/apocryphal idea of celestial architecture. Whereas in the Letter of Prester John, a marvellous, aerial-palace-centred rule, in the manner of the stories in the Acts of Thomas and the Alexander legend, still lingers on, in the Itinerary of Johannes Witte de Hese, a reclusive contemplative rule in a Gothic building is totally predominant.

Keywords

Aerial/celestial architecture, Christian mythology, Edessa, Gothic, Indian concept, Johannes Witte de Hese, power and technology, Prester John, monastic life, royal palaces, recluse life, Thomas the Architect.

La *Lettre du Prêtre Jean* fait état de trois résidences pour ce souverain : le palais de Gondopharos, le palais de Quasideus, le palais de Poros. Witte de Hese à la fin du XIV^e siècle ajoute un quatrième palais, localisé à Édesse. Le Prêtre Jean est seulement l'occupant de ces résidences,¹ il n'en est jamais l'architecte, ce qui invite à penser que l'art de l'illusion, qu'expriment ces descriptions cumulatives, est du savoir récréatif illustrant un choix de vie. L'éloge vise ici ceux qui, selon la belle formule transmise par Otto von Freising, s'appliquent à « sabbatiser suspendus au ciel (*caelo suspensi sabbatizare*) »,² autrement dit qui font leur idéal monastique du mépris du monde par la réclusion.³

Le premier palais, celui de Gondopharos, est le seul qui soit mentionné par le document de base, l'*Urtext* de Zarncke (§ 56-75). Le modèle pour l'ordonnement des « pièces et le reste de la bâtisse » est dit de façon explicite être le palais construit par l'apôtre Thomas pour le roi de l'Inde, Gondopharos.⁴ Il s'agit donc d'une construction céleste, à la fois visible et invisible, sensible et immatérielle, présente et à venir.⁵ Cette représentation indo-iranienne, commune à toutes les résidences du Prêtre, se combine avec la description des palais royaux de Babylone chez Philostrate dans la *Vie d'Apollonios de Tyane*, édifices remarquables par leurs toits de bronze d'où jaillissent des éclairs et par la profusion de métaux précieux et de minéraux employés pour les décorations intérieures et le mobilier.⁶ La Babylone imaginaire ajoute au palais indien, c'est-à-dire à la domination par le haut, la preuve de la toute-puissance politique par la mainmise sur le monde souterrain, en l'occurrence un tunnel secret

creusé sous l'Euphrate pour servir de pont entre les palais royaux situés sur chaque rive.⁷ La réconciliation de la technique et du pouvoir dans la légende du Prêtre Jean marque, de la sorte, de façon grandiose la fin de la confusion et de la dispersion qui ont commencé à Babylone.⁸ L'idée d'une ville-tour dont la tête est dans les cieux est à l'arrière-plan de la pensée architecturale de la *Lettre*, dès lors que pour le document médiéval l'ouvrage d'art, jadis interrompu, de brique et de bitume constitue la limite occidentale du territoire indien du Prêtre. « Le tracé de sa terre, précise l'abrégé latin de la *Lettre* (milieu XII^e s.), passe en partant de l'Inde ultérieure à travers le désert et s'avance vers le lever du soleil puis repart en s'inclinant par le bas en direction de la Babylone déserte près de la Tour de Babel ». ⁹

À quoi s'amuse les architectes de cette nouvelle Babel qu'est la cité du Prêtre Jean ? En ce qui concerne le palais de Gondopharos, outre de menues inventions telles que des entrées infranchissables au porteur de poisons, un éclairage extérieur qui fonctionne à l'aide de deux escarboucles posées sur le toit et l'illumination des salles par des lampes à baume, la prouesse technologique majeure censée démontrer la puissance de l'occupant de la demeure indienne est un miroir géant installé devant les portes du palais et gardé jour et nuit par douze mille hommes en armes. Ce radar, auquel on accède par cent vingt-cinq marches, est l'instrument du pouvoir absolu, puisque grâce à lui, est-il dit, « les inspecteurs peuvent très clairement visualiser et connaître toutes les combines et tout ce qui se passe pour ou contre nous dans les provinces dépendant de nous et soumises ». ¹⁰

1. Inventaire des palais merveilleux connus de la littérature médiévale dans Gosman 1982, 574, n. à 703-46* et 969-1060*. Relevé des particularités architecturales de ces palais comme traits d'une utopie eschatologique chez Hilário Franco Jr, « La construction d'une utopie : l'Empire de Prêtre Jean », *Journal of Medieval History*, 23 (1997), 223-225.

2. Otto von Freising 1960 : *Chronica sive historia de duabus civitatibus*, [éd.] Hofmeister, A. ; Lammers, W. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 566, 16. Sabbatiser (*sabbatizare*), litt. « observer le repos festif de la semaine », signifie au sens absolu (déjà chez les gnostiques) « être hors du monde créé, donc déjà dans le repos de Dieu », syn. « jeûner le monde ». Sur ces sens : T. Baarda, « If you do not sabbatize the sabbath », dans : van den Broek, R. ; Baarda, T. ; Mansfeld, J. [éd.] 1988 : *Knowledge of God in the Graeco-Roman World*, EPRO 112, Leyde, Brill, 178-201.

3. Je me place ici dans la perspective de la religion du Prêtre Jean, telle que je l'ai définie dans le résumé de mes cours, *Annuaire du Collège de France*, 104 (2003-2004), 633-639.

4. PJ latZ, § 56 : *palatium vero, quod inhabitat sublimitas nostra, ad instar et similitudinem palatii, quod apostolus Thomas ordinavit Gondoforo, regi Indorum, in officinis et reliqua structura per omnia simile est illi*.

5. *Actes de Thomas*, ch. 17-22. Le motif se rattache au thème du palais aérien que développent le *Roman d'Ahiqar* (version syriaque, ch. 16 et 25-26) et, à sa suite, la *Vie d'Ésope* (recension G, ch. 105, 111 et 116). Cet emprunt est signalé par J. Teixidor, « L'apôtre d'après la littérature syriaque », *La fable apocryphe*, 1 (1990), 271-274. Le lien entre le palais thomasien de Gondopharos et les représentations indo-grecques et indo-iraniennes des palais royaux est relevé par Jullien C. ; Jullien, F. 2002 : *Apôtres des confins. Processus missionnaires chrétiens dans l'Empire iranien*, Res Orientales 15, Bures-sur-Yvette, GECMO, 97-102.

6. Philostrate, *Vie d'Apollonios*, I 25 ; traduit et commenté dans mon étude, « La description de Babylone chez Philostrate », dans 1996 : *Sites et monuments disparus d'après les témoignages de voyageurs*, Gyselen, R. [éd.], Res Orientales 8, 179-189.

7. Le motif est étudié dans « La description de Babylone », *supra* (n. 6), 181.

8. Genèse 11, 1-9.

9. PJ latWu, § 11 : *et est transitus terre sue ab ulteriore India per desertum et progreditur ad solis ortum et redit per declivum in Babilonem desertam iusta turrim Babel* (56-58). Étude comparative des trajets dits « indiens » chez Jullien, C. ; Jullien, F. 2002 : *Apôtres des confins*, cité *supra* n. 5, 43-117.

10. PJ latZ, § 71 : *quod omnes machinationes et omnia, quae pro nobis et contra nos in adjacentibus et subiectis nobis provinciis fiunt, a contuentibus liquidissime videri possunt et cognosci*. Les inspecteurs (*contuentes*) sont les techniciens préposés au radar et la police secrète du Prêtre Jean.

À ce dispositif de surveillance et de contrôle, l'interpolation D (milieu XIIIe s.) adjoint une sorte de complexe économique, comprenant un gigantesque moulin flanqué d'une boulangerie. Les deux établissements sont, comme il se doit, autonomes, selon l'adage qui veut qu'on ne peut être à la fois au four et au moulin. La nouveauté sociale du dispositif est qu'il n'y a plus désormais de rivalité entre les corporations. Dans le palais indien du Prêtre Jean, meuniers et boulangers sont égaux en nombre et en biens. Immensément riches, les uns et les autres ont trouvé le pactole dans la farine. Leur bénéfice est calculé en « propriétés foncières de cinq cents chevaliers et autres nombreuses richesses ».¹¹ Quant à l'innovation technologique, elle consiste d'abord à construire un moulin sans portes ni fenêtres de sorte que, cette fois, contrairement au dicton, on n'y entre pas comme on veut. Ensuite, les deux grandes meules disposées sous une sphère sont certes inusables, puisque taillées dans le diamant, mais reliées à une roue centrale dont on ne voit pas très bien comment elle peut fonctionner et entraîner les meules, vu que par crainte des inondations (*sic*) le Prêtre Jean a renoncé à faire marcher son moulin en utilisant l'énergie hydraulique. Toujours est-il que, une fois le blé transformé en farine, celle-ci est transvasée automatiquement dans la boulangerie attenante, où les pains cuisent dans un four à chaleur graduée sous l'effet combiné de l'emploi d'amiante et de topaze dans les matériaux de construction. « Sans quoi, est-il dit, le pain ne serait pas cuit, mais complètement brûlé ».¹² Restait à expliquer le mouvement de la roue. Selon l'interpolation E, elle tourne si vite qu'elle paraît immobile. Les architectes technologues du Prêtre Jean avaient obtenu le prodige en établissant un réseau de tuyères et de canalisations souterraines qui amenaient jusqu'à l'intérieur des colonnes du moulin les vents soufflant sur les hautes montagnes situées à vingt milliaires du palais. Pour le stockage des céréales, était prévu également une sorte de silo, construit sur le toit même du moulin et auquel on accédait par un escalier de cent quarante marches, chacune aussi large qu'un chariot à blé. Le transport du grain au sommet de l'édifice était effectué par des autruches et des coqs géants provenant d'une île de l'empire du Prêtre. Le nom propre de cette île n'est pas transmis.

Le palais de Gondopharos dans le document de base est un palais de roi indien, le palais de Poros dans l'interpolation D (§ 96 qq-vv) est aussi un palais de roi indien. Le premier est celui que mentionnent les *Actes apocryphes de Thomas* dans la tradition littéraire de l'Ésope sémitique, Ahikar. Le second palais est celui que la Lettre apocryphe d'Alexandre à Aristote dans le *Roman d'Alexandre* attribue au roi le plus puissant de l'Inde, Poros, géant de cinq coudées de haut, qu'Alexandre finira par vaincre en combat singulier. L'interpolation D ne fait ici que reprendre et enjoliver la description qu'on trouve dans le *Roman*.¹³ Plus originale, en revanche, est l'attribution au Prêtre Jean, dans l'interpolation B (milieu XIIe s.), d'un deuxième palais. Celui-ci est bâti à la suite d'une révélation en songe obtenue par Quasideus avant la naissance de son fils et pour ce fils appelé à devenir « roi des rois et seigneur des seigneurs », autrement dit Prêtre Jean.¹⁴

Le palais indien du Prêtre Jean est un édifice merveilleux mais répondant encore aux nécessités d'un pouvoir humain : se réunir, surveiller, administrer, se nourrir, dormir. Vie publique et vie privée s'y partagent en salles, chapelles, chambres, ateliers. Le palais de Quasideus n'a plus rien de cela. Son espace intérieur n'est pas compartimenté. « Il n'y a ni chambre ni autre division à l'intérieur du palais ».¹⁵ Il est indéfinissable, sans lignes géométriques, pure lumière en quelque sorte avec ses plafonds de saphir, ses colonnes d'or en aiguilles et son pavement en dalles de cristal. Autre trait significatif : il ne comporte plus les inventions technologiques qui sont l'ornement de l'exercice de la souveraineté dans le palais indien. Le palais de Quasideus n'est pas de ce monde, c'est un séjour divin et un lieu d'immortalité. « Dans sa sublimité uniforme, exclusive et absolue, écrit Bejczy, le palais évoque la Jérusalem céleste ».¹⁶ Ceci ne paraît pas exact car la Jérusalem céleste obéit à un plan en carré, elle est dotée de remparts et elle a douze portes.¹⁷

Or le palais de Quasideus, dont hérite le Prêtre Jean, n'a ni fenêtre ni ouverture,¹⁸ c'est un lieu clos sur lui-même. À la différence du palais indien où le va-et-vient est incessant, personne n'entre dans le palais de Quasideus et personne n'en sort. Il est à l'image de la fontaine de jouvence qu'y place l'interpolateur C, monde complet et autosuffisant où, à l'inverse de la source du paradis qui se ramifie en quatre fleuves

11. PJ lat, § D66z : *et unusquisque pistorum habet de beneficio furni possessiones quingentorum militum et alias divicias multas... et omnes (molendinarii) sunt in beneficio aequales cum pistoribus nostris.*

12. PJ latZ, § D66 y : *alioquin panis non coqueretur sed combureretur.*

13. Pseudo-Callisthène, *Roman d'Alexandre*, II 11, 5 et II 1-4 ; description du palais, Walther Boer, W. [éd.] 1973 : *Lettre d'Alexandre à Aristote*, 9-10, Beiträge zur klassischen Philologie 50, Meisenheim [traduction G. Bounoure et B. Serret, 1992 : *Pseudo-Callisthène*, Les Belles Lettres, Paris, 125.

14. PJ latZ, §§ B76, B77-78, B85, B 87-93, B96.

15. PJ latZ, § B89 : *camera nec alia divisio est infra palatium.*

16. Bejczy, I. 2001 : *La Lettre du Prêtre Jean. Une utopie médiévale*, Imago, Paris, 101.

17. Apocalypse de Jean 21, 9-27.

18. PJ latZ, § B93. L'interpolateur C lui ajoutera tout de même une porte d'entrée (§ C94).

pour arroser la terre, l'eau du palais de Quasideus est animée d'un mouvement hélique et revient perpétuellement sur elle-même : « Jamais elle ne sortira du palais : depuis l'angle où elle naîtra, elle s'écoulera à travers le palais vers l'angle opposé, et là la terre la recevra, et par-dessous la terre elle reviendra à son point de départ à la façon du soleil qui revient de l'ouest à l'est en passant par-dessous la terre ». ¹⁹ Le palais de Quasideus est une demeure angélique avec salle du trône pour qu'y siège la Gloire, à la façon des palais divins décrits dans les visions de la littérature hénochique, avec toits, murs et pavement d'éclairs et de feu mais sans entrée ni sortie, ni espace intérieur compartimenté. ²⁰ D'autre part, le palais décrit sur ce modèle à la fin du « Livre des paraboles » de l'*Hénoch* (71, 1-12) a pour guide le maître par excellence des lieux divins, l'archange Michel.

Dans la littérature visionnaire contemporaine d'*Hénoch*, le Livre de Daniel, la figure centrale de l'angéologie juive se présente comme l'adversaire du « prince du royaume de Perse », ²¹ autrement dit, ainsi que le comprenait saint Jérôme, ²² Michel est l'ange dont la fonction est de lutter contre son vis-à-vis auquel la Perse a été confiée car, dit-il, « (l'Écriture) appelle roi des Perses l'ange c'est-à-dire le prince (préposé à ce pays) ». ²³ Dans la vision du chapitre final de *Daniel*, que l'exégèse hiéronymienne interprète par rapport à la résurrection des morts, le triomphe eschatologique de l'ange vainqueur de l'autre ange, protecteur du roi des Perses, est évoqué ainsi : « En ce temps-là se lèvera Michel, le grand prince qui se tient devant les fils de ton peuple, et viendra un temps tel qu'il n'y en a pas eu depuis que les nations ont commencé d'être jusqu'à cette époque-ci, et en ce temps-là ton peuple – qui-

conque sera trouvé écrit dans le livre – sera sauvé, et de nombreux parmi ceux qui dorment dans la poussière de la terre s'éveilleront, les uns pour la vie éternelle, les autres pour un opprobre certainement de toujours ». ²⁴ Par conséquent, je penserais volontiers que le nom énigmatique de Quasideus donné au père du Prêtre Jean, vainqueur du sultan Sanjar, n'est pas autre chose que le calque latin (amputé de son préfixe, un pronom interrogatif) du nom hébreu de l'archange Michel, (MY-)Kha-'eL, (*quis*) *ut deus* ? selon l'interprétation de Jérôme, ²⁵ (*quis*) *quasi deus*, « (qui est) comme Dieu ? » ou « presque Dieu ? ». La prophétie de Quasideus dans la *Lettre* est un pastiche de la vision eschatologique de Daniel. Elle conçoit la mort comme l'attente de l'accomplissement de l'heure et du dernier jour où doit naître le Prêtre Jean. D'une certaine façon, celui-ci est dans le rôle de Daniel : il « scelle le livre » des prédestinés, en écrivant sa *Lettre* aux rois de ce monde.

Ces perspectives de théologie de l'histoire qui s'enracinent dans les traditions exégétiques du livre biblique de Daniel pourraient expliquer, à mon avis, le problème non résolu des localisations des palais du Prêtre Jean. Le palais de Gondopharos dans les *Actes de Thomas* est situé en « Inde » sans autre indication topographique. La *Lettre* du Prêtre Jean semble préciser apparemment, dans le document de base, cette localisation indienne du palais de Gondopharos lorsqu'elle aborde la question des commensaux ecclésiastiques du Prêtre : « À notre table mangent tous les jours à nos côtés, à droite, douze archevêques, à gauche vingt évêques, sans compter le patriarche de Saint-Thomas, le protopape de Sarmacande et l'archiprotopape de Suse (*Susis*), là où (*ubi*) demeurent le trône et siège de notre gloire, ainsi que le palais impérial ». ²⁶ C'est ce que

19. PJ lat Z, § C79 : *fons quidam... qui nunquam exibat de palacio, sed de uno angulo, quo nascetur, fluat per palacium ad alium angulum ex adverso, et ibi recipiet eum terra, et sub terra revertetur ad ortum suum, quemadmodum sol de occidente revertitur sub terra ad orientem*. Ce n'est donc pas la source du paradis.

20. Ainsi l'*Hénoch* 14, 8-23 et 71, 1-12. À la différence, notons-le, du palais céleste dans les *Actes de Thomas* (22, 2) qui conserve encore des « parties basses » et des « chambres ».

21. Dn 10, 13 Vulg (c'est l'ange des bords du Tigre qui parle à Daniel, cf. 10, 4-6) : « Le prince du royaume de Perse m'a tenu tête vingt et un jours, et voilà que Michel un des princes de premier rang est venu à mon aide, et moi je suis resté là près du roi des Perses », *principes autem regni Persarum restitit mihi viginti et uno diebus et ecce Michahel unus de principibus primis venit in adiutorium meum et ego remansi ibi iuxta regem Persarum*.

22. Jérôme, *In Daniele*, 10, 13 : « Il me semble qu'il s'agit ici (par 'prince de la Perse') de l'ange auquel la Perse a été confiée », *videtur mihi hic esse angelus cui Persis credita est* (PL 25, col. 555 C).

23. Jérôme, *ibid.*, 556 B : *regem Persarum angelum, id est, principem vocat*.

24. Dn 12, 1-2 Vulg : *in tempore autem illo consurget Michahel princeps magnus qui stat pro filiis populi tui et veniet tempus quale non fuit ab eo quo gentes esse coeperunt usque ad tempus illud et in tempore illos salvabitur populus tuus omnis qui inventus fuerit scriptus in libro /2/ et multi de his qui dormiunt in terrae pulvere evigilabunt alii in vitam aeternam et alii in obprobrium ut videant semper*. Michel combattant l'ange du royaume de Perse devient dans Ap 12, 7 l'ange combattant le dragon.

25. Jérôme, *Liber interpretationis hebraicorum nominum*, de Lagarde, P. [éd.] 1870 : *Onomastica sacra*, Göttingen, 19, 7 ; 56, 17 ; 73, 20 ; 80, 27. Comparaison de Raphael (*curatio vel medicina Dei*) et de Michel (*quis sicut Deus* ?) du point de vue de l'onomastique hébraïque : Jérôme, *In Daniele*, PL 25, col. 538 B-C. Michel, dit-il, est un messager de propitiation et d'événements heureux promis au peuple, *ubi populo prospera promittuntur, et ilasmos quod nos vel propitiationem, vel expiationem possumus dicere* (538).

26. PJ latZ, § 74 : *in mensa nostra comedunt omni die iuxta latum nostrum in dextra parte archiepiscopi XII, in sinistra parte episcopi XX, praeter patriarcham sancti Thomae et protopapaten Sarmagantinum et archiprotopapaten de Susis, ubi thronus et solium gloriae nostrae residet et palacium imperiale*. L'interprétation de Sarmagant = Samarcande est due à Zarncke (apparat, 931). Ce passage manque dans PJ latWu, alors qu'y figure le pèlerinage annuel au tombeau de Daniel (§ 53).

lisait aussi Jean de Mandeville.²⁷ Mais dans la relation d'Élysée (fin XIIe s.), « l'Inde première » est dite aller de Suse à Gamarga (c'est-à-dire Samarcande) « là où (*ubi*), est-il précisé, a été construit le palais du Prêtre Jean », la distance entre les deux villes étant de quarante jours de marche.²⁸ On a donc compris que la subordonnée introduite par *ubi* s'appliquait tantôt à Suse, tantôt à Gamarga, c'est-à-dire Samarcande. Aucune de ces deux interprétations ne s'impose. D'une part parce qu'il ne s'agit dans les deux cas que de sièges de suffragants : « protopape » pour Samarcande, « archi-protopape » pour Suse. De l'autre, parce que le document de base a indiqué plus haut que chaque année le Prêtre Jean accompagné d'une grande armée chasseuse de serpents rendait visite au corps du prophète Daniel « dans la Babylone déserte », tombeau que la tradition judéo-islamique unanime localise précisément à Suse. Or si le palais indien du Prêtre se trouve à Suse, son pèlerinage annuel au tombeau de Daniel n'a en ce cas aucun sens. Reste donc seulement pour cette résidence le premier nom cité, « Saint-Thomas », qui est à prendre comme expression toponymique. C'est « l'Inde » vague des *Actes de Thomas*, devenue province ecclésiastique et siège du « patriarche », donc logiquement placée en tête de cette représentation fantaisiste de la prééminence caractéristique de l'organisation des provinces de l'Église syro-orientale (nestorienne).

Si effectivement la *Lettre* ne cherche pas plus que les *Actes de Thomas* à préciser par un nom de lieu où se trouve le palais indien de Gondopharos réutilisé par le Prêtre Jean, elle fournit en revanche, dans l'interpolation C, une localisation pour le palais de Quasideus, le père du Prêtre Jean. « Tous les jours, dit ce dernier, nous entrons dans ce palais pour boire à la fontaine, quand nous sommes dans cette ville où est le palais et que l'on appelle Bibric ».²⁹ Zarncke voit dans Bibric le nom ancien de la Bithynie, gr. *Bebruké* ou *Bebrukia*, lat. *Bebrycia*, la Bébrycie ou pays des Bébryces dont il est question dans le *Roman d'Alexandre*.³⁰ Mais Zar-

ncke n'explique nulle part quelles pourraient être, de la part de l'interpolateur C, les raisons du choix de cette région de l'Asie mineure pour y placer le palais de Quasideus. Abandonnons donc cette identification. Une autre hypothèse a été émise par Ulrich Knefelkamp. Selon cet historien, Bibric serait un toponyme européen, et en particulier sud-allemand, correspondant au nom médiéval et actuel de Biberach (lat. *Bibriacum*) en Souabe. Dans les environs de cette ville, se trouvent en effet les monastères bénédictins de Weingarten et de Zwiefalten où ont été copiés les deux plus anciens manuscrits connus de la *Lettre* comportant l'interpolation C.³¹ La ville de Biberach était au XII^e s., remarque Knefelkamp, une possession des Staufen et bénéficia de la part de Frédéric Barberousse d'un certain nombre de privilèges pour en faire une place de commerce.³² Cette hypothèse séduisante pourrait emporter la conviction s'il était démontré qu'il existe un rapport quelconque entre les traditions historiques ou légendaires de cette ville de Souabe et le palais de Quasideus décrit dans la *Lettre*.

Cité symbole et lieu de l'imaginaire, Bibric pourrait être une graphie latine de l'araméen populaire *BY-BRYK*, litt. « la maison bénie », *BY* étant la forme contractée de *beyt/baytâ*, « maison », « temple », « ville », qui est masculin en syriaque. La dénomination de « maison bénie » convient fort bien, dans le cadre de l'évocation du palais céleste de Quasideus, pour désigner une cité humaine mais transposée dans le monde divin et y jouant le rôle eschatologique que le Nouveau Testament prête à la Jérusalem d'en haut ou Jérusalem nouvelle.³³ La seule ville susceptible de remplir cette fonction de passage de la terre au ciel et du temps à l'éternité est à mon avis Édesse, « la Bénie ».³⁴ L'histoire de cette cité est au point de départ de la légende du Prêtre Jean et, en raison des traditions relatives à Thomas et à l'Inde, elle est en filigrane de toute la *Lettre*. Un scoliaste de la *Lettre* (XV^e s.) identifie également Bibric et Édesse.³⁵ C'est aussi à Édesse que

27. De Mandeville, J. 1993 : *Voyage autour de la terre*, Deluz, C. [éd.], Les Belles Lettres, Paris, 207 : « Cet empereur demeure généralement dans la cité de Suse où est son palais principal » ; version en vieil anglais : Zarncke 1876, 136, § 33 ; version latine, 142, § 19.

28. Elysaeus, *Relatio*, Zarncke [éd.] 1876, 124, § 22 : *exordium primae Indiae est in Susis civitate, finis autem in Gamarga, ubi palatium presbiteri Iohannis aedificatum est. a Susis civitate usque ad Gamargam 40 dierum. haec est longitudo primae Indiae.*

29. PJ latZ, § C95 : *omni siquidem die intramus palacium istud ad bibendum de fonte, quando sumus in civitate illa, in qua est palacium, quae dicitur Briebic* ; variantes : Brint, Bribic (apparat, 933). L'interpolateur D réutilise ce toponyme pour situer le moulin construit par le Prêtre Jean *non longe a civitate nostra Bibric* (PJ latZ, § D66 v ; variantes de l'apparat : Bubik, Bribich, Bibrig, hibric ; PJ lat Wr3, 900 : Baribich. Le nom de Bibric apparaît également dans l'apostille de la signature de la *Lettre*, due également à l'interpolateur D, comme lieu de provenance de la *Lettre* : *data [in nostra civitate] Bibric XV Kalend. Aprilis anno LI nativitatibus nostrae* (PJ latZ, § D100 xx ; apparat, 934 : Bubrig, Bribich, Briebieg, Bubyl). Le même toponyme sert encore à placer dans PJ latWr3, 764-765 le palais de Gondopharos *in civitate beati Thome apostoli (que Baribich dicitur)* ; scolie du mss E1 (XVe s., Escorial, n° 35 chez Wagner 2000, 43) : *Bibric alibi nominatur ut inveni Edissa.*

30. PJ latZ, 892 ; sur ces différents toponymes, voir dans Wissowa, G. [éd.] 1897 : *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, t. 5, Stuttgart col. 180-181 et 507-539.

31. Knefelkamp 1986, 46-47. Les deux manuscrits sont le n° 156 (XIIe s., S2) et le n° 39 (XIIe-XIIIe s., Fu) dans Wagner 2000.

32. Knefelkamp 1986, 160, n. 177.

33. Galates 4, 26 (« Jérusalem d'en haut »), Ap 3, 12 (« Jérusalem nouvelle »).

34. Appellation courante ; au féminin *briktâ* ou *mbaraktâ* avec *mdî(n)tâ* sous-entendu, « la (cité) Bénie », de la même façon que Jérusalem est dite « la (cité) Sainte ».

35. PJ latWr3, § 49, 452, n. aux lignes 764-765 (voir *supra* n. 29).

l'*Itinerarius* de Witte de Hese situe la capitale et donc le palais du Prêtre Jean.³⁶ Le palais y est conçu comme une sorte d'abbaye urbaine à étages compartimentés, au centre d'une métropole de type européen.

L'inventeur de ce lieu imaginaire du pouvoir était prêtre du diocèse de Maastricht. Il n'est jamais allé en Orient et il écrit une trentaine d'années après Jean de Mandeville, à la fin du xiv^e siècle. Son œuvre donne l'impression « d'un fatras de rêveries » autour de quelques données empruntées à la *Lettre*.³⁷ Rêveur sans doute, mais pas incohérent. C'est un poète-théologien qui utilise le thème du palais du Prêtre Jean pour composer une allégorie de la figure idéale de l'Église, ou cité de Dieu, sans hiérarchie visible ni pape, ni curie ni évêques. Il conserve quelques innovations technologiques de la *Lettre* (table magique, salles et chapelles tournantes, miroir et fontaine) comme éléments décoratifs mais en élimine d'autres (le moulin-boulangerie, la place des duels, le lit de saphir, la fontaine de jeunesse). Les sept étages du palais sont la version architecturale du septénaire qui apparaît dans la vision du « livre scellé de sept sceaux » de l'Apocalypse, image du monde et histoire de l'Église selon la tradition latine.³⁸

Le rez-de-chaussée du palais, composé des colonnades et galeries qui soutiennent l'édifice, est un *transitus*, à la fois place administrative, politique et commerciale avec foires mensuelles et, une fois par an au début août, la grande foire dite des « Dédicaces ». Surgissant comme centre-ville absolu d'une métropole mythique, Édesse, plus grande, est-il dit, que vingt-trois villes de Cologne réunies,³⁹ le palais du Prêtre Jean est la

traduction visuelle d'une conception de l'autorité de l'Église, qui se fonde d'abord sur le bipartisme biblique inégal, Ancien Testament/Nouveau Testament. Le premier étage est le Palais des Prophètes, le deuxième celui des Patriarches. À ce deuxième étage, on trouve logiquement le tombeau d'Abraham, mais aussi une horloge à alarme (sonnerie pour la détection des étrangers au palais) et la grande bibliothèque avec cabinet attendant où travaillent les *doctores*. Les réalités du salut signifiées par le Nouveau Testament sont représentées par les étages supérieurs, du troisième au septième, disposés selon la hiérarchie sexiste des fêtes dans le calendrier liturgique de la sainteté : Vierges troisième étage, Martyrs et Confesseurs quatrième, chœur des Apôtres au cinquième, Marie et les anges au sixième, la Trinité septième et dernier étage.

Entre autres curiosités des étages : au cinquième (chœur des Saints Apôtres), il y a l'église où le Prêtre Jean entend chaque jour la grand-messe et sa salle à manger qui est un réfectoire monastique avec chaire de lecture et cloche du nom de Bénédictine. Le sixième étage (chœur de la Vierge Marie et des anges) abrite la chapelle pour la messe de l'aurore, ainsi qu'une salle tournante pour les assemblées réunissant le Prêtre Jean et les savants. Le septième étage, enfin, chœur de la Sainte-Trinité, sommet du palais et de la théologie, est occupé par la chapelle où le Prêtre Jean entend la messe de la nuit, *post mediam noctem*. Se trouve là, également, la Face de Véronique (*Facies Veronicae*), c'est-à-dire le portrait du Christ⁴⁰ et, tout à côté, le dortoir du Prêtre en forme de globe terrestre tournoyant, décrivant au

36. Zarncke 1876, 165-168. Westrem, S. D. 1985 : *A Critical Edition of Johannes Witte de Hese's Itinerarius. The Middle Dutch Text, English Translation, and Commentary, together with an Introduction to European Accounts of Travel to the East (1240-1400)*, Diss. Northwestern University Evanston, Illinois, 482-487. L'accès à Édesse se fait, non sans à-propos, par un port indien nommé *Gadde* (§ 23). On reconnaîtra là le nom araméen pluriel de Gad, « la Bonne Fortune », divinité tutélaire sémitique (masculine/féminine) attaché à un territoire, à une ville ou à une maison. Dans les *Actes de Thomas* (21, 3), Gad est le frère du roi Gondopharos ; le désir de Gad est d'habiter, une fois mort, le palais aérien construit par l'apôtre Thomas. L'*Itinerarius* transforme ce Gad personnel en toponyme fictif.

37. C'est l'opinion qu'exprime Bejczy, I. 2001 : *La Lettre du Prêtre Jean. Une utopie médiévale*, Paris, 32. Par ailleurs Wagner, B. 2000, 312 : emprunt et transformation.

38. Ap 5, ch. 6, 1-17 et ch. 8, 1. Pour l'interprétation ecclésiologique des sept sceaux, essentiellement au milieu du XII^e s., Anselme de Havelberg, *Dialogi*, I 7-13, Salet, G. [éd.] 1968 : Sources chrétiennes 118, 68-119 ; prédécesseurs d'Anselme, *ibid.*, 68, n. 1.

39. *Itinerarius*, § 23. Cologne est la plus grande (et la plus prestigieuse) ville de l'Europe d'alors. L'empereur Frédéric Barberousse (neveu d'Otto v. Freising) y fait transférer en 1164 (année de la parution de la *Lettre du Prêtre Jean*) les reliques des Rois Mages conservées jusqu'alors à Milan. Ces deux événements, inséparables de la canonisation de Charlemagne (29 décembre 1165), sont remarquablement analysés par Hilário Franco Jr, comme traits caractéristiques de l'utopie ecclésiastique du Prêtre Jean, voir « La construction d'une utopie », cité *supra* n. 1, 217-219. Sur la double localisation des Rois Mages à Cologne et en Chine, voir Pelliot PJ, cours 5 (17 janvier 1944). Concernant la grandeur de Cologne, Marcel Pacaut note : « Cologne s'entoure, au début du XII^e siècle, d'une nouvelle enceinte (la seconde) délimitant une superficie de 197 hectares, qu'aucune cité d'Occident n'atteint alors (sa population restant toutefois inférieure à celle des métropoles italiennes) » (1990 : *Frédéric Barberousse*, Paris, 42). La grandeur démesurée prêtée à la capitale de l'empire du Prêtre Jean, vingt-trois villes de Cologne réunies, est un trait descriptif des cités prestigieuses du temps jadis ou des espaces lointains. Pour Babylone, voir mon étude mentionnée *supra* (n. 6), 187 et n. 39.

40. *Facies Veronicae* : formule abrégée désignant la Sainte Face du Christ miraculeusement imprimée sur le voile avec lequel Véronique, identifiée à l'une des saintes femmes du chemin du Calvaire (Luc 23, 27), aurait essuyé le visage de Jésus. Cette station du Chemin de Croix est l'une des versions occidentales des traditions apocryphes complexes relatives au portrait du Christ et qui ont toutes leur point de départ dans la littérature syriaque (voir là-dessus Desreumaux, A. 1993 : *Histoire du roi Abgar et de Jésus. Traduction, introduction et notes*, Turnhout, Brepols, 37-42). L'image du Christ est, comme l'écrit A. Desreumaux (40), « le talisman de cité d'Édesse et [elle] repousse l'ennemi perse ». D'où le nom d'Édesse donné par l'auteur de l'*Itinerarius* à la cité où habite le Prêtre Jean, vainqueur du sultan Sanjar (§ 23). La documentation relative au voile de Véronique est rassemblée et étudiée par von Dobschütz, E. 1899 : *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Texte und Untersuchungen 18, Leipzig, 197-262 et 250*-333* ; Paul Perdrizet, « De la Véronique et de Ste Véronique », dans

milieu de peintures de l'Église céleste les courses des planètes et les signes du zodiaque.

Lieu d'un pouvoir sacré et présence divine au cœur de la ville, ce palais du Prêtre Jean est un monde à part, clos sur lui-même, à l'abri de la société extérieure par une structure projetée dans les airs sur une forêt de neuf cents colonnes, est-il dit,⁴¹ portant les sept étages de la résidence privée du Prêtre, elle-même coiffée de vingt tours d'or, protégé à l'intérieur par plusieurs dispositifs de sécurité : des lions en liberté dans l'escalier du premier étage interdisent l'accès du palais aux hérétiques et aux païens, l'intrusion d'étrangers est signalée au deuxième étage par la sonnerie d'une alarme intégrée dans l'horloge, et au dernier étage un géant, probablement automate, garde l'entrée du dortoir du Prêtre. Dans le palais indien de la *Lettre*, la technologie est l'instrument du pouvoir du Prêtre Jean, et celui-ci est en relation avec le monde extérieur : il reçoit à sa table les dignitaires de l'Église et dans son lit, quatre fois par an seulement, les plus jolies femmes de l'empire, il sort sur la place du palais pour rendre la justice et regarder les duels, il visite les provinces de l'empire et prend la tête de campagnes militaires, il est un monarque presque comme tous les autres. Rien de tel dans le palais dessiné par Witte de Hese. Il ne s'y passe rien, tout y est silencieux et ordonné. Le Prêtre Jean y vit en contemplatif, dans la béatitude infinie de la plénitude de son pouvoir, tête d'un Empire dont il est à lui seul l'Église entière, isolé du monde extérieur, sans cour ni courtisans, ne se déplaçant plus qu'à l'intérieur du palais et selon les heures des offices : entendant chaque jour trois messes, la première après le réveil du milieu de la nuit, descendant ensuite au sixième pour la messe de l'aurore, puis au cinquième pour la grand-messe de la matinée, suivie du repas. Ses seules relations et conversations sont la compagnie des savants qu'il loge au palais : il tient assemblée avec eux dans la salle du sixième et écoute la lecture de leurs livres pendant les repas. La technologie de l'ancien Prêtre en son palais indien ne lui sert plus à grand-chose désormais, elle fait partie du mobilier. Seul le globe terrestre à l'intérieur duquel il dort, à proximité du portrait du Christ, rappelle encore que le pouvoir qu'il exerce est

celui d'imiter Dieu en se reposant quelque part entre ciel et terre.⁴²

Je dirai, pour conclure, que les récits sur les résidences du Prêtre Jean ont pour caractéristique de se défaire du modèle architectural représenté par Sainte-Sophie de Constantinople et de son modèle politique, l'empereur byzantin, architecte du monument. L'arrière-plan biblique du nouveau palais céleste et de son démiurge n'est donc plus le Temple de Jérusalem et son architecte, le roi Salomon. L'idée de la mort au monde qu'évoque l'architecture des résidences du Prêtre a sa source d'inspiration, désormais, dans les traditions édesséniennes relatives à l'apôtre de l'Inde, Thomas. Il aura probablement fallu les événements des deux premières Croisades (création du comté d'Édesse, puis sa perte) pour les rendre familières aux Européens.

Sigles et abréviations

- KNEFELKAMP 1986 : Kniefelkamp, U. 1986: *Die Suche nach dem Reich des Priesterkönigs Johannes. Dargestellt anhand von Reiseberichten und anderen ethnographischen Quellen des 12. bis 17. Jahrhunderts*, Verlag Andreas Müller, Gelsenkirchen.
- PELLIOT PJ : Pelliott, P. 1943-1944 : *La légende du Prêtre Jean*, cours (inédit) du Collège de France, M. Tardieu [éd.] [en préparation].
- PJ latWr3 : Lettre du Prêtre Jean, latin, remaniement III (transmis par trois manuscrits, 14e-15e : Escorial 1, Prague 5, Vatican 8), Wagner, B. [éd.] 2000: *Die "Epistola presbiteri Johannis" lateinisch und deutsch. Überlieferung, Textgeschichte, Rezeption und Übertragungen im Mittelalter. Mit bisher unedierten Texten*, Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters 115, Max Niemeyer, Tübingen. Texte de la Lettre : 427-466, lignes 1-1242.
- PJ latWu : Lettre du Prêtre Jean, latin, Wagner [éd.], recension brève u, 346-350, lignes 1-98.
- PJ latZ : Lettre du Prêtre Jean, latin, Zarncke [éd.] 1879, Introduction, texte de la Lettre et apparat : 872-934.

Recueil d'études. Archéologie, histoire de l'art, études byzantines. Séminaire Kondakovianum, t. 5 (Prague, 1932), 1-16 (compte rendu par Paul Peeters, *Analecta bollandiana* 51, 1933, 145-146) ; Leclercq, H. 1953 : art. « Véronique », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 15/2, Paris, col. 2962-2966.

41. *Itinerarius*, § 24 et § 37.

42. L'éloge de la vie religieuse (*religio*) chez Otto (*Chronica*, VII 35) oppose l'activité continuelle des cénobites, tels des cigales craquetantes (*quamvis laboribus attriti, vigiliis exinaniti, ieiuniis attenuati sint, more cicadarum, quae famelicæ plus grillire solent, totam pene noctem in psalmis, ymnis et canticis spiritalibus pervigilem ducunt*, 564, 30-33) à l'inactivité des reclus, dont le choix de vie supérieur consiste à se reposer (*alii vitae suae solum Deum testem cupientes antris, speluncis, parietibus se includunt tantoque ardentius caelo suspensi sabbatizare creduntur, quanto amplius omnis humanae societatis extorres inveniuntur*, 566, 15-18). Dans cette perspective, le monachisme fait fonction de lien entre un monde présent dans lequel le Prêtre Jean possède la plénitude du pouvoir (en tant que roi-prêtre, vainqueur des *fratres Samiardi* et conquérant d'Ecbatane) et les temps eschatologiques qui s'ouvrent par la vision du Fils de l'Homme mais qu'anticipe le face-à-face du souverain reclus avec le portrait du Christ.

PJ occG : Lettre du Prêtre Jean, occitan, Gosman, M. [éd.] 1982: *La Lettre du Prêtre Jean. Les versions en ancien français et en ancien occitan. Textes et commentaires*, Bouma's Boekhuis, Groningen, xi-640 p., in-4°. Texte de la Lettre : 505-534, lignes 1-500.

ZARNCKE 1879 et 1876 : Zarncke, F. 1879: *Der Priester Johannes, Erste Abhandlung, enthaltend Capitel*

I, II und III, Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 7, Leipzig, 827-1030; 1876: *Der Priester Johannes, Zweite Abhandlung, enthaltend Capitel IV, V und VI*, ibid. 8, Leipzig, 1-186. 1980 [ensemble des ch. I-VI réimprimés en un seul vol., même pagination, même titre], Georg Olms, Hildesheim.

LA JÉRUSALEM CÉLESTE. VISION DE L'UNITÉ, D'APRÈS QUELQUES MANUSCRITS DU HAUT MOYEN ÂGE

Martine Malinski

École Supérieure de Management en Alternance, Marne-la-Vallée

Abstract

According to the traditional reading of the Apocalypse, the Early Mediaeval authors constantly insisted that the city of God, the New Jerusalem of the end of days, was the Church. By meditating on the Scriptures, the citizens of the future homeland built with living stone, are the blessed united in their faith in the Incarnation and already in harmony with God. This spiritual interpretation, which is the nucleus of the Early Mediaeval Christological and ecclesial exegesis, is developed into a highly original concept of heavenly architecture, both in the miniatures and the texts.

Keywords

The Apocalypse of John, Beatus de Liebana, Ambroise Autpert, New Jerusalem, Church, miniature, Lamb, Incarnation, Babylon, eschatology.

L'Occident chrétien trouve tout naturellement sa place dans une réflexion ayant pour thème l'architecture céleste. D'après la Bible, en effet, il existe au ciel une ville : elle s'appelle Jérusalem. L'Apocalypse de Jean, le dernier texte canonique du Nouveau Testament, annonce clairement sa venue (2,7) et la décrit dans son avant-dernier chapitre. En ce qui concerne le haut Moyen Âge, la cité céleste de l'Apocalypse a joué un rôle de tout premier plan. La théologie monastique, selon l'expression de Dom Jean Leclercq,¹ l'évoque avec d'autant plus de lyrisme et de force, qu'elle est partie prenante de la littérature et des divers aspects des liturgies : sermons et homélies, consécration des édifices,² etc.

Aux multiples développements exégétiques tissés autour des thèmes fascinants de l'Apocalypse, et aux commentaires approfondis circulant déjà, s'ajoutent dans la seconde moitié du VIII^e siècle, L'*Expositio in Apocalypsin*, d'Ambroise Autpert³ dans le royaume de Bénévent, et l'*In Apocalypsin libri duodecim* de son contemporain Beatus de Liébana⁴ en Asturies. Nourris de patristique, ces moines d'une érudition sans faille doivent beaucoup « aux hommes de sciences, aux innombrables livres et aux sanctorum patrum nobilissimorum ». ⁵ Tous deux sont fidèles à la tradition du plus ancien commentaire exégétique connu de l'Apocalypse, celui écrit par Victorin de Poetovio et revu par Jérôme à la fin du IV^e siècle. Ce dernier interprète le texte de Jean comme « une sorte de récapitulation de l'Écriture, où le Christ ressuscité reprend ce qui avait été annoncé en figures par la Loi pour en ouvrir le sens ». ⁶ Beatus de Liébana et Ambroise Autpert s'inspirent également du commentaire perdu du donatiste Tyconius qui traduit spirituellement cet écrit biblique ; ⁷ ils vont tous servir

de guides pour comprendre la figure de la Jérusalem céleste.

Dans ce court exposé, nous allons donc essayer de découvrir comment ces auteurs du haut Moyen Âge caractérisent la ville toute bâtie qui, selon les Écritures, descendra du ciel au Jour du Jugement, à la fin des temps, et en quoi cette architecture céleste se démarque d'autres modèles que nous avons rencontrés tout au long de ce colloque. Certains des manuscrits de cette époque parvenus jusqu'à nous développent à partir du IX^e siècle de somptueux cycles de peintures.⁸ On en trouve des exemples dans les copies du texte de l'Apocalypse ou du commentaire de Beatus.⁹ Ces manuscrits contiennent des enluminures qui comptent parmi les plus belles représentations de la cité sainte. Et suivant en cela les travaux des historiens d'art, nous partirons du postulat qu'il existe une relation entre la conception des images et l'interprétation contemporaine des textes.¹⁰

La désobéissance a chassé à jamais Adam et tout le genre humain des bonheurs paradisiaques, pour le condamner, lui et toute sa descendance, à une existence vouée à l'exil et à la mort, avec son terrible corrélat : la possibilité de la damnation éternelle. À la fin de l'histoire chrétienne, il n'est donc pas question de restaurer le Paradis des origines, car le Paradis se situe avant la faute. Jérusalem est une terre nouvelle, un ciel nouveau. Afin d'entrer dans ce monde nouveau, l'humanité doit être rachetée du péché. La Bonne Nouvelle qu'annonce l'Évangile, commentée par Beatus en une formule lapidaire : « Nouveau le fils de Dieu s'est fait homme. Nouveau il est monté avec son corps au ciel. Nouveau, il apporte la rémission des péchés », ¹¹ c'est la promesse du salut. Constituée désormais en Église — « en effet le Paradis maintenant c'est l'Église » —, ¹² la

1. Leclercq, D. J. 1961 : *Théologie de la vie monastique*, études sur la tradition patristique, publiées sous la direction de la faculté de théologie S. J. de Lyon-Fourvière, Paris.

2. Voir par exemple Ashworth, H. : « 'Urbs beata Ierusalem', Scriptural and patristic sources », à *Ephemerides Liturgicae*, vol. LXX, 1956, fasc. 1, 329-343.

3. Ambrosius Autpertus 1975 : *In Apocalypsin libri X*, in *Opera*, I-IV et VI-X, Weber, R. [éd.] Turnhout, CM 27 et 27A.

4. Beatus de Liébana 1995 : *In Apocalypsin libri duodecim*, [d'après l'éd. critique de Florez], *Hymnus « O Dei Verbum »*, *Adversus Elipandum libri duo de adoptione Christi Filii Dei* (PL 96, col. 893-1030 & CCCM 59), à *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, edición bilingüe, J. González Echegaray, A. del Campo et L. G. Freman, Madrid.

5. « Jérôme, Augustin, Ambroise, Fulgence, Grégoire, Irénée (Victorin), Apringius de Béja et Isidore », comme le mentionne Beatus lui-même dans *Operis nuncupatio ad Etherium*, {1}, l. 7, 32. Pour les sources d'Ambroise Autpert : Victorin, Tycone, Primase et Grégoire le Grand, cf. Sebastiano Bovo, D. 1951 : *Le fonti del Commento di Ambrogio Autperto sull' Apocalisse*, in *Miscellanea Miller* (Studia Anselmiana), Rome 372 et ss.

6. De Poetovio V. 1997 : *Sur l'Apocalypse*, Sources Chrétiennes 423, introduction, texte critique, traduction, commentaire et index par Dulaey, M., Paris, 29.

7. Tyconius 1963 : *Turin fragments of Tyconius'commentary on Revelation*, Lobue, F. [éd.] Cambridge. 2004 : *Le livre des Règles*, Sources Chrétiennes 488, introduction, traduction et notes de Vercuysse, J.-M., Paris. 1997 : « Fragments inédits du Commentaire de Tyconius sur l'Apocalypse », Gryson, R., *Revue bénédictine* 107, 189-226.

8. Klein, P.-K. 1979 : « Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX^e - XIII^e) », à *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques (III^e - XIII^e siècles)*, Genève.

9. Williams, J. 1998 : *The illustrated Beatus, a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Harvey Miller, 4 vol.

10. 1984 : *Texte et image*. Actes du colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982), Paris.

11. *In Apoc.*, lib. III, 342, l. 524 et ss.

12. *Adversus Elipandum libri duo*, lib. 2, cap., 28, l. 733.

communauté des élus a reçu cette promesse qu'elle aura sa place au royaume éternel préparé pour elle.¹³

Les Élus, ces futurs citoyens de la cité céleste, passent sur cette terre « en hôtes et pèlerins »,¹⁴ attendant l'union parfaite à Dieu et en Dieu. À l'instar d'Abel, « qui laisse courir ses brebis avec patience dans le champ des Écritures »,¹⁵ ils n'éprouvent pas le besoin de se construire une demeure fixe où résider ici-bas.¹⁶ Lors de leur pérégrination sur cette terre, ils ne disposent que d'une tente.¹⁷ Jérusalem résume ainsi, sous le nom d'Abel, le préféré de Dieu et le premier membre de l'Église,¹⁸ cette condition d'exilé et de pèlerin que connurent Abraham et le peuple d'Israël, et qui est aujourd'hui le destin de l'Église.

Pendant le haut Moyen Âge, si la Jérusalem terrestre exerce une fascination, cela ne signifie pas qu'il faille impérativement habiter les lieux saints, les visiter ou se battre pour eux. Car Jérusalem se trouve partout, plus particulièrement là où, loin du péché, on mène une vie quasi angélique consacrée à Dieu. Les moines, suivant l'exemple des apôtres qui ont tout quitté pour suivre le Christ, puis celui des martyrs, se séparent à leur tour du siècle.¹⁹ Ils se tiennent debout en présence du Seigneur²⁰ sur la voie qui les conduira à leur habitation définitive, objet d'une amoureuse attente, heureuse et douloureuse à la fois. Et la mort, qui permet de passer au Royaume,²¹ n'est rien d'autre que la naissance à la seule vraie vie dans le monde céleste.

Faut-il alors comprendre cette cité céleste comme seulement eschatologique ? En regardant une enluminure, d'autant plus intéressante qu'elle provient d'un psautier²² et non d'une Apocalypse, on peut tenter d'approcher cette question (figure 1).

Une muraille de pierres de taille forme des redents entrecoupés par six tours. Pour les Pères et leurs successeurs, la perfection de certains nombres a comme fondement la Bible, et elle seule.²³ Le six fait allusion à la perfection de la création en six jours. Le six est aussi, à l'évidence, une simplification du nombre douze dont la portée symbolique est essentielle pour la compréhension de Jérusalem à laquelle le psaume fait allusion.

Émergent le buste et la figure nimbée d'habitants de la cité céleste, peut-être des anges aptères. Au centre, un personnage, probablement le Christ, fait un geste de parole/bénédiction de sa main droite. Le registre inférieur se compose de cinq fournaies alimentées par des diables hirsutes. On devine le faciès halluciné des damnés. La symbolique du nombre cinq se prête elle aussi à des développements multiples. Dans l'Apocalypse, elle évoque souvent les tourments.

Cette image du Psaume 44 (43) figure, au premier regard, les conséquences irrévocables du Jugement Dernier : peines éternelles de la seconde mort, vie éternelle dans la Ville céleste. L'opposition des deux destinés contraires est rigoureusement hiérarchisée et séparée par un bandeau parsemé de gemmes, allusion probable à la beauté des pierres précieuses qui servent de fondations à la cité sainte.

Pourtant le poème de David, que certaines Bibles modernes intitulent Lamentation nationale, fait allusion à l'histoire d'Israël. Le créateur, jadis présent aux côtés du peuple élu, le délivra de la servitude et lui assura la gloire sur les autres nations ; ses fidèles promirent de lui adresser une louange continue *In Domine laudabimur tota die* (v. 9). C'est ce verset qu'orne l'enluminure. Mais aujourd'hui, ayant oublié sa promesse, le peuple est dispersé, opprimé et rejeté loin du Seigneur qui se cache. Suppliant, il demande à Dieu de lui accorder à nouveau son aide. Malgré les prières qui lui sont adressées, Dieu ne renouvellera pas son alliance. Il veut que son peuple apprenne à demander les biens éternels et non les biens temporels.²⁴

La lecture que l'enlumineur a choisi de faire de ce psaume se révèle entièrement fondée sur une interprétation christologique. Le fidèle du Christ désirant les biens éternels, et plus particulièrement le moine, adresse à Dieu une louange continue. En dépit de son exil ici-bas, il se trouve en quelque sorte déjà dans le royaume éternel. Tandis que l'abandon, l'éloignement de Dieu et le regard de Dieu qui se détourne sont dès maintenant assimilables sur cette terre à un enfer éternel. Depuis le commentaire de Victorin de Poetovio

13. *In Apoc.*, lib. III, 342, l. 527.

14. *Ibid.*, lib. II, 192, l. 247.

15. *Ibid.*, lib. X, 596, l. 36.

16. *Ibid.*, lib. II, 192, l. 248.

17. *Ibid.*, lib. VI, 488, l. 160.

18. *Exp. in Apo.*, lib. 1, cap. 1, 15b, l. 103.

19. *In Apoc.*, lib. V, 434, l. 90.

20. « Sed quia coram in praesenti dicimus, possumus subtilius inquirendo discernere quid aliud sit ante faciem ambulare, atque aliud in praesenti. Ante faciem quippe ambulare est anteriora petere: in praesenti vero ambulare est sibimetipsi absentem non esse », *ibid.*, lib. III, 306, l. 345 et ss.

21. « Ad regnum quippe non potest transire, nisi interposita morte », *Adv. Elipand.*, lib. LXI, 917, l. 1361.

22. *Psautier de Stuttgart*, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Bibl. Fol. 23, f. 56 r°, daté du tout début du IX^e siècle (vers 810).

23. « Por numerum siquidem, ne confundamur, instruimur. Tolle saeculo computum, et cuncta ignorantia caeca complectitur. Nec differre potest a ceteris animalibus, qui numeri nescit rationem », *In Apoc.*, l. IV, 382, l. 192 et ss.

24. Cf. Saint Augustin : *Enar. in psalmos XLIII*, 2 : « Quid est, ad intellectum non exaudies? Id est, me non exaudies ad temporalia, ut intelligam a te desideranda sempiterna ».



Figure 1. Psautier de Stuttgart, Ps. 43. Württembergische Landesbibliothek, Ms. Bibl. Fol. 23, f. 56.

et celui de Tyconius, l'Apocalypse n'est plus seulement une révélation des fins dernières.²⁵ Spirituellement, il faut donc comprendre que la Jérusalem céleste est aussi, et sans ambiguïté, une réalité présente.

Dans le monastère, lieu de l'éternité commencée, préfiguration du monde céleste, on se tient tout proche du ciel : « Aie confiance, insiste Beatus, attends les cieux, la patrie céleste, sache que tu es compagnon des anges ».²⁶ Beatus manque d'originalité ; cette affirmation traverse toute la pensée monastique. Saint Jérôme le constatait déjà après bien d'autres : « ce que les anges font au ciel, les moines le font sur terre »,²⁷ et saint Bernard expliquera encore : « Jérusalem désigne ceux qui mènent en ce monde la vie religieuse, l'ordre monastique est plus qu'aucun autre sur la terre semblable aux ordres angéliques, le plus approchant de la

Jérusalem céleste, notre mère ».²⁸ Celui « qui se hâte vers la patrie céleste »²⁹ se compte aujourd'hui parmi les habitants de la Jérusalem future. Dans la solitude du désert, d'une île, d'une grotte ou d'une cellule, endroits en ce monde où la Jérusalem céleste est présente, l'âme peut s'élever jusqu'à Dieu et effleurer l'éternité en l'imitant.³⁰ C'est pourquoi les moines désirent avec amour une connaissance anticipée du repos dans le Royaume éternel. Ils ont espoir de quitter ce monde mouvant et de rejoindre au ciel la seule demeure fondée sur le roc solide, c'est-à-dire le Christ.

Or le véritable événement qui inaugure ce nouveau royaume annoncé par l'Apocalypse est déjà advenu, lors de l'Incarnation du Christ. En assumant la chair, le Christ forme avec la communauté des élus un corps dont il est la tête, deux en une seule chair, une seule

25. Christe, Y. 1979 : « Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques », à *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques III^e- XIII^e siècles*. Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février - 3 mars 1976, Études et documents publiés par la Section d'Histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, 11, Genève, 109-134.

26. *Adv. Eliphan.*, 942, l. 1906.

27. *In Ps.* 115.

28. *Apologia ad Guillelmum abbatem*, 24, 3, cité par Leclercq, D. J. 1957 : *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, 57.

29. 1987 : *Règle de saint Benoît*, traduction et concordance par Schmitz, P. Brépols § 73.

30. « Namque ut beati atque aeterni simus in aeternum, imitatur aeternum et magna nobis est aeternitas imitatio aeternitatis », *adv. Eliphan.*, lib. II, [67], 922, l. 1472.

substance : l'Église.³¹ Suivant la lecture de l'Apocalypse faite par la tradition, les auteurs du haut Moyen Âge ne cessent de répéter : la cité de Dieu, la cité sainte, c'est l'Église, le royaume des cieux, le ciel, le tabernacle, le sanctuaire et le trône, l'épouse, sont une seule et même réalité céleste, cela signifie l'Église.³²

Nouvel Adam, le Christ est descendu pour que nous puissions monter au ciel. Et suivant le modèle de celui qui s'est humilié jusqu'à la mort, la cité, elle aussi, imite le fils de Dieu.³³ Avec la même humilité, elle aussi descend, au présent, quotidiennement.³⁴ De même que le Christ descend, sous la figure de l'Agneau immolé, dans la célébration liturgique quotidienne, de même elle aussi descend tous les jours, par degrés,³⁵ du Rédempteur du monde – la tête – aux membres de ce corps mystique :³⁶ les anges, puis les patriarches, les prophètes, apôtres, martyrs, pasteurs et docteurs, moines et fidèles.³⁷

Mais il faut bien comprendre que Dieu descend du ciel et revient au ciel, d'où il ne s'est jamais éloigné.³⁸ Car Dieu éternel, le Verbe, le principe, n'a ni commencement ni fin. Il demeure au-dessus de toutes choses, un, et toujours et partout.³⁹ « Celui qui est toujours au ciel par sa divinité descend chaque jour du ciel par humanité »,⁴⁰ s'immolant quotidiennement pour tous, explique Ambroise Autpert.⁴¹ Car, ajoute-t-il, « en nous qui formons son corps, le Seigneur naît chaque jour, chaque jour il meurt, il ressuscite et nous fait asseoir avec lui dans les lieux célestes ».⁴²

Le Christ, à toutes les périodes de l'art chrétien, apparaît sous la figure de l'Agneau. De nombreux passages de l'Écriture autorisent cette identification. Nous allons voir que les enlumineurs du haut Moyen Âge placent justement cet Agneau immolé, sacrifié et rédempteur (Is 53 et de Jn 1, 29), dont le symbolisme remonte jusqu'à

Abel,⁴³ au centre de la cité sainte, c'est-à-dire au cœur de l'architecture céleste dont il est le fondement.⁴⁴ Regardons les images. Que voit-on ? (figure 2).

Une seule enluminure accompagne toute la fin du texte de Jean dans l'Apocalypse de Valenciennes,⁴⁵ comme dans sa copie plus tardive la petite Apocalypse



Figure 2. La Jérusalem céleste. Apocalypse. BM Valenciennes, ms 99, f. 38.

31. *Expo. in Apo.*, lib. 10, cap. 21, 12, l. 35.

32. *In Apoc.*, 44, l. 158 ; 46, l. 201 ; 279, l. 13 ; 56, l. 128 ; 61, l. 227.

33. « Haec est Ecclesia, civitas in monte constituta, sponsa Agni, quia non est Ecclesia, et alia civitas: quia una est semper in poenitentia de caelo descendit a Deo, quia filium Dei imitando in poenitentia, descendere dicitur in humilitate [] Descensio filii Dei incarnatio eius est. Haec civitas quotidie a Deo descendit imitando Deum, id est, sequendo vestigia Christi filii Dei », *ibid.*, lib. XII, 636, l. 139 et ss.

34. « Sed tamen omnes agni in uno atque unus in omnibus, unus cotidie immolatur cum omnibus », *Expo. In Apo.*, lib. 3, cap. 3, 20, l. 36.

35. *In Apoc.*, lib. III, 286, l. 111 et ss.

36. *Ibid.*, lib. V, 424, [4], l. 13 et ss.

37. *Ibid.*, lib. II, 122, l. 23 et ss.

38. « Qui enim sua diuinitate non localis, sed totus sine locis ubique est, nequaquam de loco ad locum transit, sed, ut dictum est, descendere ei de caelo, fuit humilitatem nostrae carnis adsumere, et iuxta Psalmistam et Apostolum, paulo minus quam Angeli minorari », *Exp. in Apoc.*, lib. 5, cap. 10, 1a, l. 27. « Et ille qui in coelo semper est, ad coelum quotidie ascendit. Quia qui divinitate super omnia permanet, humanitatis suae compage sese quotidie ad coelos trahit », *Avd. Elipand.*, 943, l. 1901.

39. « Significans omne Verbum excessisse principium, quia erat in principio ; nec habere principium, quia erat apud Deum: nec finem recipere, quia Deus erat Verbum: manere semper, quia hoc erat in principio apud Deum: eundemque hic venturum significat, unde numquam recessit », *In Apoc.*, lib. I, 72, l. 50 et ss.

40. *Expo. in Apo.*, lib. IX, cap. 20, 1, l. 15, trad. Winandy, D. J. : *Ambroise Autpert, moine et théologien*, Paris, 31.

41. *Expo. in Apo.*, lib. III, cap. 3, 20, l. 136.

42. *Expo. in Apo.*, lib. III, cap. 4, 1, l. 86.

43. « Qui idcirco ab origine mundi occisus asseritur, quia aut agnus ille quem Abel obtulit, aut certe, ut uerius, ipse Abel innocens a fratre peremptus, eum praefiguravit », *Exp. in Apo.*, lib. 6, cap. 13, 7b, l. 142.

44. *Expo. in Apo.*, lib. X, cap. 21, 14, l. 52.

45. BNF, Nal. 1132, f. 33, vers l'an mil.

carolingienne de Paris.⁴⁶ L'ange nimbé d'or montre la lumineuse cité descendant du ciel, comme le précise l'inscription. La ville prend la forme d'un disque composé de douze cercles colorés,⁴⁷ avec quatre groupes de trois portes orientées qu'une inscription identifie. Au centre un titulus précise : « elle peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée, et l'Agneau lui tient lieu de flambeau » (21,23). À l'intersection de la croix que les portes suggèrent se profile cet Agneau debout, tout simple : *Agnus, quia semetipsum offerens, mundum redemit*.⁴⁸ (figure 3).

Dans une autre Apocalypse enluminée, celle de la bibliothèque de Bamberg,⁴⁹ l'ange, tenant la canne pour mesurer la ville, transporte saint Jean sur une haute montagne. Le mur d'enceinte, courbe, est rythmé par les quatre groupes de trois portes. L'Agneau, seul, au centre, sur le fond or, porte le nimbe crucifère et pose ses pattes sur le livre scellé des sept sceaux qu'il est seul digne de pouvoir ouvrir.⁵⁰

La dimension christologique de l'Agneau est aussi marquée par sa représentation au centre de presque toutes les enluminures de la Jérusalem céleste du groupe des Beatus. (figure 4).

Sept images accompagnent les chapitres 21 et 22 du texte de Jean dans le manuscrit de l'Apocalypse de Cambrai,⁵¹ comme dans celui de son modèle conservé à Trèves.⁵² Au folio 41, les deux acteurs directs de la prophétie contemplent la belle cité, bordée d'une enceinte circulaire de douze tours. À l'intérieur, deux constructions ressemblent à des nefs d'église. Seraient-ce les édifices matériels dans lesquels l'Agneau est adoré chaque jour, qui sont choisis en lieu et place de l'Agneau, ceci en contradiction formelle avec le texte de l'Apocalypse : « de temple, elle n'en a point car le seigneur Dieu est son temple ainsi que l'Agneau » ? (21, 22). La transgression que ce cycle répète à plusieurs reprises s'explique peut-être parce que la prophétie de saint Jean est rapportée avec insistance à l'Église pendant toute cette période.



Figure 3. La Jérusalem céleste. Apocalypse. Staatsbibliothek Bamberg Msc. Bibl. 140, f. 55.

L'Agneau et ses interventions constituent le sujet majeur de l'Apocalypse et se retrouvent dans bien des enluminures.⁵³ L'exégèse spirituelle du Christ, sous la figure de l'Agneau lumière, de l'Agneau qui ouvre le livre ou de sa cité/église, fournit la définition de la demeure céleste : « On l'appelle cité parce que Dieu habite en elle ». ⁵⁴ Dieu n'habite pas la Jérusalem à la manière d'une image vénérée dans un sanctuaire matériel,⁵⁵ car Dieu, c'est-à-dire la Trinité, habite dans toute sa plénitude. Tout en tous : la multitude des élus constitue son temple, son sanctuaire.⁵⁶ Ce que Ambroise Autpert exprime en ces termes : « Ceux-là sont Jérusalem en effet

46. BM Valenciennes, ms 99, fol. 38, 1er quart du IX^e s.

47. Pour les questions concernant la représentation de la cité sous une forme circulaire, voir Prigent, P. 2003 : *La Jérusalem céleste, histoire d'une tradition iconographique du IV^e siècle à la Réforme*, [éd.] Saint-Augustin, Saint Maurice (CH).

48. *Exp. in Apo.*, lib. 3, cap. 5, 5, l. 16.

49. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Bibl. 140, f. 55, vers 1020.

50. « Quid est ergo Agnum unum ex septem signaculis solvere, nisi Redemptorem nostrum, ut longe superius exposuimus, nativitat suae, passionis ac resurrectionis clave, divinarum Scripturarum sacramenta aperire? » *Exp. in Apo.*, lib. 7, cap. 15, l. 137.

51. BM de Cambrai, Ms 386 (olim 364), f. 41, fin du IX^e siècle ou début du X^e siècle.

52. Stadtbibliothek, Trier (Allemagne), Ms. 31, f. 41, début IX^e.

53. Laissons la parole à F. Van der Meer : « L'Agneau apparaît, prend le livre des décrets divins, l'ouvre sans peine et sa tâche est finie. D'emblée, il est intronisé et il règne ; sacrifié, il domine ; enfin on le voit célébrer ses noces mystiques. La souveraine sérénité de l'Agneau demeure le signe de sa domination. L'Agneau ne bêle, ni ne gémit. Hors d'atteinte lui-même, l'Agneau atteint tout, on ne sait comment », 1978 : *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, introduction, 23.

54. *Exp. in Apo.*, lib. 9, cap. 21, 2, l. 5.

55. *Adv. Eliphan.*, lib. 2, cap. 53, l. 1454.

56. « Et Dominus testimonium sibi reddit, quod multitudo sanctorum ipsius tabernaculum fiat, et habitet cum eis in aeternum, sitque eorum Dominus, et ipsi sint populus eius », *In Apoc.*, L. XII, 634, l. 79 et ss.



Figure 4. La Jérusalem céleste. Apocalypse. BM Cambrai, Ms 386, f. 41.

qui habitent à Jérusalem ».⁵⁷ Ces habitants sont d'abord les anges qui « parmi toutes les créatures les premiers connurent Dieu en sa divinité ».⁵⁸ Puis la multitude céleste des saints.⁵⁹ Enfin la communauté des croyants, les hommes qui connaissent Dieu dans son humanité, « fondement et exemple des membres de toute l'Église ».⁶⁰ Ces citoyens de la patrie céleste forment ensemble une unité avec Dieu : la cité elle-même.

Pour la Nouvelle Alliance en effet, l'Église, comme le temple de Salomon, est édifiée par la Sagesse,⁶¹ mais à la différence du temple de Salomon,⁶² elle est bâtie des pierres vivantes que sont les Chrétiens,⁶³ unis dans leur foi en l'Incarnation du Christ. C'est cet aspect qui caractérise l'architecture céleste chrétienne : les pierres

sont les bienheureux. Si l'on peut établir une analogie entre la Cité et l'édifice matériel visible « qu'on appelle basilique, maison du roi en latin »,⁶⁴ rappelle Beatus, c'est parce que les élus, placés comme des pierres bien taillées, s'élèvent peu à peu supportant chacun le poids de l'autre. Ils s'assemblent par le lien de la charité, fondement de la foi, pour former une construction soudée. La charité, le plus grand des biens, cimente l'édifice spirituel,⁶⁵ assure et renforce l'union des membres entre eux qui est aussi forte que l'union de chacun au Christ, aussi forte que l'union des trois personnes de la Trinité (figure 5).

Les élus, comme on le constate, sont généralement absents des représentations accompagnant le chapitre 20 de l'Apocalypse consacré à la description de la Jérusalem céleste dans les manuscrits du haut Moyen Âge. On en trouve l'expression dans le cycle des Beatus qui contient des enluminures se rapportant à la toute fin du texte, lorsqu'il est question du fleuve de vie qui jaillit du trône de Dieu. Alors les serviteurs de Dieu verront sa face et resplendiront, éternellement semblables et unis au Seigneur. Semblables à Dieu mais pas égaux au Seigneur, car ils ne se voient pas comme Dieu se voit lui-même ; la distance de la créature au créateur demeure. Il faut prendre très au sérieux la formule de la création *ex nihilo*.

Le Beatus de Silos⁶⁶ peint ainsi la vision offerte à Jean des élus, ces pierres vivantes, toutes égales, taillées, semblables les unes aux autres, et harmonieusement ordonnancées. Elles forment la cour céleste du Roi en son Royaume. Rien ne peut les séparer. Au ciel, point de dissension. C'est la raison pour laquelle la Jérusalem céleste est universellement appelée « vision de paix ».

En tant « qu'Église du Dieu vivant »,⁶⁷ l'un de ses autres noms, la Jérusalem céleste n'a pas encore dit « Alleluia en se séparant des méchants ».⁶⁸ Aujourd'hui, elle lutte contre les persécutions, celles du dehors : les païens, hérétiques, schismatiques qui nient la foi, et celles à l'intérieur même de l'église : les méchants, les mauvais chrétiens, les faux frères. Tous se mélangent avec les bons. Malheureuse, « l'église qui pérégrine se fait une joie de se conformer à la perfection consommée de la Jérusalem d'en haut ».⁶⁹ Elle rêve qu'une fois

57. *Sermo in purificatione sancta Maria*, cap. 6, l. 43.

58. *In Apoc.*, lib. IV, 390, l. 356.

59. *In Apoc.*, 68, l. 396.

60. *In Apoc.*, lib. IV, 406, l. 188.

61. *Expo. In Apo.*, lib. 5, prol., l. 706.

62. *Adv. Elipand.*, lib. II, 911, l. 1220.

63. *Expo in Apo.*, lib. 2, cap. 3, 12a, l. 5.

64. « sed quia et ipsa visibilis domus, quae basilica dicitur (quae latino sermone 'regis domus' nuncupatur), non aedificatur nisi lapidibus quadris et lapis portando lapidem in alto reigitur, quousque perficiatur domus », *Adv. Elipand.*, lib. 1, cap 62, 766, l. 1444.

65. « Firmissimum est caritatis aedificium, columnis superinpositum deici non potest », *Expo in Apo.*, lib. 2, cap. 3, 12a l. 90.

66. British Library, Add. MS. 11695, fol. 209, 18 avril 1091, scribes : Munnio, Dominico. Enlumineur : Petrus, 1er juillet 1109.

67. *In Apoc.* lib. I, 90, l. 143.

68. *Ibid.*, lib. X, 599, l. 35.

69. *Expo. in Apo.*, lib. 3, cap. 4, 8c, l. 14.



Figure 5. Le Fleuve de vie, Beatus de Silos. London British Library, Add. MS 11695, f. 209.

séparée des mauvais, elle s'unira à l'Agneau, dans une union inamissible où elle possèdera la paix. En lien avec le temps présent, elle a reçu par toute la tradition le nom de « Sion, sommet de la contemplation » ;⁷⁰ elle regarde de loin la promesse des biens célestes. En relation avec la paix de la patrie future, elle porte le nom de Jérusalem. La seconde ne diffère pas de la première : il n'y a qu'une seule et unique Jérusalem.⁷¹ Cet état de fait a pour conséquence qu'elle construit dans le temps présent son unité en se séparant de Babylone.

Certains hommes en effet ont aménagé à leur profit leur situation d'exilé. Tournant leurs yeux vers les

biens terrestres, ils se sont bâti une cité dans le siècle en se donnant leur propre loi. Ces insensés, oubliant leur origine de créature, ne font en cela qu'imiter Caïn. Caïn, dont la Genèse (IV, 17) dit qu'il fut le premier à se construire une ville sur la terre, ville inique, dans laquelle il répandit le sang du juste, son frère. « Et tout homme est Caïn s'il n'imité pas le Christ », assure Beatus.⁷² Caïn et sa descendance traduisent la figure, l'image et le prototype d'une ville sans Dieu. On l'appelle Babylone, l'Égypte, Sodome, Jérusalem qui tue les prophètes, cette cité du monde peuplée de démons et d'incroyants, qui n'aime qu'elle-même, s'érige en royaume à sa propre gloire, s'enorgueillit de son impiété et vit selon la chair dans le péché. Lorsque la tradition répète à l'envi de Babylone qu'elle signifie « confusion », elle a déjà expliqué la raison de sa condamnation future. Comme Babel, la tour d'orgueil, éphémère construction du monde, Babylone s'écroulera, puisqu'elle s'édifie sur de fausses et coupables valeurs. Fausses, car il n'y a de vérité qu'en Dieu, coupables, parce que l'orgueil est la racine de tous les maux.

Caïn et Abel, deux cités, l'une de Dieu, Jérusalem, l'autre du diable, Babylone. Celle-ci établit ses fondations sur le terrestre temporel, celle-là, au ciel pour l'éternité ; il s'agit d'une idée rémanente de la pensée chrétienne qu'exprime si couramment la métaphore, qu'Ambroise Autpert⁷³ et Beatus reprennent, du sable ou de la pierre, de la confiance en ce monde ou de la foi dans le Christ : l'une des cités, édifiée sur le roc solide, se maintient, l'autre bâtie sur le sable sans stabilité, tombe. La lutte entre les deux cités ne s'achèvera qu'au terme de l'histoire, lorsqu'elles seront disjointes définitivement.⁷⁴ Le problème crucial est de reconnaître tout de suite les habitants de Jérusalem et ceux de Babylone, puisque, ici-bas, ils sont mélangés.

À quels signes se reconnaissent les habitants de Jérusalem et ceux de Babylone, qui sont le matériau même dont les cités sont faites, puisque les cités ou leur peuple sont une seule et même chose ? Peu à peu la répartition s'opère. Les châtiments partiels et successifs de la cité maudite avant sa destruction définitive au Jour du Jugement dernier sont l'occasion pour les fidèles du Christ et les suiveurs du diable de se connaître comme tels. Sous l'influence de Victo-

70. « Pro peregrinationis autem praesentis saeculi Ecclesia Sion dicitur, eo quod ab huius peregrinationis longitudine posita, promissionem rerum caelestium speculetur. Et propterea Sion speculationis nomen accepit, quia corporaliter terrena deserens, spiritu et mente in contemplatione perseverans, semper nuncupatur. Quamvis et in hoc saeculo Ecclesia Ierusalem dicatur », *In Apoc.* lib. VI, 518, l. 67 et ss.

71. « Aliquando enim sacra Scriptura unam eandem Hierusalem civitatem Dei in partibus ostendit, cuius unam partem in utrisque civibus suis iam gaudere in caelis, alteram vero in peregrinantibus ab ipsa adhuc gemere docet in terris », *Expo. in Apo.*, lib. 5, cap. 11, 13, l. 29.

72. *Adv. Eliphan.*, lib. 1, cap 46, 747, l. 1018.

73. « Ab exordio mundi usque ad finem duae ciuitates aedificari uidentur, quarum una est Dei, altera diaboli, una quae ab Abel iusto coepit, altera quae a Cain impio initium dedit, una quae supra petram aedificatur ut maneat, altera quae super harenam ut cadat ». *Expo. in Apo.*, lib. 7, cap. 16, 19a, l. 2.

74. « Quia uero iustorum Ecclesia nunc permixta cum reprobis deget, cum eam in dextera Christi teneri audimus, a toto partem intellegere debemus, quae in futurum ad dexteram locanda, et ab impiis separanda erit », *Expo. in Apo.*, lib. 1, cap. 1, 16a, l. 61.

rin de Poetovio et de Tyconius, le haut Moyen Âge lit l'Apocalypse comme récapitulant, reprenant sous plusieurs formes les mêmes prophéties et exprimant comme déjà réalisé ce qui va advenir. La chute de Babylone est elle aussi, au passé, au présent et au futur tout à la fois (figure 6).

Dans le manuscrit de Trêves, le folio 56 illustre le texte d'Apocalypse 18, 1-8. Babylone est tombée. Devenue repaire de démons, elle enferme tous les esprits impurs ; le peuple de Dieu est appelé à s'enfuir. Plongeant d'une ondulation bleutée, expression de la réalité céleste, un ange se précipite vers le monde terrestre. Son manteau et sa robe s'animent de mouvements figurant l'esprit dont il est habité et la célérité avec laquelle il exécute sa mission. Il surplombe la ville de Babylone et la désigne. Saint Jean, nimbé, le contemple. La puissante cité exhibe orgueilleusement ses assises et sa belle muraille de pierres avec six tours. Elle parodie Jérusalem. Au centre, trois démons occupent un édifice à colonnes : ils sont partie intégrante de Babylone depuis leur exclusion du ciel. Le peuple de Dieu, groupe homogène, quitte la ville sans regarder en arrière. Fuir la société des mauvais anges et du peuple sans Dieu, sortir de Babylone, a pour corollaire l'entrée dans la Jérusalem céleste (figure 7).

Le folio 32 du manuscrit de Cambrai illustre un autre passage de l'Apocalypse (14, 6-13). Deux registres séparent le céleste et le terrestre. En haut, trois anges portent le livre contenant la Parole créatrice et rédemptrice d'une efficacité absolue. Saint Jean lève la tête. En bas, six hommes contemplent avec adoration la bête altière à sept têtes et dix cornes trônant dans un édifice, comme une idole dans son temple. Des bâtiments de guingois, colonnes désaxées, toitures tombantes, se désarticulent, prémices de maux plus définitifs concernant la cité punie. Aveuglés, les fidèles du Diable ne perçoivent rien de la catastrophe.

En rendant un culte à la bête, ses adorateurs singent les adorateurs de Dieu, dans une construction similaire à l'église matérielle de Dieu. L'architecture terrestre de la cité dépravée est ainsi dans un rapport d'analogie avec l'architecture de la cité céleste, mais une fausse analogie : il s'agit d'un simulacre. La bête emprunte la figure de la royauté terrestre, pour mieux caricaturer la royauté céleste. Le peuple mauvais se prosterne devant une idole. Il oublie son statut de créature faite à l'image et à la ressemblance de Dieu. L'apparence trompeuse de la bête qui leur sert de modèle ne tient pas sa nécessité de son être. Aucun véritable principe ne garantit en conséquence la cohésion de ce peuple.



Figure 6. Babylone, repaire de démons (Ap. 18, 2-8). Apocalypse. Stadtbibliothek Trier, cod. 31, f. 56.

Ces hommes vont se regrouper à la manière d'un troupeau que le diable contraint par sa séduction et la force de ses lacets à rester ensemble.

En revanche, l'Église, elle, appelle, convoque, invite le peuple de Dieu à s'assembler.⁷⁵ Et c'est parce qu'ils ont en commun la contemplation d'un modèle unique auquel ils ressemblent et qu'ils veulent imiter, le Christ, que les membres de ce peuple-là, pierres taillées sur un même modèle, s'apparentent entre eux.

Comment accède-t-on à cette contemplation et à cette imitation du modèle divin ? Par les Écritures, qu'il faut méditer « si l'on veut pas être hors de la maison ». ⁷⁶ Puisque Dieu est le Verbe, « sont éternels ceux qui vivent selon l'Évangile ». ⁷⁷ Lors de toutes ces visions prophétiques, il est offert à Jean, à lui seul, en tant que figure de l'Église, ⁷⁸ la contemplation directe des réalités célestes, c'est-à-dire de Dieu lui-même. Seule compte, en effet, l'unique réalité qu'est Dieu, c'est-à-dire le Verbe, révélé dans l'unité indissoluble des

75. « Distat aliquid inter advocationem et congregationem, quia advocare dicitur invitare; congregare vero sicut et pecora congregari solent, quorum et greges proprie dicimus congregari », *In Apo.*, 144, l. 10.

76. *Adv. Eliphan.*, lib. I, 821, l. 2625.

77. *In Apo.*, lib. I, 92, l. 191.

78. *Ibid.*, lib. I, 104, l. 7.



Figure 7. L'ange de l'Évangile éternel, l'ange annonçant la chute de Babylone, l'ange qui condamne les adorateurs de la Bête (Ap. 14, 6-13). Apocalypse. BM Cambrai, ms 386, f. 32.

deux Testaments. La Jérusalem céleste de même doit se concevoir d'après les Écritures. Ce qui permet à Beatus d'affirmer : « l'Église ne consiste pas en des murs et des pierres, mais dans la vérité de ses dogmes ».⁷⁹

Regardons encore cette cité en choisissant parmi les images du cycle des Beatus. Puisque que la Jérusalem céleste est l'Église victorieuse, qui viendra unie au Seigneur pour demeurer éternellement avec lui, tout dans la miniature concourt à évoquer ce triomphe : la somptuosité des couleurs, l'équilibre et la symétrie de la composition, les correspondances symboliques. Parmi les quelque vingt-quatre manuscrits enluminés de ce cycle, la plupart montrent la cité carrée dans cette perspective étrange et fascinante, où les côtés et l'intérieur sont visibles simultanément (figure 8).

La Jérusalem céleste du Beatus de Saint-Sever⁸⁰ présente l'apparence d'une imposante ville fortifiée, ceinte d'une haute muraille : le Christ, qui entoure la cité de

la fortification de sa présence, expose Beatus en citant Zacharie (2,5).⁸¹ Son plan carré indique que, par la prédication des quatre évangiles, la bonne nouvelle de l'incarnation s'est étendue dans les quatre directions de l'espace au monde entier : l'Église catholique, c'est-à-dire universelle, attirera à elle toutes les nations. Les Évangiles, au nombre de quatre, associés au mystère de la Trinité, le trois, permettent de retrouver le nombre douze des apôtres, dont le nom est inscrit sur les douze fondements de la Ville. Le Christ étant lui-même fondement des fondements.

Le carré de douze stades fait allusion à la mission des apôtres et à la foi des patriarches et des prophètes. Le carré de douze par douze aboutit au chiffre de 144, qui évoque les 144 000 élus qui habiteront la cité : l'Église dans sa totalité. Le carré est donc interprété comme la multitude des bienheureux. En eux la foi, telle l'arche de Noé, ne peut pas naufrager. Sur chacun des quatre côtés – les quatre vertus cardinales – s'ouvrent trois portes – les vertus théologiques –, douze au total. Ce nombre de douze portes, associé aux douze tribus d'Israël, aux douze prophètes – l'ancienne loi – et aux douze apôtres – la nouvelle loi – constitue la base solide sur laquelle l'Église s'édifie. Entre tous ces tenants de la foi, de l'espérance et de la charité, règne une grande concorde manifestant l'accord des deux Testaments. À la différence des portes temporelles qui laissent passer l'erreur de l'idolâtrie, des hérésies et des superstitions, ces portes éternelles donnent passage aux justes. En multipliant 12 par 3, on arrive à 36, les trente-six heures que le Christ passa dans le sépulcre, afin de témoigner que ces justes seront sauvés par leur foi en l'incarnation, la Passion et la Résurrection, le Christ étant la porte principale. En tant que prédicateurs de l'Évangile, les apôtres tiennent le Livre à la main. Des inscriptions identifient chacun d'entre eux et le nom de la pierre précieuse à laquelle ils s'associent. Le Christ est la pierre la plus précieuse. Les gemmes qui rendent la cité éblouissante participent de la splendeur de Dieu lui-même. L'Ange saisit à deux mains l'immense canne d'architecte pour mesurer la Cité. L'Écriture raconte que Dieu révèle à Salomon les dimensions précises du temple, à Noé celles de l'arche et à Moïse celles du tabernacle. À cette nuance près qu'il ne s'agit pas de fabriquer, mais d'édifier, car le véritable architecte de la cité céleste, c'est Dieu lui-même. La canne représente, pour Beatus, la fragilité humaine, mais comme elle est en or, elle signifie la sagesse de la foi : le corps du Christ ayant assumé la fragilité humaine et, à ce titre, elle brille comme tout ce qui est exempt du péché. Quant à Jean, figure de

79. *Adv. Eliphan.*, lib. I, 767, l. 1442.

80. BNF, Ms lat. 8878, f. 207v° -208r°. Enlumineur : Stephanus Garsia Placidus et al. Cf. Williams, J. 1986 : « Le Beatus de Saint-Sever, état des questions », à *Saint-Sever, millénaire de l'abbaye*. Colloque international des 25, 26 et 27 mai 1985, Mont-de-Marsan, 251-263.

81. Pour tout ce passage, cf. le Commentaire de Beatus L. XII.

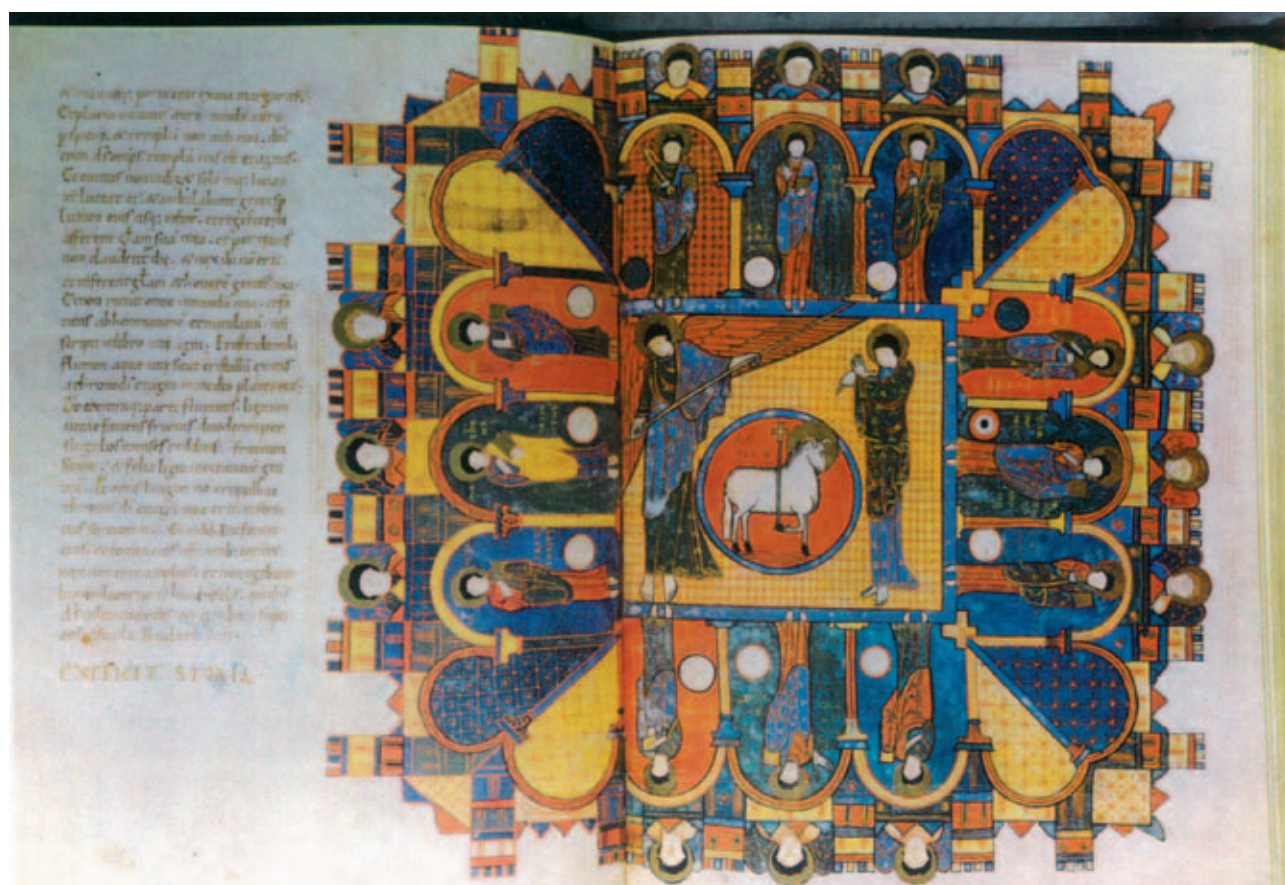


Figure 8. La Jérusalem céleste. Beatus de Saint-Sever. BNF Ms lat. 8878 f. 207v - 208r.

l'Église, il désigne, isolé dans un cercle, l'Agneau, dont l'un des sabots sert de support à la croix, l'instrument de son supplice pascal. C'est elle que l'enlumineur place au cœur de l'image ; il traduit ainsi la manifestation de la victoire éclatante du Christ qui porte le signe de son Église triomphante.

Concluons. En quel sens pour cette période faut-il entendre le terme d'architecture céleste ? L'architecture de la sainte Jérusalem n'est pas un simple agencement d'édifices qui serviraient de prototypes à son homonyme terrestre ; elle ne comporte ni tour, ni temple, ni palais dans lesquels vivrait le Roi des cieux. Elle est une habitation éternelle où Dieu règne avec ses élus.

C'est souvent le nom même de Jérusalem qui a servi à illustrer les quatre sens de l'Écriture. La cité pourrait à la fois être entendue en effet dans son sens littéral – la ville historique – et selon trois sens spirituels, l'un

mystique – l'expérience du désir du ciel –, l'autre allégorique – la communauté monastique possédant le ciel par anticipation et instaurant déjà ici-bas le royaume futur. Quant à la troisième exégèse spirituelle proposée par la tradition, celle de la Jérusalem comme Église du Christ, elle autorise à affirmer, semble-t-il, que dans les manuscrits enluminés, la figuration de la ville ou de ses habitants importe moins que ce qui est en son centre : l'Agneau. Car l'Église du Christ, déjà actuelle pendant qu'elle opère la séparation du bon grain et de l'ivraie, en tant que vision de l'unité est faite des pierres vivantes de ceux qui sont à Dieu pour toujours. Cette interprétation spirituelle, qui est le noyau de l'exégèse christologique et ecclésiale du haut Moyen Âge, développe ainsi dans les images comme dans les textes une conception hautement originale de l'architecture céleste.

SOME POINTS IN THE SUNNI THEOLOGY REGARDING HEAVENLY ARCHITECTURE IN ISLAM

Ilai Alon
Tel Aviv University

El infierno y el paraíso me parecen desproporcionados.
Los actos de los hombres no merecen tanto.

*Heaven and hell seem out of proportion to me: the actions
of men do not deserve so much.*

Jorge Luis Borges

Abstract

The main question addressed in this paper is whether Islam faced, from the architectural point of view, issues regarding the world-to-come and their relationship to this world. If it did, what were they? Touching the innermost beliefs, the topic does not shy away from attributing materiality to heaven and hell, which is manifest in sensuality, materials, and dimensions, in spite of the risk of contradicting God's immateriality and eternity. One way in which the contradiction was negotiated was to allow corporeality in the world-to-come *after* the resurrection and the judgment. At any rate, the picture of Heaven and Hell has been taken seriously by believers in their activities in this world.

Keywords

Islam, Heaven, Hell, reward and punishment, architecture, theology.

1. Opening

Given the transcendence of God in Islam, how have the very materialistic architectural descriptions of the world-to-come been explained?

To address the question, I will describe the architecture of the hereafter according to Sunni Islam. I will also try to show how the inevitable theological issues that are provoked by this perception have been tackled, if not solved.

For this purpose, three groups of sources will be consulted: the Qur'ān with its commentaries, the oral tradition, i.e. the Sunnah, and popular literature.

Three main reasons make it difficult, if not impossible, or necessary, to establish a unified picture of heaven in Islam. The first is the variety of sources and views that reflect the agendas of the ideological groups and the circumstances in which they were put forward. Among these are social status (e.g. the majority of people who enter Paradise are the poor rather than the wealthy), gender (women are scarce in heaven),¹ or political entities, but in this paper these will not be addressed.

In addition, there obtains a complicated, double-paired parallelism between paradise and this world on the one hand, and symmetry between paradise and hell, as between God and Satan,² on the other. These tend to further blur the picture and its comprehension.

Muḥammad, the originator of Islam, was a native of Mecca, as was his tribe, who were his first target for conversion. It is no wonder, therefore, that the Islamic architectural layout of the hereafter testifies to the urbanity of Heaven: structures that are absent in the desert, but common in the town, such as walls, stairs etc., are evidence of this. But the process is reciprocal, in that the heavenly influences earthly town builders: *Madīnat al-Salām* (Baghdad) is considered a terrestrial paradise,³ as well as four other cities in the world that are considered to be paradise: Meccah, Medīnah, Jerusalem, and Damascus.⁴ Stories have it that a pre-Islamic ruler by the name of al-Shaddād ibn

ʿĀd built a city according to the model of paradise, whose length and width was twelve parasangs,⁵ encircled by a five-hundred-foot-high wall ornamented on the outside by silver mixed with gold. Inside its walls the ruler built one million palaces of gold and silver bricks, in it he dug a river whose bed he paved with gold, whose banks he ornamented with pearls and jewels, and into which he poured musk.⁶ Finally, the range of theological problems that emerge from the descriptions and try to make sense of them only add to the difficulties.

2. The Exposition of Heavenly Architecture in Islam

The number of architectural terms associated with heaven in Islam is considerable. I propose to classify them as structures (e.g. "house,"⁷ "palace," etc.), elements within structures (e.g. stairs⁸, windows, etc.), dimensions (distances, heights, etc.), "environmental design" (rivers, gardens, etc.), activities (building, destroying), and others.

Alongside architectural nouns, two verbs are associated with building and with the hereafter: *banā* (build) and *ʿamara* (erect). The meaning of the former is "He built; framed; constructed ... a house, a tent, etc. [It is] originally used in relation to that which does not grow; as stone, and clay, and the like...". This verb is employed in the context of God erecting a palace for he who builds a mosque on earth,⁹ in that of His heavenly golden palace,¹⁰ and in that of paradise, the construction of which He carried out by His own hands.¹¹ The second verb also serves to indicate God's building His home in heaven.¹² Unlike the first verb, it has the connotation of everlastingness, longevity, a flourishing population, and keeping a house in good repair.¹³ Both verbs are also used metaphorically: Islam is constructed (*bunīya*) on five pillars,¹⁴ and the hearts of the faithful are also "built".¹⁵

Unlike earthly architecture, the purpose of its heavenly counterpart is not merely aesthetic functionality,

1. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 7, Book 62, Number 124; the Book of Marriage, Number 4854.

2. Who, too, has a throne (*ʿarsh*) of his own. Ibn Ḥanbal, 3:66; 97.

3. Tamari, 1999, 7.

4. Tamari, 1999, 19, quoting Rubāʿī (1950). *Faḍā'il al-Shām wa-Dimashq*, Dimashq: n.d. 28/9.

5. A parasang in ancient Babylon, about 5.66 kilometres. Compare the size of Manhattan, 61.4 square km.

6. Ghazālī, 2006, vol. 2, p. 590.

7. Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 004, Number 1084.

8. Dārimī, *Sunan*, *Faḍā'il al-Qur'ān*, 15.

9. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, vol. 1, p. 200, Ṣalāh, No. 317 (*mā jā'a fī Faḍl Bunyān al-Masjid*)

10. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, Witr, vol. 1, p. 295, No. 471.

11. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 18,6. Abū Nu'aim, *Jannah*, I, 49.

12. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 3:153.

13. Lane, *Lexicon*, vol. 5, p. 2154.

14. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 1, Book 2, Number 7 = Īmān, 1; 3.

15. Dārimī, *Sunan*, *Faḍā'il*, 4.

but also religious, ethical, and political: it serves as the ultimate threat to sinners and an incentive for the righteous. It must, therefore, be the cake of familiarity of human experience and be eaten in its most imaginative elaboration.

Muslim thinkers distinguish between Adam's paradise and that of the world-to-come. The latter is located in¹⁶ or above the heavens and under the throne, above which is the abode of God.¹⁷ Another tradition has it set at the top of one hundred stairs,¹⁸ and yet a third places it on top of the various heavens, under the lowest of which there is a sea.¹⁹

Paradise is suspended by rays of light, which give it its integrity.²⁰ Some authorities hold that there are actually four paradises,²¹ others count eight,²² the structure and hierarchical order of which are a matter of disagreement. One report has seven levels: (1) the dwelling of Majesty, (2) of Peace, (3) the garden of Eden, (4) of Refuge (or "Retreat"),²³ (5) of Immortality, (6) of the *Firdaus*, (7) of Delights. Each of these levels is made of a different precious element. At the bottom of the celestial hierarchy is the "lower heaven", to which those who die before having reached their fortieth birthday are directed.²⁴

The mystical branch of Islam, through one of its most outstanding spokesmen, Ibn 'Arabī (d. 1240), states that the hereafter consists of three heavens: "the Garden of Exception" (*Jannat Ikhtisāṣ*), "the Garden of Inheritance" (*Jannat Mirāth*), and "the Garden of Works" (*Jannat A'māl*). The highest one comprises eight gardens,²⁵ the top,²⁶ or central²⁷ one being Eden,

followed by *Firdaus*, and so on. Each of these eight is in turn divided into one hundred levels (*darajah*). The top of the highest level is called "the abode of instrumentality" (*dār al-wasīlah*), which is of the Prophet Muḥammad.²⁸ In all the accounts, hierarchy plays an important role and is presented in spatial terms of elevation.

Hell, the other part of the world-to-come, is described as a mirror image of paradise. It is located below the seventh earth²⁹ or seas,³⁰ and consists of seven³¹ or seventy parts³², below and above which there is a sea.³³ It may have the shape of a huge pit, as it is said that a stone will be dropped from its rim.³⁴

Although all descriptions of heaven abound in "architectural" details, not all authors are willing to apply that adjective to it.³⁵ There is unanimity in the belief that not only is the hereafter marked by corporeality and sensuality, materials and structures, colours, dimensions, scents, lodgings, and furniture, but also that it is a real place.

All things material are also temporal. Man's transit from this world to the world-to-come consists of a number of stages: death, the starting point of the journey; the waiting period before the Day of Judgment (*barzakh*³⁶), the assembly, the Intercession, the Judgment, the Crossing of the Bridge, and the arrival at Paradise or Hell. Even at this latter stage, which will be eternal, time penetrates through the reference to distances in terms of the time required for traversing them.

Expressions such as "place" (*maqām*; *makān*), or "area" (*maidān*) can be found in its description; the

16. Abū Nu'aim, *Jannah*, I, 165. According to one version it is located in the seventh heaven (*Ibid.*, I, 166,7), according to another, above the fourth (*Ibid.*, I, 169).

17. Abū Da'ūd, *Sunan*, Sunnah, 18. Also, *EI2*.

18. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 17,18.

19. Ibn Mājjah, *Sunan*, Muqaddimah, 13. Compare 2 *Cor.* 12, 2-4, for paradise being in the third heaven.

20. Abū Nu'aim, *Jannah*, 167,4.

21. E.g. Rāzī, *Tafsīr*, 15:45, vol. 19, p. 192. Also, Abū Nu'aim, *Jannah*, I, 174.

22. Ibn 'Abbās, one of the earliest traditionalists in Islam (d. 68 H/687 A.D.). See Tamari, 1999, 32.

23. Although the Qur'ān itself states that "the garden of retreat" (*jannat al-Mā'wā*) is in heaven, near the lote-tree of the utmost boundary, and there seems to be a consensus on this, not all thinkers are of the same mind as to its precise location. Some argue that it is in the seventh heaven (Abū Nu'aim, *Jannah*, I, 166, 7).

24. People who depart this life before reaching their fortieth birthday, without having sufficiently developed their souls, will go to the Lower Heaven (46:15, Appendices 11 & 32).

25. Others state that there are four gardens. See Gardet, L. "Djanna", *EI2*.

26. Ibn 'Arabī, *al-Futūḥāt al-Makīyah*, I, 353 ff. ; 368.

27. Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 73.

28. Ibn 'Arabī, *al-Futūḥāt al-Makīyah*, p. 370.

29. Abū Nu'aim, *Jannah*, 166,7.

30. Abū Nu'aim, *Jannah*, 170,6.

31. The flip side of paradise, Hell, also has seven levels (*ṭabaqah*) (e.g. See for example Rāzī, *Tafsīr*, 15:43, vol. 9, p. 190): (1) *Jahannam* (Qur'ān, 18:102.); (2) *Laẓan* (Qur'ān, 70:15.); (3) *Ḥuṭama* which breaks everything (Qur'ān, 103:5.); (4) *Sa'īr* (Qur'ān, 4:10, e.g.); (5) *Saqar* (Qur'ān, 74:44, e.g.); (6) *Jaḥīm* (Qur'ān, 44:47); (7) *Hāwīyah* (Qur'ān, 101:9-11). Not every commentator agrees that the names signify different stages, but rather that they are synonyms for Hell, e.g. al-Ṭabarī and Al-Baghawī's commentary on the verse.

32. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 5:362.

33. Abū Dā'ūd, *Sunan*, Jihād, 9.

34. Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 040, Number 6813 = Zuhd, 14.

35. E.g. Petersen, A. (1996). *Dictionary of Islamic Architecture*. London: Routledge.

36. According to one interpretation of the word.

hereafter is bounded by a person's tomb on earth and by *Sidrat al-Muntahā*, the tree at the final boundary, the details beyond which no humans can have any knowledge. It is three-dimensional: its width (and length) is given as greater than heaven and earth combined,³⁷ and its depth set in part by the layers of the heavens.³⁸

Among the more important characteristics of heaven are its enormous dimensions. These they share with popular legends, such as the one about the iron city built by Alexander the Great, whose height was beyond sight.³⁹ When Sheikh Yūsuf al-Qaradāwī, a leading modern Muslim thinker, was asked about the size of hell, he pointed out that according to the Qur'ān there are places beyond heaven and earth of which we are not aware.⁴⁰ Even those distances, which are quoted in the sources, measured by the time of riding or walking, all far surpass those to which humans are accustomed. Thus, for example, the circumference of a certain tree is between seventy and one hundred years.⁴¹ A house of an inhabitant is one hundred thousand feet high,⁴² and pavilions thirty (or sixty) miles high⁴³ and sixty miles wide.⁴⁴ The distance between every two stairs is one hundred years,⁴⁵ and the elevation of the inhabitants of heaven is the same as the distance between heaven and earth, namely, five hundred

years.⁴⁶ Dimensions in Hell are no less enormous: it is deep enough for a stone thrown into it to take seventy years to reach its bottom.⁴⁷

The dimensions in heaven are joined by directions, which help to establish the space by spatially defining the things that occupy it. In paradise, as on earth, not only do they exist, but they serve as a substantial value hierarchy of the rewards awaiting the righteous: the right hand side of the Throne is specified for those entering paradise,⁴⁸ and a certain blessed olive tree in paradise is neither eastern nor western.⁴⁹

Moving from the heavenly space to the things that occupy it, one of the most important elements, if not the most important one, is the throne (*'rash* or *kursī*).⁵⁰ It was the first thing to have been created,⁵¹ and it is connected to earthly events in that it shakes as a result of certain actions of people in this world.⁵² It is depicted in spatial terms: being bodily, it casts a shadow⁵³ and occupies space. This it does both vertically and horizontally: vertically by being borne by "carriers" (*ḥamalah*),⁵⁴ and in having other things beneath it,⁵⁵ such as the heaven,⁵⁶ the water,⁵⁷ or paradise;⁵⁸ horizontally by virtue of the possibility of encircling it.⁵⁹ Obviously, it has nothing to do with humans.

37. Qur'ān, 3:133, 57:21.

38. Each inhabited by a prophet (in the first one – Adam, and the last – Abraham). So, the personal hierarchy both establishes and is established by the ordinal hierarchy of the heavens.

39. Ghazālī, 2006, vol. 2, 591.

40. www.qaradawi.net/site/topics/article.aspx?cu_no=2&item_no=241&version=1&template_id=88&parent_id=12 [Consultation: May 2012].

41. Ibn Abī Dunyā, 27,18.

42. Ibn Abī Dunyā, 13,6.

43. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4, Book 54, Number 466.

44. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 6, Book 60, Number 402. Compare the size of a palace built by the Caliph al-Manṣūr (d. 775), the height of which was eighty feet, or the Dome of the Rock's 20.48 m, (Qazwīnī, *āthār al-Bilād wa-Akhhār al-'Ibād*, p. 126), or even the Ghamadān palace in Ṣan'āh, renowned for having seven floors (lit. ceilings) separated by fifty feet). Ghazālī, 2006, vol. 2, 591.

45. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 17,18.

46. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 58,1.

47. Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 1, 380. See above, note 35.

48. "Then it will be said, 'O Muḥammad! Raise your head. Ask, and it will be granted. Intercede! It (your intercession) will be accepted.' So I will raise my head and say, 'My followers, O my Lord! My followers, O my Lord'. It will be said, 'O Muḥammad! Let those of your followers who have no accounts enter through such a gate of the gates of Paradise as lies on the right; and they will share the other gates with the people'" (Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 6, 236).

49. Qur'ān, 24:35. Ṭabarī interprets the adjectives as "this tree is damaged by sun neither when it is in the east nor in the west" (*Tafsīr*, vol. 19, p. 166).

50. Qur'ān, 2:255. Al-Rāzī, *Tafsīr*, vol. 7, p. 13, referring to the theological issue of anthropomorphism and materiality in God, denies any materiality from Him by interpreting "*kursī*" as a sign of sovereignty. In the *Arabian Nights* (*Alf Lailah wa-Lailah*, p. 501, night 461, chairs belong to the righteous.

51. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4, Book 54, Number 414. Suspended between heaven and earth was another chair which was used for sitting by the angel who brought the first revelation to the prophet Muḥammad – *Ibid.*, Volume 6, Book 60, Number 447.

52. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 5, Book 58, Number 147 = Manāqib al-Anṣār, 13, the person being Sa'd b. Mu'adh.

53. Tirmidhī, *Sunan*, Buyū', 1964, vol. 2, p. 385, No. 1321.

54. Abū Dā'ūd, *Sunan*, Sunnah, 18

55. Abū Dā'ūd, *Sunan*, Salat, 119.

56. Abū Dā'ūd, *Sunan*, Sunnah, 18

57. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 3:388; Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4, Book 54, Number 414 = Bad' al-Khalq, 1.

58. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 3:335

59. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 4:268.

Structures

The only human social unit mentioned in the literature about heaven is the marketplace. The oddity is negotiated by pointing out that its purpose is not commercial, but rather social, i.e. it is the meeting place of the inhabitants of paradise.⁶⁰ Pictures of people are also exhibited in it, including the *Hurries*.⁶¹ Much more is said about different structures, which serve various heavenly purposes. The first is the “house” (*dār*). God resides in one;⁶² two other such structures are to be found on either flank (*kanfai*) of the Bridge (*Ṣirāt*), and yet another is located on the outskirts (*rabaḍ*) of paradise.⁶³

In general, the newcomer to paradise receives a most beautiful dwelling with varying degrees of splendour.⁶⁴ According to another version of the tradition, the lodging part of the reward consists of one thousand houses, the distance between every two of which is one year.⁶⁵ Other kinds of lodging are palaces (*qaṣūr*),⁶⁶ castles (*huṣūn*) and tents (or pavilions) (*khiyām*).⁶⁷ The house is also the prize for anyone who builds a mosque on earth,⁶⁸ another prize being “a similar place” built for the builder by God in heaven.⁶⁹

Originally the word *dār* (house) signified a dwelling associated with a circle, either in the form of the structure, a central courtyard, or the distribution of the dwelling units in a circle.⁷⁰ Its range of connotations is rather wide and includes the “abode” in general. This world, for a significant instance, is called *dār*

al-fanā' – the abode of perishableness, the hereafter – *dār al-baqā'* – the abode of everlastingness. The same word is also frequently used to refer to paradise as a whole, which in the Qur'ān is called “the abode in the Hereafter” (*al-dār al-Ākhirah*),⁷¹ “the abode of peace” (*dār al-Salām*),⁷² and “a Home that will last” (*Dār al-Muqāmah*),⁷³ (*Dār al-Qarār*).⁷⁴ It sometimes also refers to a burial ground, a country, a city, and a tribe.⁷⁵ Hell, too, is referred to in connection with the word: “evil house” (*sū' al-dār*), “the house of perdition” (*dār al-bawār*) and “the house of eternity” (*dār al-khuld*).

A more immediate term for “house” is “*baī'*”. In classical Arabic this can mean “a tent with more than one pole of medium size,” but also another type of living quarters or covered dwelling place where one may spend the night.⁷⁶ These may be of various sizes and materials, including hair, wool, wood, and stone. In most classical uses, it serves as the dwelling place of one family.⁷⁷ In the Qur'ān it frequently signifies “a holy place” (“the first house,” “the ancient house,” “the sacred house,” the “forbidden house,” “the frequented house” and “my (i.e. God's) house”).⁷⁸ The Ka'bah is also sometimes referred to by this noun.⁷⁹

Palaces (*qaṣr*) in heaven are intended for believers, each of whom receives four of them: one of sapphire, whose balconies are made of emerald (*zumurrud*), one of emerald with balconies of sapphire, one of gold whose balconies are of pearls, and another of silver with balconies of gold.⁸⁰

60. Tirmidhī, *Sunan* 1964, *Ṣifat al-Jannah*, vol. 4, p. 90, No. 2673.

61. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 79, 18. Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 263.

62. For God's unknown house, in which he stored spouses (*azwāj*), food and drink, and then He locked it. Below it He created two gardens which he ornamented as He pleased, see Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 24, 1. For God's abode in paradise (*jannah*), see, e.g. Abū Nu'aim, *Jannah*, I, 34, 1.

63. Nasa'ī. (1988/1408). (Ed. Muḥammad Nā ḥir al-Dīn al-Albānī). *Sunan*, Beirut: Al-Maktab al-Islāmī. Jihād, 19, vol. p. 656, No. 2963.

64. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 20, 13.

65. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 25, 18.

66. The word *qaṣr* also means “... a building ... isolated, ... a belvedere, ... sometimes projecting from a larger building, ... any house ..., of stone, ... so called because a man's wives and the like are confined to it.” (Lane, *Lexicon*, vol. 7, p. 2534). Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4. 465. To start with, the entire world was created by God as a palace whose floor is a carpet and with a ceiling supported by columns (Qur'ān, 13:2; 21:32; 79:28). The origin of the word seems to have been Greek and meant a fortified structure, which was later extended to mean a palace.

67. Qur'ān, 55:72.

68. Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 4, Number 1084. See above, note 3.

69. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 1, Book 8, Number 441.

70. Marçais, G. “Dār”, in *Encyclopaedia of Islam*. For the extended meaning of “house” in the Islamic tradition, and in particular in the Qur'ān, see Campo, J. E. “House, Domestic and Divine”, in *Encyclopaedia of the Qur'ān*.

71. Qur'ān, 2:94; 7:169; etc.

72. Qur'ān, 6:127; 10:25.

73. Qur'ān, 35:35.

74. Qur'ān, 40:39.

75. Lane, *Lexicon*, vol. 3, 931.

76. Marçais, *Ibid*.

77. Lecerf, J. “Bayt”, in *Encyclopaedia of Islam*. The word, it seems, is one of the most frequently used metaphorically for “sanctuary” and “family.”

78. Campo, J. E. “House”, in *Encyclopaedia of Islam*.

79. Qur'ān, 5:97.

80. Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 261.

With tents (*khaimah*)⁸¹, the double nature of heavenly edifices appears. The same word indicates the same structure that is related to both humans and God, who has one below His throne.⁸² Others of black and white pearls are mentioned,⁸³ lit by the face of the man who is given God's house,⁸⁴ and some of which serve the Huris in paradise.⁸⁵

For the earthly Bedouins this kind of tent was one of the simplest. Circular in form and built on three stakes,⁸⁶ it was made of camel's hair (*wabar*) or wool (*ṣūf*), and it consisted of two parts, one private, where the women-folk resided and worked, and the other public and male.

Less frequently mentioned is the cupola (*qub-bah*),⁸⁷ one of which is green and located at the gate of heaven.⁸⁸ Others are made of rubies (*yāqūt aḥmar*).⁸⁹

While tents and cupolas are separate structures, rooms or chambers constitute part of larger ones. They play an important role in the literature, so much so that in at least in one central source an entire chapter is dedicated to them.⁹⁰ Conspicuous in paradise, they are intended for the believers to enjoy the sound of joyous humming (*zajal al-ḥubūr*),⁹¹ and even to join the Prophet Muḥammad who lodges in the uppermost one.⁹² They are constructed of pearls (*durr; marjān*), their doors are golden, their centres of sapphire,⁹³ their ceilings (*saqf*) are luminous⁹⁴ and they sometimes look like lightning.⁹⁵ Today the Arabic

word "*ghurfah*" means "a room", but at the beginning of Islam it particularly referred to the uppermost space in a house and, by extension, the upper part of or seventh Heaven, and even the whole of paradise.⁹⁶

Surprisingly enough, in heaven there are pulpits (*minbar*). Until the end of the Umayyad period these served both religious and political purposes.⁹⁷ However, in spite of their popularity in the early days of Islam, more is known about their structure in their heavenly rather than their earthly vicinities: some are made of sapphire (*yāqūt*), some of pearls (*durr; lū' l ū*), and still others of light. Here they are used by the angels who anticipate the arrival of the believer.⁹⁸

Structures must have walls and fences, which in heaven also serve to indicate hierarchy. The world-to-come itself is separated from this world by a partition, "*Barzakh*", the exact meaning of which is unclear,⁹⁹ and according to some commentators it is a person's grave.¹⁰⁰ In addition, paradise is bounded by thick fences (*judur kuthuf*), and Hell has one made of a sort of cloth (*sarādiq*), which is composed of four partitions,¹⁰¹ the breadth of each being forty years.¹⁰²

Architectural structures separate the inside and the outside, mostly with the possibility of moving between the two. This latter task is usually carried out by doors or gates,¹⁰³ which in some cases in heaven have rings,¹⁰⁴ and on one of which the name of Muḥammad

81. Lane, *Lexicon*, vol. 2. 837: "a house ... of any kind ... of the branches of trees ..." or [a tent] made with pieces of cloth and tent-ropes". Lane translates, in the above tradition, the word *khaimah*, as "tabernacle."

82. Dārimī, *Sunan*, Jihād, 19.

83. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 6, Book 60, Number 489 = *Tafsīr* 55:3.

84. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 24,1.

85. Qur'ān, 55:72.

86. Pellat, Ch.; Chelhod, J.; Bosworth, C.E. "Khayma", in *Encyclopaedia of Islam*.

87. Lane, *Lexicon*, vol. 7, 2478: "A certain kind of structure ... applied to a round *bait*, ... signifies any round structure ... of skins, or tanned hides ... a small round tent ... a dome, a cupola, of stone or bricks, or a building covered with a dome or cupola."

88. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 1:366.

89. Ibn Mājjah, *Sunan*, Jihād, 11.

90. Dārimī, *Sunan*, Rīqāq, 107.

91. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 15,6.

92. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 1:400.

93. Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 254.

94. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 15,17.

95. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 14,11.

96. Lane, *Lexicon*, vol. 6, p. 2249.

97. Pedersen, J.; Golmohammadi, J.; Burton-Page, J.; Freeman-Greenville, G.S.P. "Minbar", in *Encyclopaedia of Islam*. In the *Arabian Nights* they belong to the Prophets (*Alf Lailah wa-Lailah*, p. 501, night 461).

98. Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 255.

99. 25:53 and 55:20, 23:100.

100. E.g. Baghawī, *Ma'ālim* on this verse. Such an interpretation may suggest a mixture of "public and personal architecture". The grave is a personal institution, depending on the deceased's body-size, and starting his personal journey. Another suggestion: a parallelism between the spatial and temporal mixture of the private and the public.

101. Ibn Ḥanbal, 3:39. The word originally meant a cover of the interior courtyard of a house, or any unroofed cloth fence around a tent or a house (Lane, *Lexicon*, vol. 4, p. 1348). It also has the meaning of a large tent (Pellat, Ch.; Chelhod, J.; Bosworth, C.E. "Khayma", in *Encyclopaedia of Islam*).

102. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Ṣifat Jahannam*, vol. 4, p. 107, No. 2710.

103. See below, note 166 for the gate according to Byzantine tradition.

104. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 2, Book 24, Number 553: "Muḥammad will intercede with Allah to judge amongst the people. He will proceed on till he will hold the ring of the door (of Paradise)."

is inscribed.¹⁰⁵ They allow entry, but are less accommodating with exit.

Paradise is accessed by eight gates¹⁰⁶ that are located very far from one another and one of which is reserved for the Islamic *Ummah*,¹⁰⁷ or for repentance.¹⁰⁸ Some hold that the gates are called by the names of the various duties, such as fasting, alms, etc.¹⁰⁹ Thus for example, the gate of quenching is specified for the fasters, and he who drinks from the drink it leads to will never be thirsty.¹¹⁰

Hell is accessed by seven gates, each for a certain group of sinners or non-believers.¹¹¹ They are separated by a distance of seven hundred years, and each subsequent one is seventy times hotter than its neighbour.¹¹² During the month of Ramaḍān these gates are closed while those of paradise are opened,¹¹³ whereas throughout the year the latter are open on Mondays and Thursdays.¹¹⁴

Within the edifices, and sometimes outside them, columns and pillars made of iron¹¹⁵ or gold¹¹⁶ are to be found. Their role in the hereafter is not entirely clear,¹¹⁷ although one is said to be located at the centre of a garden (*raḍḍah*), which agrees with one of the metaphorical meanings of the word.¹¹⁸ Originally, the

Arabic word (*‘Amūd*) signified the tent pole, and at a later stage its meaning was extended to “capital” and “pillar, as well as a tall mountain”.¹¹⁹ Perhaps the best known use of the word in the Qur’ān is as part of a place nickname, i.e. “Iram of the [many] tent-poles”.¹²⁰ According to one interpretation, the town is believed to have been built as the terrestrial picture of paradise,¹²¹ and the pillar in it is meant to convey strength.¹²² Curiously, the word also carries a sense of the weakness of human architects and builders, as compared to the power of God: whereas in this world pillars are needed to support ceilings, God created heaven without them so that people may see.¹²³

In Heaven there are rooms at various heights,¹²⁴ making it possible for the dwellers of lower levels to see those above them.¹²⁵ These levels are connected by one hundred¹²⁶ or a million¹²⁷ stairs (*darajāt*), which are separated by a distance of one hundred years of walking.¹²⁸ The stairs, the top one of which is paradise (*firdaus*),¹²⁹ are made of silver, gold, and pearls.¹³⁰ When the word is employed in association with architectural terms, such as “rooms”,¹³¹ it seems to convey a literal meaning. Sometimes, however, the real mean-

105. *Alf Lailah wa-Lailah*, p. 508 (night 470).

106. By both believers and angels (Qur’ān, 13:23-24) who will enter Paradise (Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4, 479). Gardet, L. “Djanna”, in *Encyclopaedia of Islam*.

107. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 72,16. The width of this gate is three days of riding. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Ṣifat al-Jannah*, vol. 4, p. 89, No. 2672.

108. Abū Nu’aim, *Jannah*, II, 15.

109. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 73,14: 1). *Bāb al-Īmān* (Gate of Faith). 2). *Bāb al-Jihād* (Gate of Jihād); 3). *Bāb-al-Kadhemean al-gaidh*. 4). *Bāb-ar-Raiyān*. (Gate of Satiety with Drink); 5). *Bāb-ar-Rāḍiyyin*. 6). *Bāb as-Ṣadaqaḥ* (Gate of Alms). 7). *Bāb-at-Taubah* (Gate of Repentance); 8). *Bāb-at-Ṣalāt* (Gate of Prayer).

110. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4, Book 54, Number 479; Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 72, 9.

111. Qur’ān, 15: 43-44. Abū Nu’aim, *Jannah*, II, 16.

112. Ibn Aḥmad, ‘Abd al-Raḥīm. (d. 1200). (1785A.D.) *Daqā’iq al-Akbbār fī Dhikr al-Jannah wal-Nār*. Miṣr: Maktabat wa-Maṭba‘at M. ‘Alī Ṣubaiḥ, p. 37,7.

113. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4, Book 54, Number 497.

114. Abū Nu’aim, *Jannah*, II, 27,3.

115. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 5:452. The Arabic word, *ḥadīd*, associates resistance and hardness (Lane, *Lexicon*, vol. 2, p. 526).

116. Ibn Mājjah, *Sunan*, Jihād, 11.

117. On the other hand, the column is often used metaphorically in Arabic: e.g. *‘amūd al-ṣubḥ* (dawn) (Abū Dā‘ūd, *Sunan*, Imārah, 35).

118. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 9, Book 87, Number 142. The word is often used metaphorically for “centre”, as in the expression *‘amūd al-qalb* (the middle of one’s heart), i.e. the centre of attention (Lane, *Lexicon*, vol. 5, 2153).

119. For the architecture of the Islamic column, see Marçais, G. “Amūd”, in *Encyclopaedia of Islam*.

120. Qur’ān, 89:6-7.

121. Yāqūt al-Ḥamawī. *Muḥjam al-Buldān*. vol. 1 p. 100.

122. Some, e.g. in Ṭabarī, *Tafsīr*, in commenting on the verse, interpret the “column” as a metaphor for the height of the inhabitants of that town.

123. Qur’ān, 31:9.

124. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 5:287: “The uppermost room in heaven.”

125. Tirmidhī, *Sunan*, Manāqib, 14; (1964). Vol. 5, p. 268, No. 3738.

126. Abū Nu’aim, *Jannah*, II, 62.

127. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, Da‘wāt, vol. 5, p. 155, No. 3488.

128. According to another version the distance is like that between heaven and earth (Abū Nu’aim, *Jannah*, II, 65).

129. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 17,18. Ibn Nu’aim, *Jannah*, II, 156.

130. Abū Nu’aim, *Jannah*, II, 73.

131. Dārimī, *Sunan*, Fada’il al-Qur’ān, 15. The verb from which this term is derived is often only used for ascending, while the opposite direction is signified by the similar verb *daraka*. Hence the use of the former in relation to paradise, and the latter to hell (Lane, *Lexicon*, vol. 3, p. 869.)

ing of the word is not clear in and of itself, or it is used metaphorically.¹³²

Of the structures that are not associated with lodging, perhaps the most significant is the Bridge (*Ṣirāt*).¹³³ This bridge, “narrower than a hair and sharper than a sword,”¹³⁴ will be erected on the Day of Resurrection between the two sides of paradise, and over Hell.¹³⁵ While believers will cross it safely, sinners will fall into the fire of hell.¹³⁶ Its sides are closed by gates, next to which a herald is stationed.¹³⁷ When it is paved, i.e. when Muslims resurrect, Death will be eliminated on it.¹³⁸ It will extend between two wings of, or, according to another version, in the centre of hell,¹³⁹ close to its fire.¹⁴⁰ On both its sides there are iron flesh-hooks (*kalālīb*), the purpose of which is to drag the sinners down to the fire.¹⁴¹ After having passed it, and before they are accepted into Paradise, the believers will be gathered to be purified of all their earthly sins.¹⁴² They will drink from the basin (*ḥaud*), which in turn receives its water through one golden and one silver spout from heaven. Its breadth is a journey of a month,¹⁴³ or the distance between al-Medinah and Ṣan‘ah or ‘Ammān.¹⁴⁴

Transportation between various locations in Heaven is by ways, roads, streets, and paths (*ṭarīq; shārī‘*;

sabīl; darb). Of these, one is a road (*sikkah*), the first upon which the angel leads the believer on his arrival,¹⁴⁵ and others serve him for “tourism” and for transport to his final abode, be it paradise¹⁴⁶ or hell.¹⁴⁷

Heavenly furniture includes seats,¹⁴⁸ lamps (*miṣbāḥ; qindīl*), couches, a table (*mā'idah*),¹⁴⁹ vast carpets (*bisāt*), bad beds allotted to evil women (*madāji'*),¹⁵⁰ and “good” raised mattresses (*firāsh*)¹⁵¹ made of silk brocade (*sundus*),¹⁵² whose elevation is like the distance between heaven and earth.¹⁵³ When the believer arrives in heaven he finds a bed (*sarīr*) on which there are seventy mattresses¹⁵⁴ with seventy mates (*azwāj*).¹⁵⁵

The inhabitants of heaven are welcome to use special utensils such as golden bowls (*ṣiḥāf*),¹⁵⁶ goblets (*akwāb*),¹⁵⁷ silver chalices (*āniyah*),¹⁵⁸ cups of various forms and materials (*ka's; qawārīr; abārīq*),¹⁵⁹ the use of which in this world will carry a harsh punishment in the next.¹⁶⁰ In general, it is said that in one of the gardens in paradise these will be of silver, and in another of gold.¹⁶¹

Materials

While on earth, the ratio between precious and common materials is in favour of the latter, in Heaven

132. E.g. “levels of prophethood” (Dārimī, *Sunan*, Jihād, 19).

133. The original meaning of the term is “road”, “way”. Lane, *Lexicon*, vol. 4, p. 1678. It appears in the Qur’ān in this meaning, usually as the road on which God guides his followers. Its eschatological meaning is never referred to in the Qur’ān.

134. Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 1, Number 353.

135. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 8, Book 76, Number 577, and elsewhere; Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 1, Number 299.

136. Bukhārī, Volume 1, Book 12, Number 770.

137. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 4:182; 183.

138. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, Ṣifat al-Jannah, vol. 4, p. 95, No. 2682.

139. Abū Dā‘ūd, *Sunan*, Sunnah, 35.

140. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 24, 17.

141. Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 1, 339. The word also means a “spur” for horses.

142. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 3. 620. See also Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 1: 770, Volume 8: 542, Volume 8: 557, Volume 9: 532 a-b.

143. Al-Ghazālī, *Iḥyā’*, vol. iv, 528 ff.

144. Al-Ghazālī, *Iḥyā’*, vol. iv, 529, quoting a *ḥadīth* of Mālik. The word originally meant “a watering trough or tank for animals, etc. generally constructed of cemented stones plastered with mud and built by the mouth of a well.” (Lane, *Lexicon*, vol. 2, p. 670).

145. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 20, 2. According to Lane (vol. 4, p. 1387) the term connotes a road which passes through two rows of houses in a straight line.

146. Abū Dā‘ūd, *Sunan*, Ilm, 1.

147. Ibn Mājjah, *Sunan*, Ru‘ya, 10.

148. Qur’ān, 55:76: “People of paradise will incline on green silken cushions.”

149. Qur’ān, 5:112. An allegorical interpretation of the word.

150. Qur’ān, 4:34.

151. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 57, 19.

152. Abū Nu‘aim, I, II, 254.

153. Or forty years. Abū Nu‘aim, *Jannah*, II, 203. See above, notes 48 and 126 for the same figure.

154. The Arabic word means any kind of spread on the ground for sitting or sleeping, but particularly a bed. It also signifies a husband, a house, or even a nest. (Lane, *Lexicon*, vol. 6, p. 2371).

155. Ibn Abī Dunyā, 13, 6.

156. Qur’ān, 43:71.

157. Qur’ān, 88:14. Rāzī, *Tafsīr*, 43:71, vol. 27, p. 225: A round-rim vessel without a handle.

158. Qur’ān, 76:15.

159. Qur’ān, 56:18.

160. Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 6, 135; Book 24, Number 5134.

161. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, volume 6, 402.

it is reversed: there are red rubies,¹⁶² diamonds, white pearls, red sapphire (*yāqūt*), and green chrysolite (*zuburjud*) that serve as a material in different castles,¹⁶³ cupolas,¹⁶⁴ and pulpits.¹⁶⁵ Cement in the hereafter is perfume (*musk*),¹⁶⁶ straw is saffron,¹⁶⁷ gravel is pearls (*lū'lū*), and soil is amber.¹⁶⁸ All the ceilings, doors, locks, and keys are made of pearl and green jewels (*jauhar*)¹⁶⁹, as well as of silver.¹⁷⁰

Gold is one of the most frequently mentioned materials. It constitutes tree trunks,¹⁷¹ palaces,¹⁷² a certain column,¹⁷³ and even the very walls of heaven are made of golden bricks.¹⁷⁴ Its abundance in the hereafter is particularly interesting, as on earth it, along with other precious materials, is viewed negatively; amassing gold for purposes other than for God is punishable,¹⁷⁵ and golden ornamentation of clothing, for example, is reprehensible, especially when used by men.¹⁷⁶

Alongside these materials, ordinary ones, such as stone,¹⁷⁷ iron,¹⁷⁸ bricks,¹⁷⁹ wood and cloth, are also in use. This last material is mainly associated with uphol-

stery, especially for couches (*fīrāsh*), which are said to be made of rough brocade (*istabraq*).¹⁸⁰

Gardens

Gardens are midway between the natural and the artificial. In heaven, there are two at the top that are never seen by anyone,¹⁸¹ which God has adorned to His taste and placed below His abode. It is perhaps for this reason that Islam is sometimes symbolised by the garden.¹⁸²

Paradise itself is a garden¹⁸³, but within it many other gardens offer rewards to the faithful.¹⁸⁴ Of these, the most important is *al-Firdaus* (the Grove)¹⁸⁵, which God planted with His own hands.¹⁸⁶ At night He descends to a part of paradise called "Eden" (*Ādan*), which only welcomes three groups of people besides Him: prophets, the righteous, and the martyrs.¹⁸⁷

While many of these gardens are located in heaven itself, two are on earth. The first is situated between

162. Ibn Mājjah, *Sunan*, Jihād, 11.

163. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 9, Book 93, Number 608; Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 15,6. For it in Islam, see "Zumurrud (a.)", in *Encyclopaedia of Islam*. Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel and W.P. Heinrichs. Brill, 2007.

164. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Ṣifat al-Jannah*, vol. 4, p. 98, No. 2687.

165. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Ṣifat al-Jannah*, 15, vol. 4, p. 90, No. 2673.

166. Considered in the Hadith "the best and strongest smelling perfume" e.g. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Janā'iz*, vol. 2, p. 230, No. 996-7; Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4, Book 56, Number 753. etc. For a Byzantine reference to fragrance in Paradise, see above, note 166. According to another version, musk constitutes the soil of paradise (Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 3).

167. Za'farān, which, according to some sources, is one of the materials of which the heavenly virgins are made. It served in the Middle Ages mainly as dye, a culinary component, and a medicine. For the *hūr* and saffron, see Wensinck, A.J. "Ḥūr", in *Encyclopaedia of Islam*. According to another version Saffron is the soil of paradise (Abū Nu'aim, I, 170).

168. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 18,6.

169. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 23,19.

170. Legitimization of the use of precious materials in the world-to-come actually points to the fact that it too is a world of Law, both *nomos* (legitimising gold or silk) and *physis* (the traversing of great distances).

171. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Ṣifat al-Jannah*, vol. 4, p. 79, No. 2645.

172. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Witr*, vol. 1, p. 295, No. 471; Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 9, Book 87, Number 151.

173. Ibn Mājjah, *Jihād*, 11.

174. Abū Nu'aim, *Jannah*, I, 170, 12.

175. Qur'ān, 9:34.

176. Qurṭubī, *Jāmi'*, xii, 29, as quoted by Schönig, H. "Gold", in *Encyclopaedia of the Qur'ān*.

177. Although a stone is mentioned, it is not in the context of building material. Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 42, Number 7075.

178. For a column. See note 113 above.

179. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 18,6. Usually, the Arabic "*labin*" indicates unfired bricks. See Pellat, Ch. "Labin or Libn", in *Encyclopaedia of Islam*.

180. Qur'ān, 55:54 with the commentary of Ṭabarī. Pickthal and Shakir translate the Arabic as "silk brocade". According to Lane, *Lexicon*, vol. 1, p. 192, it is interwoven with gold. The origin of the word seems to be Persian, hence, perhaps the origin of the material.

181. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 24,1.

182. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 5, Merits of the Helpers, Book 58, Number 158.

183. Compare the Byzantine picture of paradise given by Pseudo-Basil the Great (PG 30:64B) as a place of marvellous beauty, brilliance, and security, knowing neither winds nor hail, free from humidity, heat, and cold, a garden surrounded by a high gilded wall with marvellous gates (*vita* of Basil the Younger, ed. Veselovskij, 1.46.5-9) or as a palace full of light and fragrance (*vita* of Andrew the Fool, PG 111:736C) as quoted in Podskalsky, G.; Kazhdan, A.; Cutler, A. "Paradise", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. Alexander P. Kazhdan. Oxford University Press 1991.

184. Dārimī, *Sunan*, Faḍāil al-Qur'ān, 1.

185. For the central position of the *Firdaus*, see Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 156, who also refers to other sources. The name seems to share an origin with the word "Paradise".

186. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 27,12. Abū Nu'aim, *Jannah*, I, 174.

187. Abū Nu'aim, *Jannah*, 1988, I, 36,9. According to another version He descends to the lower heaven every night (Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Ṣalāh*, vol. 1, p. 277, No. 324.)

the Prophet Muḥammad's home and his mosque,¹⁸⁸ and the other is the Muslim's grave, probably the most tangible of all things divine that are associated with one's own death.¹⁸⁹ Earthly gardens at large, some argue, are strongly influenced by the descriptions of those of paradise, which may in turn have been influenced by the oasis, as well as by Persian horticulture.¹⁹⁰ One such instance is the brief description of a garden in the celebrated *Arabian Nights*: "a mansion like paradise, with a garden containing green trees loaded with ripe fruits, abounding with singing birds, and watered by copious streams."¹⁹¹

Design in paradise is also varied; it consists of different elements of natural arrangement, chiefly those connected to water, namely seas and rivers. An important river in paradise is the *Kauthar*, whose banks are golden, and its path is made of pearls.¹⁹² There are four rivers in heaven,¹⁹³ two interior and two exterior.¹⁹⁴ They originate in a spot just below God's throne,¹⁹⁵ in the roots of the tree of eternity (*Shajarat al-Khuld*),¹⁹⁶ or in paradise (*firdaus*).¹⁹⁷ On the banks of these rivers, in one of which runs water, in another milk, in a third wine, and in a fourth clear honey,¹⁹⁸ cupolas made of pearls (*durr*) are erected.¹⁹⁹ In addition to those, a brook (*Ghadīr*), which flows near the

gate of paradise, is mentioned.²⁰⁰ Springs are the third body of water to be found in Heaven: one such spring is called *Salsabīl*.²⁰¹ It originates from the roots of a tree located there,²⁰² but elsewhere, the Qur'ān also speaks of two springs.²⁰³

In paradise, as on earth, trees serve mainly for shade and for water.²⁰⁴ For this purpose they are extremely wide (the diameter of one, the above mentioned Tree of Eternity, is a journey of seventy years, and its shadow is the size of one hundred years²⁰⁵). Other trees bear fruits that are white, coloured by milk and silver.²⁰⁶

In spite of the "naturalness" of the trees, their trunks are made of gold,²⁰⁷ while others, such as one called *Tūbā*, a most colourful tree, are made of precious stones, silver, and gold.²⁰⁸

Light²⁰⁹ in heaven, which is likened to the rays of the sun,²¹⁰ is both natural and artificial, and like most other elements may be interpreted literally or metaphorically. The former results from the fact that all heaven is itself a pearly light (*nūr yatala'la'u*)²¹¹ that illuminates the dwellings of its inhabitants.²¹² The latter is produced by lamps (*qanādīl*) suspended from the throne,²¹³ or by the exterior of the beds in paradise that are made of solid light (*nūr jāmid*),²¹⁴ similarly to the *minbars* of the angels.²¹⁵

188. Ḥanbal, 3:236.

189. Tirmidhī, *Sunan*, 1964, *Ṣifāt al-Qiyāmah*, vol. 4, p. 55, No. 257. For the Believer in his grave, a door into Paradise will be opened so that he will feel its air and smell its perfume. For the Unbeliever, a door into Hell will be opened so that he suffers its heat and agony.

190. Marçais, G.; Naficy, S. "Bustān", in *Encyclopaedia of Islam*. For example, the four water channels in the earthly garden as the imitation of the four heavenly rivers

191. *Alf Lailah wa-Lailah*, p. 512 (night 475).

192. Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 175.

193. See the book of Genesis 2:10.

194. Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 157.

195. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 17, 18. Compare the rivers flowing from the foot of the cross according to Byzantine tradition, in Weyl Carr, A. "Paradise, Rivers of", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. Alexander P. Kazhdan. Oxford University Press 1991.

196. Ibn Abī Dunyā, 27, 18.

197. Ibn Mu'aim, *Jannah*, II, 156.

198. Qur'ān, 47: 15.

199. Dārimī, *Sunan*, *Sunan*, Rīqāq, 113.

200. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 20, 11.

201. Qur'ān, 76:18.

202. Ibn Abī Dunyā, 14, 1. Abū Nu'aim names it as the *Tūbā* tree, *Jannah*, II, 250.

203. Qur'ān 55:50.

204. Ibn Abī Dunyā, 14, 1.

205. Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 244. Another version has that tree as the *Tūbā* tree. *Ibid*, II, 250.

206. Ibn Abī Dunyā, 29, 12.

207. Tirmidhī, see above, note 178.

208. Ibn Abī Dunyā, 30, 12; Abū Nu'aim, *Jannah*, II, 250 ff.

209. For a Byzantine reference to light in Paradise, see above, note 166.

210. Ibn Abī Dunyā, 32, 11.

211. Ibn Mājjah, *Sunan*, *Zuhd*, 39.

212. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 20, 1.

213. Ibn Ḥanbal, *Musnad*, 1:366. Lamps were rather rare commodities at the time of the Prophet Muḥammad, who himself had not owned one. In Medina the lamp is associated with the mosque near the prophet's house (Beg, M.A.J. "Sirādī", in *Encyclopaedia of Islam*).

214. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 58, 7.

215. See above, p. 12.

3. Messages and Lessons

The concept of heaven and hell played a most important role in the initial phases of Muḥammad's mission, as manifested in its vast treatment in the Meccan (early) suras of the Qur'ān. It served as an encouragement to non-Muslims to convert and as a threat against them if the invitation were to be declined. Both the promise and the threat using the world-to-come are a weapon of the weak, as Muḥammad was at the time. As long as the conversion effort was restricted to Mecca and the centre of the Arab peninsula, the theological issues, some of which are dealt with below, were either not raised at all, or pushed into second place, due to more practical and urgent needs.

Secondly, the very clearly defined picture helps in creating a hierarchy among humans in this world. Paradise is strongly associated in the Qur'ān with hierarchy, both of its inhabitants over those on earth, as well as among themselves.²¹⁶

A third objective may have had to do with the competition against Judaism²¹⁷ and Christianity²¹⁸, both of which had a rather advanced eschatological framework at the time.

These objectives cannot be met without difficulties. Religion presents the world-to-come as very different, if not contradictory, to ours, but at the same time, its remoteness does not render it incomprehensible. For obvious reasons, this depiction fails, creating in the process countless theological problems. We have seen the expressions of two which have a bearing on architecture: corporeality and connection to this world.

Let us first tend to corporeality. Theologically speaking, the issue of the hereafter at large and its corporeality are inseparable from the indisputable Islamic dogma of the resurrection. If corporeality is accepted with respect to some elements of the reward and punishment, other elements must follow. The promise of water necessitates rivers, springs and drinking vessels; food necessitates cutlery; personal reward necessitates privacy, which in turn necessitates edifices.²¹⁹

One problem, out of many that arise in this context, is whether the difference between terrestrial and

heavenly vicinities is merely quantitative. Another, beyond the risk of anthropomorphism, the very materiality of things divine requires plurality in them. This cannot be accepted because it constitutes polytheism (*shirk*), one of the gravest sins in Islam.

Another is the discrepancy between the enormity of the dimensions in the hereafter, and the unchanged size of the "paradisant".²²⁰ Is the latter not introduced into a world that is unfit for him? Are such dimensions still to be considered "architectural"? Is not the message lost on the believer who cannot comprehend the dimensions, let alone accommodate to them?

The second major problem, namely the connection with this world, is not much easier than the first. This connection between the two worlds is strong,²²¹ and it obtains, at least on three levels. First, on that principle, where the situation of human beings in the world-to-come is the result of their conduct in this world. However, there is yet another connection, permanent and mutual, which is almost physical: on the one hand, God's throne is referred to as having pre-existed all creation,²²² including of course this world; on the other hand, we have seen the influence of the death of some persons on the throne.

Thirdly, things on earth bear similarities to things in heaven, such as the pulpit and the entrance to heaven,²²³ lodgings, materials, and even whole cities.

Reading the text of the Qur'ān should leave no doubt in the mind of the Muslim as to the corporeality of the world-to-come with all its architectural details. And yet, sheer literalistic interpretation is but one of the ways in which corporeality in the world-to-come is understood. The others have been the rationalistic Mu'tazilah's mostly allegorical interpretation, the more literalistic, unquestioning and basically metaphorical Ash'arite,²²⁴ and the symbolic interpretation of the philosophers, such as Ibn Sīnā or Ibn Rushd, for whom the physical description of the hereafter must be understood as intellectual.

Let us first look at the literalistic solution. One of the clearest expositions of the controversy between rationality and faith in Islam has been phrased by al-

216. 17:21 Yusuf Ali's translation: "See how we have bestowed more on some than on others; but verily the Hereafter is more in rank and gradation and more in excellence." See Ṭabarī's commentary on the verse: the difference between the highest and the lowest among the inhabitants of paradise is like the distance between a star seen in the west and in the east.

217. See Hirschberg, H. Z. "Eschatology, in Islam", in *Encyclopaedia Judaica*.

218. See Gardet, L. "Qiyāma", in *Encyclopaedia of Islam*.

219. A revealing discussion on this connection and its repercussions was held between the Orthodox al-Ghazālī and the philosopher Ibn Rushd (Ibn Rushd, *Tahafut*, 359-363.)

220. Although in one source at least (Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Book 040, Number 6795) they are described as being sixty cubits tall.

221. Tamari, 1999, 3.

222. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 4, Book 54, Number 414 = Bad' al-Khalq, 2: "Nothing save Him existed and His throne was on the water". The theological issue is similar to the grave problem of the creation of the Qur'ān.

223. Piotrovsky, M. and J. Vrieze (eds.). (2000). *Art of Islam: Heavenly Art Earthly Beauty*. Amsterdam: de Nieuwe Kerk., 63.

224. Particularly Fakhr al-Dīn al-Rāzī's (d. 1210), *Mafātīḥ al-Ghaib*.

Ghazālī (d. 1111) in his *Tahāfut*, in which he attacks the philosophers, and is in turn attacked by Ibn Rushd (d. 1189).²²⁵

Literal belief in those principles is necessary, says al- Ghazālī, and he dismisses the rationalistic arguments against it on the grounds that “...place, direction, form, bodily hand or eye, locomotion and reaching rest ... are not impossible to God”.²²⁶

One path to tackling the implication of polytheism in the corporeal treatment of heaven was taken by the literalists, mainly Ḥanbalites and some Ash‘arites. Their position was to avoid posing questions to the text (their slogan – *bilā kaifa*: without asking “how?”). Thus, there is no need to solve the logical difficulty, because humans cannot comprehend those divine issues on principle, thus making any interpretation irrelevant. Even if the problem is recognised in this group, beyond the above seeming solution, it may also be solved by the realization that hell and paradise are corporeal, but this status *follows* the resurrection of the bodies. Naturally, such a solution presents advocates of the present existence of heaven with the original problem of corporeality.²²⁷

This literalistic approach came under fire from the more rationalistic schools of Islam, such as the Mu‘tazilites. (EI2, Djanna), who flatly denied any possibility of beatitude.

The foundation of the second solution is the position that there are two paradises: one sensible (*jannah maḥsūṣah*) and the other intellectual (*jannah ma‘nawīyah*), the latter of which is the truer one. It was advocated by Ibn ‘Arabī in the Middle Ages,²²⁸ and by an important modern thinker, al-Sha‘rānī.²²⁹

The third and usual solution for such ancient and indeed insoluble problems is that these reports must be interpreted allegorically, as literalism is only meant for the weak of mind. The figures quoted in the paradisaical dimensions must only be seen as metaphors, or that time in heaven is so different to ours that the traversing of the above distances is independent of human size.

Indeed, many of the terms employed to depict heaven are also often used metaphorically in idiomatic expressions, such as the “path of the good,” (*sabil al-khair*);²³⁰ “the way of Islam” (*Ṭarīq al-Islām*);²³¹ or “the garden of Islam” (*Rauḍat al-Islām*). But used thus, the point of impressing the listeners is lost on them, because, logic obtaining, even in matters divine, corporeal descriptions of heaven should only be interpreted allegorically.²³²

The less literalistic approach may be represented in the commentary of the Qur’ān by Fakhr al-Dīn al-Rāzī (d. 1210). When he discusses the size of heaven and earth that will be given to the believer in paradise, and after surveying the different interpretations of the statement, he opts for the view that the size is exaggerated,²³³ and when discussing a heavenly table (*mā’idah*), he interprets the noun metaphorically.²³⁴ He adopts the same approach when explaining that the expression “without pillars”, referring to heaven, must not be taken literally, but rather as meaning “it is in no particular place”.²³⁵ An attempt to reconcile the two extreme views is expressed by the position that in their treatment of the world-to-come, later verses represent a more allegorical view than earlier ones.²³⁶

4. Conclusions

Architectural structures separate the inside from the outside, mostly with the possibility of moving between the two. On earth they are used for security, privacy, or protection from the weather, and these tasks are usually carried out by walls, roofs, doors or gates. A secondary, albeit very important, task is ornamental. Due to the physicality of heaven, architecture is expected, but at the same time, the above needs do not exist in it.²³⁷ There remains the element of conspicuousness and exaggerated sizes and distances. However, the description of this architectural wealth loses its meaning if everyone receives the same reward. Its significance remains, therefore, in the comparison between it and its earthly counterpart. Thus, architec-

225. Especially in a discussion on this connection and its repercussions which was held between al-Ghazālī and Ibn Rushd (Ibn Rushd, *Tahāfut*, 359-363.)

226. Ghazālī, *Tahāfut*, 293.

227. On this problem see Abrahamov, Binyamin. (2002). “The Creation and Duration of Paradise and Hell in Islamic Theology.” *Der Islam*, vol. 79, n°1, pp. 87-102.

228. Ibn ‘Arabī, *Futūḥāt*, p. 368.

229. *Yawāqūt*, ii, 170, quoted in Tamari, 1999, 11.

230. Bukhārī, *Ṣaḥīḥ*, Volume 5, Book 58, Number 250 = *Manāqib al-Anṣār*, 45.

231. Nasā’ī, *Sunan*, (Ed. Muḥammad Naṣr al-Dīn al-Albānī). Beirut: Al-Maktab al-Islāmī. Jihād, No. 2937.

232. E.g. *Risālah Aḍḥawīyah fī Amr al-Ma‘ād* (ed. S. Dunyā, Cairo 1949).

233. Rāzī, *Tafsīr*, 3:133, vol. 9, p. 6.

234. Rāzī, *Tafsīr*, 5:112, vol. 12, p. 130.

235. Rāzī, *Tafsīr*, 31:9, vol. 25, p. 142.

236. Gardet, L., “Djanna”, in *Encyclopaedia of Islam*.

237. Even the temperature is comfortable and stable. Ibn Abī Dunyā, *Jannah*, 27,7.

ture (only as art), along with bodily pleasure or pain, is the carrier of the religious message, the very *raison d'être* of heaven.

Bibliography

- ABU DA'UD 1971: *Sunan* (Ed. Izzāt al-Da'ās & Aîmad 'Ādil al-Sayyid). Humṣ: Dār al-Sa'īd. (Reference of 'Alī Riḍā 'Abd Allāh, editor of Abū Nu'aim, below).
- ALF LAILAH WA-LAILAH: www.alwaraq.net.
- BAGHAWĪ, MUḤAMMAD AL-ḤUSAIN B. MAS'UD 1997/1417: *Ma'ālim al-Tanzīl (Tafsīr al-Baghawī)* (Ed. Muḥammad 'Abd Allāh al-Nimr, 'Uthmān Jum'ah Ḍamīrīyah, and Sulaimān Muslim al-Ḥarash). Riyadh: Dār Ṭayyibah Lil-Nashr wal-Tauzī'. www.qurancomplex.org.
- BEARMAN, P. *et al.* 2007: *Encyclopaedia of Islam*. Brill, Brill Online.
- BUKHĀRĪ, ABU 'ABD ALLAH, MUḤAMMAD B. ISMĀ'IL: *Ṣaḥīḥ* (Tr. M. Muhsin Khan): www.usc.edu.
- DĀRIMI (n.d.): *Sunan*. Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmīyah. (Reference of 'Alī Riḍā 'Abd Allāh, editor of Abū Nu'aim, below).
- GHAZĀLĪ, ABU ḤĀMID MUḤAMMAD IBN MUḤAMMAD (n.d.): *Iḥyā' 'Ulūm al-Dīn*. Beirut: Dār al-Ma'rifah lil-Ṭibā'ah wal-Nashr.
- GHAZĀLĪ, ABU ḤĀMID 1961: *Tahāfut al-Falāsifah*. Ed. Sulaimān Dunyā. Miṣr: Dār al-Ma'ārif.
- GHAZULĪ, 'ALĪ B. 'ABDALLAH 1933: *Maṭālī' al-Budūr fī Manāzil al-Surūr*. Cairo: Maktabat al-Thaqāfah al-Dīnīyah.
- IBN ABI DUNYĀ (n.d.): *Ṣifat al-Jannah* (Ed. Ṭāriq al-Ṭanṭāwī). Cairo: Maktabat al-Qur'ān.
- IBN 'ARABĪ, *Al-Futūḥāt al-Makkīyah*: www.alwaraq.net.
- IBN AḤMAD AL-QĀDĪ, 'ABD AL-RAḤĪM 1932/1352: *Daqā'iq al-akḥbār fī Dhikr al-Jannah wal-Nār*. Miṣr: Maṭba'at Muṣṭafā Muḥammad.
- IBN ḤANBAL, AḤMAD 1969/1389: *Musnad*. Beirut: Dār Ṣādir.
- IBN MĀJJĀH (n.d.): *Sunan* (Ed. Muḥammad Fū'ād 'Abd al-Bāqī). Beirut: Dār al-Fikr. (Reference of 'Alī Riḍā 'Abd Allāh, editor of Abū Nu'aim, below).
- IBN RUSHD 1969: *Averroes' Tahafut al-Tahafut (The Incoherence of the Incoherence)* (Tr. S. van den Bergh). London: Luzac.
- İSBAHĀNĪ, ABU NU'AIM AL- 1988/1408: *Ṣifat al-Jannah* (Ed. 'Alī Riḍā 'Abd Allāh). Beirut: Dār al-Ma'mūn Lil-Turāth.
- LANE, E. 1968: *An Arabic-English Lexicon*, London and Edinburgh: Williams and Norgate (repr. Beirut: Librairie du Liban).
- MCAULIFFE, J. D. *et al.* 2001-2006: *Encyclopaedia of the Qur'an*. Leiden: Brill.
- MUSLIM IBN AL-HAJJAJ: *Ṣaḥīḥ*: www.usc.edu.
- ṬABARĪ, ABU JAṬFAR MUḤAMMAD B. JARİR 1918/1338: *Jāmi' al-Bayān fī Tafsīr al-Qur'an*. Cairo: Bulāq.
- TĪRMIDHĪ, ABU 'ĪSĀ: *Sunan*. www.al-eman.com.
- RĀZĪ, FAKHR AL-DĪN 1938/1357: *Al-Tafsīr al-Kabīr*. Cairo: Al-Maṭba'ah al-Bahīyah.
- TAMARĪ, S. 1999: *Iconotextual Studies in the Muslim Vision of Paradise*. Wiesbaden and Ramat-Gan: Har-rasowitz and Bar-Ilan University.

