

L'expérience délirante de la raison divine : les *Bacchantes* d'Euripide

Fabienne Blaise

UMR « Savoirs et textes », C.N.R.S.-Université de Lille 3

blaise@univ-lille3.fr

À la mémoire de Charles Segal

Les *Bacchantes*, l'une des pièces de l'ultime trilogie, qui offrira à son auteur une victoire posthume¹, est, plus encore que tout autre drame d'Euripide, une œuvre singulière, paradoxale, et terrifiante, dont il faut commencer par rappeler l'argument.

La tragédie débute comme beaucoup d'autres pièces d'Euripide: par un monologue de dieu, Dionysos ici, qui raconte son histoire et déclare ses intentions. Dionysos est le fils de Zeus, le roi des dieux, et d'une mortelle, Sémélé, fille de Cadmos, le fondateur de Thèbes. Sémélé a été foudroyée par Zeus. Les raisons en sont obscures. Dionysos, de manière énigmatique –on y reviendra–, impute l'acte destructeur à l'*hubris* d'Héra, l'épouse de Zeus (v. 9). Les sœurs de Sémélé, Autooné, Inô et Agavé, et le fils de celle-ci, Penthée, désormais roi de Thèbes, interprètent le foudroiement de manière plus prosaïque. Refusant en effet de croire à la divinité de Dionysos, ils pensent que cette histoire d'union avec Zeus est une invention destinée à cacher un grave écart de conduite: Zeus aurait ainsi châtié une dévergondée qui, pour dissimuler son impudence basement humaine, aurait imputé la faute à un séducteur divin. Dionysos vise alors un double but : la ville de Thèbes –où il est arrivé avec sa suite de Bacchantes– et plus particulièrement la famille de sa mère doivent payer leur refus de le reconnaître et par conséquent de lui rendre un culte, et lui-même pourra ainsi se révéler dans toute sa divinité.

Son premier geste, dit-il, a été de plonger toutes les femmes de Thèbes dans la folie et de les envoyer en Bacchantes dans la montagne. Par ailleurs, et c'est le premier paradoxe de cette pièce, pour punir Penthée de refuser de l'inclure dans le culte que celui-ci rend aux dieux et afin de manifester ainsi son essence divine, Dionysos annonce qu'il va se donner l'apparence d'un homme.

Dès lors, la tragédie va prendre un tour que l'on ne rencontre dans aucun autre drame attique transmis: le dieu, déguisé en homme, va devenir un des protagonistes de la tragédie. La nouveauté n'est peut-être pas absolue, car on sait qu'Eschyle avait déjà traité le sujet, bien qu'il n'en reste quasiment aucune trace². On connaît toutefois

¹ Les deux autres sont l'*Alcméon à Corinthe*, désormais perdue, et l'*Iphigénie à Aulis*.

² Voir notamment le commentaire de Dodds, 1960, p. xxviii-xxxiii, qui suppose qu'Eschyle et Euripide puisaient à une source traditionnelle commune.

aussi la manière toute personnelle qu'a Euripide de reprendre les éléments traditionnels, et l'on peut en déduire sans trop de risque qu'ici, pas plus qu'ailleurs, son objectif n'a pas été d'exhiber un simple catalogue de tableaux folkloriques. Au vu de ce qui nous reste en tout cas, la nouveauté n'est pas négligeable: que ce soit un dieu, même déguisé, qui ait le premier rôle modifie la configuration de la pièce. On assiste en effet à une série de prodiges (la terre tremble, le palais s'écroule³), le plus terrible étant celui qui s'opère sur Penthée, manipulé sous nos yeux comme une marionnette.

Penthée est roi de Thèbes. Il s'inquiète, en responsable de l'ordre qu'il est, du chaos infligé à la cité par celui qui se présente comme un étranger venu d'Asie pour propager le culte de Dionysos. Il affronte alors de manière violente cet étranger qui va répondre à sa brutalité par une insolente sérénité, à peine argumentée : à quoi bon ? Puisqu'il détient la vérité, le dieu travesti en homme n'a pas, comme les héros tragiques, à la reconstruire. Penthée, lui, aveuglé par son présupposé initial – Dionysos n'est pas un dieu – et par la répugnance que le perturbateur, efféminé de surcroît, provoque chez lui, le garant de l'ordre, va passer par différents états : d'abord arrogant face au trublion, puis impuissant devant des faits étranges et des hallucinations qui ne le convainquent toutefois pas de plier, il subit enfin une transformation totale qui vise à en faire un fantoche d'autant plus pitoyable qu'il devient tout ce qu'il méprisait. Pour obtenir cette métamorphose, Dionysos ne peut pas recourir à la persuasion (Penthée, quand il est lucide, est définitivement fermé au dionysisme), mais il doit le plonger lui aussi, comme les Thébaines, dans la folie pour qu'il accepte de se travestir en femme, en Ménade dionysiaque, afin d'aller espionner les Bacchantes dans la montagne. La catastrophe pourra alors s'accomplir : Agavé, sa propre mère, en plein délire, va s'emparer de l'espion et mettre en pièces ce qu'elle croit être un lion, dans un épouvantable carnage où l'assistent ses sœurs : Dionysos tient sa vengeance. Revenue à la réalité et face au désastre auquel l'a conduite la vindicte divine, Agavé sera obligée de reconnaître la toute-puissance du dieu, qui parachèvera la ruine de la famille en vouant à l'exil Cadmos et ses filles.

La pièce n'est pas déroutante seulement par son issue particulièrement atroce, mais parce que le paradoxe et l'irrationnel s'y imposent avec insistance. On n'y sait plus qui est le fou, qui est le sage, comme le montrent à merveille les deux vieillards, Tirésias et Cadmos, convertis au dionysisme, affublés de vêtements bachiques qui conviennent peu à leur âge et à leur dignité et prêts à gravir la montagne clopin-clopant pour rejoindre les Bacchantes. Oublieux de leur vieillesse (voir le vers 190: le devin Tirésias se dit jeune alors que tout dans le contexte insiste sur leur sénilité) et

³ Voir les vers 585-603. Je ne m'arrêterai pas ici sur la question de la réalité du cataclysme, qui a partagé la critique entre les partisans du prodige et ceux qui le niaient au nom du bon sens et d'impossibilités scéniques elles-mêmes en fait assez faciles à réfuter. J'aurais tendance à penser que le problème est mal posé. Peu importe que le cri de Dionysos, appelant le séisme, soit suivi d'un réel effet: sa puissance est, elle, assez réelle pour au moins convaincre le Chœur de la réalité du phénomène et l'amener à voir le palais s'écrouler. Comme le prouvent les tantes égarées de Penthée, et surtout Penthée lui-même, c'est surtout les esprits que Dionysos ébranlent, et personne ne peut contester la réalité des effets concrets et dévastateurs que cette secousse-là provoque.

seuls hommes de Thèbes à vouloir participer au délire bachique, ils revendiquent pour eux seuls, contre toute apparence, le bon sens⁴. Penthée, en homme raisonnable qui s'en tient à ce qu'il voit, devant le spectacle ridicule qu'offrent ces deux vieux enthousiastes, n'hésite pas à les traiter de fous⁵. Tirésias lui rendra l'insulte un peu plus tard (en 269 ; voir aussi le vers 369), et Dionysos donnera raison au devin : Penthée parle sans savoir⁶. Le malheureux héros doit alors affronter des événements qui défient l'entendement. Ses hommes lui apprennent que les liens des Bacchantes qu'il a pu capturer se sont défaits tout seuls (v. 443-450), ou que, dans les montagnes, des Thébaines allaitent des faons, font jaillir du sol vin, lait, miel, ou mettent en pièces de leurs seules mains des taureaux farouches (voir le premier récit de messenger, v. 660-768). Penthée lui-même est la victime, de plus en plus pathétique, de ce cauchemar de la raison. Il prend un taureau pour ce Bacchant (Dionysos déguisé en homme) qu'il veut, en bon gardien de l'ordre, emprisonner et se bat contre une ombre (v. 616-637). Lui, le roi viril qui se gaussait de l'allure efféminée de cet étranger aux belles boucles (v. 455-459), accepte de se laisser travestir en femme pour aller espionner les Bacchantes et s'inquiète, dans une scène burlesque, des détails de sa toilette (v. 925-938 ; il faut cependant préciser que Dionysos, pour que Penthée en arrive là, est obligé de le plonger dans un « léger délire » – ἐλαφρὰ λύσσα –, v. 850-853). Mais le paradoxe le plus terrible est sans doute qu'il soit mis en lambeaux par celle qui l'a fait naître. Ainsi, Euripide nous donne à voir ce qui dépasse de loin les bornes de la raison humaine dans cette pièce où le prologue donne le ton déjà, puisque Dionysos, pour mettre en évidence sa nature divine, s'y mue en homme, ce qui semble aller à l'encontre de la logique établie⁷.

Face à cette pièce énigmatique, qui donne de surcroît au divin, par la présence scénique de Dionysos, mais aussi par le caractère religieux de tous les chants de chœur, une place incomparablement plus grande que dans les autres tragédies d'Euripide, les commentateurs ont défendu des positions parfois radicalement divergentes, dont la diversité même trahit, comme on le verra par la suite, notamment avec l'interprétation des vers 810-816, une propension à substituer à une véritable lecture de la pièce des discours plus généraux sur la figure de Dionysos, qui, de manière souvent circulaire, tiennent lieu à la fois d'hypothèses et de conclusions⁸.

⁴ V. 196 : Μόνοι ... εἶ φρονουῦμεν, οἱ δ' ἄλλοι κακῶς (« Nous seuls avons notre bon sens, les autres sont fous »).

⁵ ... ἀναίνομαι, πάτερ, / τὸ γῆρας ὑμῶν εἰσορῶν νοῦν οὐκ ἔχον (« ... je me refuse, père, à voir votre vieillesse privée de raison », v. 251 s.).

⁶ Δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εἶ φρονεῖν (« L'ignorant croira qu'on n'a pas son bon sens alors qu'on parle en sage », v. 480).

⁷ Voir les vers 47 s., où Dionysos déclare qu'il va montrer à Penthée et à tous les Thébains qu'il est né dieu, suivis un peu plus loin (v. 53 s.) de son plan pour venir à ses fins: échanger sa forme contre un aspect humain.

⁸ Je me limiterai ici à une présentation nécessairement sommaire et ne retracerai pas dans son détail bigarré la longue histoire de l'interprétation des *Bacchantes*. Pour un aperçu plus précis des diverses lectures de la pièce, on peut se référer notamment à H. Oranje, 1984, p. 7-19, H. S. Versnel, 1990, p. 96-99, F. H. Bierl, 1991, p. 177-181, ou, même s'il ne porte pas seulement sur les *Bacchantes*, Ch. Wildberg, 2002, p. 2-6. Pour

Les plus anciennes lectures sont religieuses. On a parfois supposé que la pièce témoignait de la conversion d'Euripide, qui, au seuil de la mort, aurait renoncé au rationalisme d'esprit fort qu'on lui prêtait pour adhérer à la foi dionysiaque, dont il se serait fait comme l'apôtre. Cette thèse aux résonances chrétiennes, dominante aux XVIII^e et XIX^e siècles, est encore illustrée dans l'introduction rédigée pour les Belles Lettres par H. Grégoire en 1619⁹. En réalité, on ne fait alors que suivre une ligne adoptée par les Pères de l'Église. Ceux-ci en effet, transposant les vers d'Euripide dans un nouveau contexte, leur avaient donné un sens chrétien, selon une méthode employée systématiquement par l'auteur du *Christus Patiens*, tragédie chrétienne sur la passion du Christ en forme de centon, ce type de poèmes constitués de morceaux empruntés à différentes œuvres: la plupart des vers y étaient pris à Euripide et trois cents d'entre eux aux *Bacchantes*, que l'auteur pouvait encore lire dans une version complète¹⁰.

Cette interprétation condamne Penthée, considéré comme un tyran violent, qui ne respecte rien, même pas son grand-père Cadmos (voir Grégoire, p. 233). Dionysos au contraire est jugé « sympathique » (*ibid.*), en ce qu'il cherche sincèrement à remettre Penthée sur la bonne voie.

On voit ce que l'interprétation a de difficile. Elle projette d'une part sur le texte une idéologie qui n'a rien à voir avec l'époque à laquelle composait Euripide. En outre, elle conduit à une appréciation contestable des personnages. Penthée en effet est sans doute violent et fermé à un culte religieux qu'il ne connaît pas, mais il n'en défend pas moins, en tant que gardien de la cité, des valeurs légitimes comme l'ordre ou le droit. Il est difficile à l'inverse de dire que Dionysos est sympathique, tant sa vengeance, même si l'on admet qu'elle est légitime, pousse la cruauté à son comble. Une pièce qui, comme toute autre tragédie, mais avec une intensité beaucoup plus grande encore, suscitait la pitié à l'égard de la victime du dieu, semblait devoir rendre caduque l'hypothèse d'une palinodie d'Euripide.

C'est pourquoi d'autres ont préféré voir au contraire dans les *Bacchantes* l'expression d'un rationalisme plus ou moins révolté. La tragédie devient alors une charge antireligieuse, dans la continuité du scepticisme dont aurait témoigné Euripide

les études les plus récentes, voir l'analyse critique très utile qu'a proposée le regretté Charles Segal dans son édition augmentée de 1997, p. 349-393.

⁹ « ... il est évident que les *Bacchantes* prouvent qu'Euripide est mort en état de grâce à l'égard de la religion hellénique, et qu'il faut le considérer de toute façon comme un converti », p. 236 ; ou, à propos des chants de chœur : « ... les chants ... sont, d'un bout à l'autre, liturgiques ou mystiques. Très souvent cette poésie rappelle les psaumes. Parfois elle est chrétienne d'accent... », p. 229. De fait, on retrouve des traces de cette interprétation dans deux commentaires français du XX^e siècle : ceux de Jeanne Roux, 1972, et de M. Lacroix, 1976.

¹⁰ La date de cette composition est incertaine : si on l'attribue à Grégoire de Naziance, elle remonterait au IV^e siècle de notre ère ; elle daterait par contre du XII^e siècle si on en fait un apocryphe (voir sur ce point R. Seaford, 1997, p. 53).

dans ses autres pièces¹¹. Les plus radicaux ont même considéré que l'adversaire de Penthée, loin d'être Dionysos, n'était qu'un imposteur qui usait, par exemple, de l'hypnose et de la suggestion pour abuser le chœur des Bacchantes et Penthée en leur faisant croire à l'effondrement du palais¹². D'autres, plus récemment, et dans une perspective plus politique que religieuse, préfèrent penser qu'Euripide dénonce ainsi non pas la religion traditionnelle, mais le retour d'un certain irrationalisme à Athènes¹³.

Dans ce cas, et à l'inverse, logiquement, de ce qui était proposé par la lecture religieuse¹⁴, Penthée, qui devient le porte-parole d'Euripide, apparaît comme le personnage le plus éclairé de la pièce, ce qui est, cette fois encore, contestable: Penthée, qui défend l'ordre traditionnel de sa cité, peut en effet difficilement passer pour le martyr de la pensée éclairée, ni comme le chantre d'une idéologie révolutionnaire.

Réagissant contre un tel dogmatisme, certains interprètes ont préféré revenir à une idée moins intellectualiste de la tragédie, dont la fonction est alors moins de faire la leçon que d'éveiller une sensibilité salutaire¹⁵. En insistant sur la nature double de Dionysos, qui incarne tout à la fois la joie et l'horreur, la gaîté et la cruauté, la sagesse et la folie, on s'intéresse alors aux effets que cette ambiguïté fondamentale va avoir sur la personnalité d'un Penthée au comportement excessivement rigide, mais porteur inconscient des pulsions qu'il combat. On revient en fait ainsi à une position qui fait d'Euripide un irrationaliste: le tragique montrerait les limites de la croyance en la toute-puissance de la raison. La lecture religieuse des *Bacchantes* se laïcise en substituant à l'omnipotence de Dieu celle, objective, de la nature ou, subjective, de l'inconscient¹⁶. Pour les uns, le poète tragique nous présente le drame d'un homme

¹¹ Les partisans d'un Euripide critique de la religion pouvaient en trouver chez Aristophane le témoignage le plus ancien (voir les *Thesmophories*, v. 451, où l'une des accusatrices d'Euripide déplore de ne plus pouvoir faire commerce d'objets religieux depuis que le poète tragique a persuadé les hommes qu'il n'y a pas de dieu). Le problème est que la parole d'Aristophane n'est pas d'or, et qu'il opérait déjà selon une pratique que reprendront à l'envi les commentateurs, en construisant une pensée euripidéenne à partir de propos tenus par ses personnages et tirés, pour les besoins, de leur contexte.

¹² Cf. A. W. Verrall, 1910, et G. Norwood, 1954.

¹³ Voir J. Schmidt, 1989, et E. Lefèvre, 1995.

¹⁴ Grégoire, 1961, p. 231, parle d'une position « de gauche ».

¹⁵ Voir Dodds, dans l'introduction à son commentaire de 1960, p. xlvii : « It is a mistake to ask what he is trying to 'prove' : his concern in this as all his major plays is not to prove anything but to enlarge our sensibility... »

¹⁶ Ce processus de laïcisation se perçoit au mieux dans l'interprétation que propose H. Rohdich (1968) de la pièce. L'auteur exploite toutefois la dualité de Penthée dans une perspective qui reste philosophique, et non psychologique comme celles qui seront évoquées ci-dessous. Euripide montrerait avec Penthée, le sophiste scindé entre la raison et le délire, que ce n'est pas le monde qui est tragique (dans le sens où l'homme est tiraillé entre son aspiration à l'autonomie et la réalité métaphysique du monde qui lui impose du dehors l'existence de forces supra-humaines, divines), mais la raison humaine elle-même, qui s'illusionne sur ses capacités de contrôle. Cette lecture, influencée par l'idée de dialectique de la raison défendue par Adorno et

qui n'a pas su reconnaître l'importance de l'expérience dionysiaque, aussi douce et cruelle que la nature, dans l'esprit humain (Dodds) ; pour d'autres, Penthée est une contradiction en soi et porte inconsciemment en lui le dionysiaque sous la forme de pulsions (sexe et pouvoir) réprimées que Dionysos va mettre à jour pour la perte de sa victime: Euripide devient un psychologue, voire un psychanalyste¹⁷.

Les études qui dominent désormais reprennent de Dodds l'idée de l'ambiguïté constitutive de la pièce pour y voir l'expression d'une tension qui lui donne sa portée tragique. Cependant l'horizon d'intérêt n'est plus d'ordre psychologique (même si le présupposé de la dualité inhérente à la nature humaine est admis comme une donnée indiscutable), mais anthropologique. Toutes partent de la même représentation de Dionysos comme dieu de l'altérité en insistant sur le fait que cet autre n'est pas un absolu (on reviendrait à une lecture métaphysique de la pièce)¹⁸, mais qu'il s'affirme ici-bas, dans la culture, par rapport aux normes établies. Ces lectures, d'inspiration structuraliste, voient se jouer dans la pièce le conflit que suscite la nécessaire acceptation de la dissolution des limites. Charles Segal (1982/1997) et Jean-Pierre Vernant offrent les exemples sans doute les plus éclairants de ce type d'analyse. Alors que le premier passe en revue tous les aspects culturels touchés selon lui par ce jeu conflictuel entre le même et l'autre, le second a tendance à resserrer son propos autour d'une perspective plus politique. Vernant lit en effet les *Bacchantes* comme l'expression de la crise suscitée par l'intégration dans la cité d'une marginalité aussi nécessaire au sein de la collectivité que de l'individu, qui ne peuvent, sans se nier, se replier sur soi dans la fixité stérile du même. Cette lecture a pu prendre un tour ritualiste, quand on voyait rejouée dans la pièce, sur le mode violent du mythe, l'instauration d'un nouveau culte, à l'origine source de tensions entre la cité et la puissance d'une famille régnante¹⁹.

On peut reprocher, globalement, à ces interprétations, toutes stimulantes qu'elles soient, de perdre de vue la signification à la fois générique (comme drame) et singulière (comme œuvre) de la tragédie, et de réduire le texte aux phénomènes historiques qu'il est censé mettre en scène, selon de surcroît une méthode un peu circulaire, puisque l'on construit ces phénomènes (crise religieuse ou politique, par exemple) à partir du texte qu'ils sont censés éclairer. La tragédie des *Bacchantes*

Horkheimer tout en revendiquant un retour à un travail philologique sur le texte, a le grand mérite de sortir de l'interprétation simplement binaire qui se décline dans les divers commentaires de la pièce. Toutefois, on a déjà dit combien il était difficile de faire de Penthée un sophiste-philosophe accompli. Rohdich est par ailleurs obligé, pour montrer que le conflit est purement interne au héros humain, de reprendre à son compte certains présupposés des rationalistes les plus durs qui niaient le caractère religieux de l'adversaire de Penthée, ce qu'une lecture même approximative de la pièce légitime très difficilement.

¹⁷ Voir l'interprétation de R. P. Winnington-Ingram. L'interprétation psychologique trouve son aboutissement le plus extrême dans l'interprétation psychanalytique que donne W. Sale (1972) de Penthée ou dans celle, psychosociologique, de B. Seidensticker (1972), qui fait de Penthée le type de la personnalité autoritaire.

¹⁸ Voir notamment M. Detienne, 1998, qui insiste sur l'idée que Dionysos est un « étranger de l'intérieur » (entre autres p. 98).

¹⁹ Voir Seaford, 1997.

n'est pas un document sur la religion dionysiaque, même si l'on a été très souvent tenté de l'exploiter dans ce sens faute d'informations suffisantes en ce domaine. On tend notamment à négliger le fait que l'action ne se passe pas dans n'importe quelle cité grecque destinée à accueillir le culte, mais à Thèbes, qui est étroitement liée à l'histoire de Dionysos, puisqu'elle n'a pas reconnu le dieu pourtant conçu par une Thébaine. La ville est plus que le simple paradigme de l'introduction d'un culte nouveau en Grèce²⁰ ; elle est le lieu du châtement nécessaire pour l'offense infligée au divin²¹.

Je préfère toutefois m'arrêter sur les deux présupposés majeurs, et complémentaires, qui déterminent ces interprétations et qu'une lecture attentive des *Bacchantes* permet de remettre en question. Toutes font de Dionysos le principe de l'Altérité, de l'Irrationnel face à quoi Penthée incarne l'intégrité illusoire, qui trahit à la première tentation le caractère duel auquel l'homme ne peut échapper, surtout pas quand il le refoule. Tout se passe comme si Euripide avait eu le génie d'anticiper à la fois Nietzsche et Freud. On lui prête en effet une conception de Dionysos qui tend à se confondre avec celle du dionysiaque proposée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Certes, les interprètes prennent parfois leurs distances²², mais ils retiennent néanmoins de Nietzsche l'idée que Dionysos a une place bien à part dans le panthéon grec, en tant qu'alliance des contraires, subversion de l'ordre, fusion émotionnelle opposée au principe d'individuation, et que cette singularité apparaît dans toute sa virulence dans les *Bacchantes*²³. Une autre constante est de considérer que l'auteur du V^e siècle devait avoir l'intuition du refoulé, en nous montrant Penthée, d'abord empêtré dans ses principes rigides, prêt à révéler ses pulsions cachées dès que la tentation devient trop forte. Le moment-clé, pour tous, est le passage qui commence au vers 810 :

Dionysos : Ah	810
Veux-tu les [les Bacchantes] voir installées dans la montagne ?	

²⁰ On peut en faire alors le pendant mythique de l'Athènes historique: un modèle ou un contre-exemple. Si l'on s'en tient au dénouement de la tragédie, on considère que le désastre final montre l'incapacité de Thèbes à intégrer l'autre que représente Dionysos : elle échoue là où Athènes réussira (voir Froma Zeitlin, 1993). Si l'on considère que la catastrophe n'est que temporaire et que la destruction d'une famille royale marquée par la violence et l'autodestruction permettra l'avènement d'une cité qui pourra enfin se concevoir comme une communauté politique, on voit en Thèbes un modèle positif pour Athènes (Seaford, 1997, p. 44-52).

²¹ Dionysos établit clairement, dès le prologue, un lien entre le choix de Thèbes comme première ville grecque qu'il doit gagner à son culte et l'histoire malheureuse de sa naissance méprisée (voir les vers 23-42) : il veut venger l'honneur de sa mère (v. 41 s.).

²² Voir Vernant, 1986, p. 240, ou Segal, 1997, p. 359-362.

²³ Nietzsche, d'ailleurs, donnant en fait une version païenne de la lecture palinodique de la pièce, considère les *Bacchantes* comme une rétractation, par laquelle Euripide, après avoir tué la tragédie, reconnaît enfin, mais trop tard pour lui, acculé au suicide, comme pour le genre, sacrifié à l'autel de la raison, l'invincible pouvoir de Dionysos (voir la *Naissance de la tragédie*, § 12, t. 1, p. 92, des *Œuvres philosophiques complètes*). La critique récente retient de cette interprétation l'intuition du dionysiaque qu'aurait eue Euripide, sans reprendre à son compte les conséquences dramatiques qu'en tire le philosophe (mais voir encore Rohdich).

Penthée: Plus que tout. Je donnerais pour cela tout son pesant d'or. Di. : Comment en es-tu venu à ce puissant désir (ἔρωσ) ? Pe.: J'aurais de la peine (λυπρῶσ) à les voir ivres. Di. : Et pourtant tu aurais du plaisir (ἠδέωσ) à voir ce qui est pour toi amer ?. Pe. : Sache-le bien; mais je me tairais, caché sous les sapins.	815
--	-----

Presque tous les lecteurs des *Bacchantes*, depuis Dodds, ont vu dans la réponse de Penthée, en 811, la preuve que celui-ci était un pervers refoulé et l'illustration de la puissance de Dionysos, grand révélateur du moi profond²⁴. Pourtant, une telle interprétation, sans parler de son caractère quelque peu anachronique, est problématique dans le contexte de la pièce. La première difficulté, dans cette hypothèse de lecture, est que l'on ne comprend pas pourquoi Penthée, qui jusqu'alors vilipendait le désordre des Bacchantes dans la montagne et se disait prêt, au vers précédant 810, à prendre les armes, change ainsi brutalement d'attitude. Surtout, on est obligé, quand on considère que Penthée a basculé dans l'irrationnel à partir de ce moment, de passer sous silence un élément qui contredit cette lecture. Aux vers 850 s. en effet, Dionysos dit au Chœur de ses Ménades qu'il va insuffler dans l'esprit de Penthée un « délire léger » (ἐλαφρὰ λύσσα) pour qu'il accepte de se travestir en femme afin d'aller espionner les Bacchantes, reconnaissant ainsi que jusqu'à présent il a gardé son bon sens, et n'a donc pas perdu le contrôle de soi.

Il semble en réalité que les interprètes, trop pressés de trouver dans le texte ce qu'ils y cherchaient (la toute-puissance des forces de l'irrationnel), ont pris pour argent comptant les propos de Dionysos dans le passage traduit ci-dessus. Jean-Pierre Vernant en donne un exemple très clair lorsqu'il affirme que Penthée « confesse le désir ardent qui l'habite de contempler un spectacle dont il affirme en même temps qu'il lui sera pénible à voir »²⁵. En fait, Penthée ne *confesse* rien, c'est Dionysos qui *interprète* ses propos. On juge ici perverse la curiosité de Penthée, parce que le dieu traduit l'impatience de son interlocuteur, prêt à payer le prix, en termes de désir, que l'on qualifie en outre parfois d'érotique. Mais cette curiosité n'est pas nouvelle. Penthée l'exprime déjà dans son interrogatoire du perturbateur aux vers 469-488. Il désire notamment savoir à quoi ressemblent les mystères bachiques²⁶, et Dionysos refuse alors catégoriquement de répondre à ses questions. En 810, les choses basculent

²⁴ « It is the answer, if not a maniac, at least of a man whose reactions are ceasing to be normal: the question has touched a hidden spring in Pentheus' mind ... », Dodds (1960), *ad v.* 810-12. Vernant parle, à propos de ces vers, d'une vision qui se veut raisonnable, « mais qui trahit tout ce qu'elle comporte d'obscur et de trouble dans le 'voyeurisme' exacerbé du jeune roi, dans son désir ... irrépessible ... de contempler, dans les turpitudes des ménades, cela même qu'il prétend avoir en horreur ». Voir encore, tout récemment, Ch. Wildberg, qui voit là les premiers signes de l'influence de Dionysos sur sa victime (2002, p. 160 s.).

²⁵ 1986, note 17, p. 249.

²⁶ V. 471 : « Dis-moi, quel aspect (ιδέα) prennent les mystères ? »

effectivement²⁷, mais pas nécessairement dans le sens psychologique que l'on donne au passage. Face à la menace de guerre que brandit Penthée, c'est Dionysos qui change brusquement d'attitude, parce qu'il doit, pour accomplir son plan, mener sa victime seule dans la montagne : il propose à Penthée ce qu'il lui a jusqu'à présent refusé en lui offrant de voir ce à quoi un non-initié n'a en principe pas accès. L'empressement de Penthée n'a pas nécessairement à se comprendre comme l'expression d'une pulsion sexuelle refoulée, mais comme celle d'un désir de savoir, que son interlocuteur lui-même avait jusqu'alors réprimé et qu'a pu attiser le récit des prodiges que lui a fait son messager (677-768). Ce spectacle interdit échappait à son contrôle, donc à son autorité de roi, dont la fonction est de tout voir pour que rien de neuf –et donc de potentiellement dangereux– ne puisse lui échapper²⁸. Le roi, qui ne renoncera jamais à combattre ces femmes déchaînées, envisagera de plus explicitement la possibilité de partir en reconnaissance –et donc, pour cela, d'aller espionner les femmes (voir le vers 838)– : il lui faut donc un passeur, et l'offre de celui qui était jusqu'alors son pire ennemi est inespérée.

Dionysos donne immédiatement un nom : *erôs*, à ce désir impatient, qu'il interprète, en bonne logique, de manière positive puisque Penthée est prêt à le monnayer au prix fort. Il faut d'emblée noter que le terme n'a pas forcément en grec le sens érotique que semble vouloir lui donner une bonne partie des interprètes. Le mot est fort, mais il peut avoir aussi pour objet, par exemple, le pillage auquel une armée peut vouloir se livrer, ou la patrie dont on se languit²⁹. L'objectif visé par cet élan est toutefois séduisant pour celui qui l'éprouve. C'est pourquoi Penthée rectifie immédiatement. L'adverbe *λυπρῶς* (« avec peine ») répond à *ἔρωτα* dans le vers précédent. On n'a aucune raison de considérer, comme Dodds (*ad* 814), que Penthée reprend momentanément ses esprits: il ne les a pas encore perdus. Mais Dionysos est un logicien impitoyable plutôt qu'un psychanalyste débutant ; un Socrate, qui met en évidence les contradictions de ses interlocuteurs, notamment dans le domaine de ce qui est source de plaisir ou de douleur, plutôt qu'un Freud : ce n'est pas un caractère qu'il juge, comme les interprètes le pensent, mais des énoncés. Il a bien entendu qu'on lui parle de peine (« amer », *πικρά*, reprend *λυπρῶς* « avec peine »), mais il a noté aussi qu'on parlait d'une volonté prête, pour être assouvie, à donner une fortune ; dans ce cas, il y a donc un intérêt en jeu, qui dit intérêt dit profit, donc agrément: Penthée « voit donc avec plaisir » –ces mots retraduisant une nouvelle fois le vers 811 : « <je veux voir> plus que tout, en donnant de l'or ... »– ce qui lui fait du mal. Avant de détruire physiquement sa victime, Dionysos montre au souverain

²⁷ On a noté que l'interjection amétrique *ᾶ* marquait un tournant, mais il ne faut pas trop rapidement l'abstraire de son contexte: la rupture est introduite, dans la structure dramatique, par Dionysos, et c'est donc bien lui, et non Penthée, qui amorce ici un changement d'attitude.

²⁸ Pour une illustration claire de cette association entre pouvoir et vision, voir la manière dont Hésiode décrit Cronos, le roi des Titans qui dévore ses enfants pour ne pas être détrôné, dans la *Théogonie* (v. 466 s.) : « Il ne veillait pas en aveugle, mais, l'œil fixe, il avalait ses enfants » (*τῷ καὶ ὁ γ' οὐκ ἀλαοσκοπιῆν ἔχεν, ἀλλὰ δοκεύων / παῖδας ἑοὺς κατέπινε*). Regard et engloutissement sont ici étroitement liés, en ce qu'ils tentent l'un et l'autre de maîtriser les deux éléments qui conditionnent l'existence: le premier fige l'espace, en le balayant pour veiller à ce que rien de nouveau ne surgisse entre Ciel et Terre, le second arrête le temps.

²⁹ Voir pour les deux exemples Eschyle, *Agamemnon*, v. 341 et 540.

arrogant qui lui faisait la leçon l'inanité de ses propos, incompatibles avec le principe élémentaire, pour la logique humaine, de non-contradiction. Penthée réagit comme il se doit : il fait la sourde oreille³⁰.

Penthée n'est donc sans doute pas aussi malin que son redoutable adversaire, mais il n'incarne pas l'irrationnel humain, au sens psychologique où certains commentateurs ont voulu l'entendre. De même, on verra dans ce qui suit qu'il est tout aussi problématique de faire de Dionysos le dieu attiré de l'altérité et de l'irrationnel. La tragédie des *Bacchantes* parle bien de l'irrationnel, mais pas comme d'un concept figé, plaqué sur les personnages. Par ailleurs il y a bien un discours théologique, mais ce discours n'est pas déjà là, ou plutôt il est trop là, dans ses versions multiples et contradictoires, qui le construisent comme une énigme. C'est bien là aussi qu'est le drame : l'action tragique se nourrit de ces discours humains qui tentent de cerner le dieu sans jamais en épuiser la définition. La solution de l'énigme, à savoir l'avènement indiscutable de la divinité, se donnera, elle, hors discours réel, dans la violence inouïe du dénouement : le discours théologique trouve sa vérité ultime dans ce que le dieu fait subir. L'irrationnel n'est peut-être pas alors à trouver ni dans les hommes, ni dans le dieu, mais dans l'expérience que les uns ont de l'autre et dont le théâtre est le mieux à même de donner une illustration aussi évidente qu'effrayante.

Que Dionysos soit en effet, dans cette pièce en tout cas³¹, le dieu de la différence est une hypothèse que toute la tragédie, dans ses mots, invite à remettre en question. Lorsqu'on le présente comme la figure de l'Autre, une espèce de dieu étrange dans le panthéon des Olympiens, qui fait de la pièce, par son identité spéciale, une tragédie excentrique où se dissolvent l'ordre et les limites, on ne rend pas compte d'un point important, sans cesse martelé par Dionysos : il est fils de Zeus. Ce sont d'ailleurs ses toutes premières paroles, les trois premiers mots de la pièce : « Me voici, fils de Zeus » (ἦκω Διὸς παῖς)³². Or Zeus est le roi des Olympiens, le dieu qui a instauré l'ordre dans le cosmos. Faut-il alors supposer une différence radicale entre deux divinités dont l'une revendique comme un élément essentiel de son identité divine sa filiation avec l'autre ?

En fait, le Dionysos des *Bacchantes* s'inscrit dans une tradition qui en réduit considérablement l'aspect singulier. D'une part, l'intention qui est la sienne n'est pas aberrante, mais reprend un thème bien connu: celui de la vengeance d'un dieu, elle-même inscrite dans un ordre. Ainsi, au vers 1349, après le carnage dont il a été l'instigateur, Dionysos assène à Agavé et Cadmos, à ce qui reste enfin de la famille

³⁰ Le vers 816 ne répond évidemment pas au vers précédent, mais Penthée suit l'idée amorcée en 814. Il n'y a aucune raison d'opter pour la particule γ' de l'Aldine, mais il faut garder le δ' adversatif des manuscrits.

³¹ Il est important de ne pas confondre une pièce de théâtre et les représentations religieuses du temps, ou que l'on prête au temps, dont elle ne tient pas forcément le registre, mais sur lesquelles elle peut réfléchir ; voir encore ci-dessous, note 57.

³² Voir aussi les vers 42. Dionysos, lors de son épiphany violente, rappelle avec insistance sa filiation : v. 1342, 1349.

damnée, que ce qu'ils ont subi, cette colère vengeresse qu'ils trouvent trop humaine³³, correspond à la volonté du roi des Olympiens : « Voilà longtemps que Zeus, mon père, a acquiescé à tout cela »³⁴.

Ainsi, l'action de Dionysos s'intègre dans un cadre théologique connu. De fait, on assiste à quelque chose qui rappelle des récits eux aussi traditionnels. Il est dit de Penthée, à plusieurs reprises (v. 45, 635 s., 1255), qu'il est un *theomachos*, c'est-à-dire qu'il s'est engagé dans un combat contre les dieux. On insiste aussi sur son origine chthonienne, sur le fait qu'il est le fils d'un serpent (parce que son père, Échion, est l'un de ces hommes nés des dents du dragon semées par Cadmos lors de la fondation de Thèbes)³⁵. Le Chœur le compare même à un géant ennemi des dieux (v. 543 s.), et l'attaque des Bacchantes enfin (v. 1096 s.) rappelle en son début la manière dont les Cent-Bras se sont battus aux côtés des Olympiens contre les Titans, à coups de pierres. On pense donc inévitablement aux récits de gigantomachie, qui opposent les dieux aux Géants nés de la terre ; la Titanomachie aussi vient à l'esprit, ce combat entre les Olympiens et la génération divine antérieure, née de la Terre, dont Hésiode fait le récit dans la *Théogonie*, ou encore la bataille qui a opposé Zeus à un monstre aux multiples têtes de serpent, Typhée, que Gaïa, la Terre, avait également mis au monde³⁶. Certes, Penthée est un géant d'un genre un peu particulier, mais la lutte que Dionysos engage contre lui reprend, même sur un mode mineur, les grands combats menés par les maîtres de l'Olympe.

En outre, si l'on dit que Dionysos est ici l'incarnation de l'Autre, donc une divinité d'un nouveau genre, étrangère au monde originel des dieux olympiens, non seulement on néglige, comme je l'ai souligné, sa filiation et les ressemblances qui rapprochent l'histoire du père et du fils, tous deux nés dans le secret, comme le rappelle le Chœur dans la *parodos*, aux vers 120-125, mais on ne prête pas garde non plus à un détail qui mérite pourtant toute l'attention. Dionysos n'a pas le privilège de l'ambiguïté ; en effet, les seules paroles de Zeus qui soient directement rapportées – par le Chœur, v. 526-529 – sont, pour certaines d'entre elles, paradoxales. Au moment en effet où, après la mort de Sémélé, foudroyée, il recueille dans sa cuisse, selon la version du Chœur, le bébé à naître pour le dérober à la jalousie meurtrière de son épouse légitime, Héra, Zeus adresse à son fils une invitation singulière : « Viens dans ma matrice (*nèdus*) de mâle »³⁷. Le père est donc représenté lui aussi, dans la tradition

³³ V. 1348: « Pour la colère, il ne convient pas aux dieux de ressembler aux hommes » (ὄργας πρέπει θεοὺς οὐχ ὁμοιοῦσθαι βροτοῖς). Comme si l'idée typiquement humaine de bienséance, dite dans le verbe πρέπειν, pouvait s'appliquer aux dieux.

³⁴ Πάλαι τάδε Ζεὺς οὐμὸς ἐπένευσε πατήρ.

³⁵ Voir les vers 540, 995 s. (= 1015 s.), 1025 s., 1155.

³⁶ Pour la Titanomachie, voir Hésiode, *Théogonie*, v. 617-735 ; pour la lutte entre Zeus et Typhée, *ibid.*, v. 820-880.

³⁷ ... ἐμὴν ἄρσενα τάνδε βᾶθι νηδύν, v. 526 s. *Nèdus* signifie le ventre, et plus particulièrement celui de la femme, comme lieu de l'enfant à naître. L'emploi métaphorique du mot pour désigner la cuisse de Zeus montre bien que celle-ci est conçue comme le lieu de la gestation. Le bébé Dionysos est donc porté deux fois : par sa mère, ce qui est normal, puis par son père, ce qui l'est beaucoup moins.

que reprennent les suivantes de Dionysos, comme un dieu qui pratique la confusion des genres, et il la pratique effectivement en recourant à une mortelle pour produire une divinité supplémentaire. L'opposition structurale réifiée autre/même n'est donc pas pertinente. Mieux vaut parler d'un rapport dialectique entre les deux termes: si Zeus, le dieu du partage bien fait entre les règnes, se présente ici comme celui qui dépasse les frontières communément admises, ce n'est évidemment pas parce qu'il bascule lui-même irrémédiablement du côté du désordre et de la différence, comme le supposerait une conception strictement binaire du divin. C'est que les forces de l'identité, qu'il incarne, sont contraintes de passer par leur contraire pour se maintenir sans se figer³⁸. Le point est important, car il est au cœur de la pièce : il n'est pas juste de dire que Dionysos est Le dieu de l'Autre, mais identité et altérité sont indissolublement liées dans son histoire. Sa naissance insolite et son action violente correspondent bien, on l'a dit, au plan de Zeus évoqué au vers 1349 : l'ordre passe par le désordre pour produire une nouvelle forme d'ordre, que Dionysos représente lui aussi –et il le revendique– en tant que dieu finalement reconnu.

De même, la phrase qui semble affirmer de la manière la plus claire le caractère double de Dionysos (859-861) doit être lue dans sa totalité, et non en en prélevant simplement les deux éléments antithétiques³⁹. Dionysos y dit que Penthée « reconnaîtra le *filz de Zeus (Dios)* Dionysos, qui est à la fin le dieu le plus terrible, mais le plus bienveillant pour les hommes »⁴⁰. La définition qu'il donne de lui dans la proposition relative ne développe pas son seul nom, Dionysos, mais ce nom en ce qu'il est étroitement associé à celui de son père⁴¹. Et de fait, « à la fin » est

³⁸ La *Théogonie* d'Hésiode donne des exemples clairs de ce rapport dialectique entre ordre et désordre, établissement de limites et transgression des frontières qui jalonne l'histoire de la constitution du monde réglé par Zeus. Pour ce qui est de l'organisation du cosmos, Zeus, lors de la guerre contre les Titans, reproduit provisoirement l'état du chaos originnaire pour s'imposer comme principe d'ordre (voir les vers 700-704 et F. Blaise-Ph. Rousseau, 1996, p. 227 s.). De même, le roi des dieux, comme le montre le catalogue de ses épouses (v. 886-944), se doit pour contrôler l'ensemble du monde d'épuiser toutes les possibilités d'engendrement : grâce à ses unions avec des déesses de différentes générations, qui lui sont antérieures ou contemporaines, il domine passé et présent divins; la parthénogénèse d'Athéna, transgression évidente des normes instituées par la naissance d'Aphrodite à l'aube de l'histoire des dieux, et retour donc aux modes d'enfantement des divinités archaïques, vient parachever ce processus d'exploration exhaustive de tous les possibles divins. Avec Dionysos, c'est une dernière possibilité qui est exploitée : celle de produire du divin à partir de l'humain. La *Théogonie* pointe déjà cette particularité en distinguant bien Dionysos « immortel d'une mère mortelle » (ἀθάνατον θνητή sont de manière caractéristique placés côte à côte au vers 942), d'Héraclès, né lui aussi d'une mortelle, mais qui ne bénéficie pas des mêmes attributs (voir les vers 943 s.). Les rapports de Zeus aux hommes sont donc ici aussi envisagés dans la pluralité de leurs possibilités: avec Dionysos, l'union du dieu avec une mortelle produit du divin, avec Héraclès elle crée du mortel (un peu supérieur, il est vrai, puisque Héraclès est un héros).

³⁹ Comme le fait, par exemple, Jean-Pierre Vernant : « Comme le vin, Dionysos est double: terrible à l'extrême, infiniment doux » (1986, p. 257).

⁴⁰ ... γινώσεται δὲ τὸν Διὸς / Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεὸς / δεινότητος , ἀνθρώποισι δ' ἡπιώτατος.

⁴¹ Le grec marque bien l'association entre le fils et le père en jouant sur la répétition des sons, qui fonctionne comme une étymologisation : Διὸς Διόνυσον (*Dios Dionusos*).

important⁴². La réflexion téléologique sur le terme de l'action divine est en effet un élément essentiel de la théodicée ancienne. Chez Solon, politique et poète du VI^e siècle, dont les vers de sagesse ont beaucoup fait réfléchir les Tragiques, la fin (le *telos*) est en effet le moment où Zeus révèle la vérité d'une action, en la sanctionnant, positivement ou non. Pour l'homme, qui n'a pas la science de Zeus, cette sanction finale est absolument imprévisible, ce qui rend l'action, du point de vue humain, parfaitement aléatoire, et ce qui rend aussi Zeus insaisissable et contradictoire. Il est la tempête qui détruit tout, et l'azur serein qui nous enchante, la phase destructrice permettant de rétablir le calme du beau temps⁴³, mais cela seul Zeus le sait : les mortels, eux, perçoivent surtout la brutalité des vents qui les anéantissent. Dionysos définit sa propre dualité dans ce cadre, où le terme, terrible dans son effet immédiat, se révèle aussi bienfaisant pour les hommes. Il est ainsi, quoi que les hommes en pensent, le fils le plus ressemblant de son père. Et ce qui est donc montré ici, dans un drame qui, par nature, peut en donner une expression nette, c'est le divin en tant qu'il est, toujours, autre pour l'homme.

Ainsi, pour terrible qu'il soit, c'est moins le meurtre abominable du fils, Penthée, par sa mère, Agavé, qui constitue le drame des *Bacchantes* que ce qui rend le carnage nécessaire: aussi bien les sœurs incroyables de Sémélé que Penthée –et cela, les commentateurs ne l'ont jamais noté– n'ont aucun moyen de penser autrement qu'ils ne le font et qu'il ne le faut. En d'autres termes, ils n'ont pas fait le choix de l'impiété, mais leur refus de Dionysos est logiquement, et même théologiquement, fondé, si l'on entend par théologie le savoir sur les dieux dont le discours traditionnel des hommes leur permet de disposer. Sémélé et Penthée ont péché par excès de raison, ou, pour être plus précis, parce qu'ils ont persisté à donner de la raison, et de la piété, un sens trop étroit, trop humain, sans envisager que la raison divine puisse excéder leurs représentations. Ainsi, les protagonistes humains font dans cette pièce l'expérience de ce que le divin a d'irrationnel (quand le critère est la seule raison humaine), ce qu'il a d'inconcevable pour un mortel, qui ne peut, par essence, en épuiser les possibilités.

Le texte, dès le début, fournit un indice essentiel, même s'il prend la forme d'une énigme, pour le comprendre. Dionysos, devant la tombe de Sémélé, près du palais thébain, évoque le sort terrible de sa mère : « Je vois ici le tombeau de ma mère, la foudroyée (...) et les ruines de sa demeure fumant de la flamme de Zeus encore vive », et il définit le désastre dont témoignent ces vestiges par les mots

⁴² L'expression ἐν τέλει est, il est vrai, difficile et a été diversement interprétée. Contre la traduction de « à la fin », on objecte que l'on aurait plutôt ἐς τέλος (voir par exemple Solon, dans le poème cité note suivante, v. 28). Mais le terme entre ici dans ce qui n'est pas une simple expression ; il prend une valeur théologique forte, mise en évidence précisément par la variation de l'expression. La préposition ἐν donne au complément une valeur à la fois temporelle et instrumentale : c'est avec le moment du *telos* (ce *telos* que seul en principe Zeus détient) que Dionysos se révèle dans ce qui nous apparaît comme une dualité. Dionysos thématise en quelque sorte l'expérience que les humains font de son père, en se donnant ainsi comme son héritier le plus incontestable.

⁴³ Voir l'*Élégie aux Muses*, poème 13 dans l'édition de West, entre autres les vers 16-28.

suiuants : « *Transgression (hubris)* immortelle d'Héra envers ma mère »⁴⁴. On ne s'est jamais véritablement arrêté sur cet emploi pourtant étonnant du terme *hubris*. Le mot ne s'utilise en principe pas à propos d'un dieu, dans la mesure où, pour le dire très vite, le type de violence qu'il désigne est étroitement associé à l'être même de l'homme. Il y a en effet *hubris* quand un mortel transgresse les limites assignées à sa nature par les dieux et les lois dont ils sont l'origine⁴⁵, et cette inconduite suprême appelle nécessairement, en tout cas dans la tragédie, un châtimeut divin. Parler d'*hubris* à propos d'Héra, une déesse, l'épouse de Zeus, en associant au terme, pour bien en montrer le choix aussi délibéré que choquant, l'adjectif « immortel », qui fait sonner l'expression comme un oxymore, revient à formuler un paradoxe inouï.

Comment Dionysos peut-il parler d'*hubris* à propos d'Héra ? L'épouse de Zeus, dans cette pièce comme dans l'ensemble de la tradition poétique, veille en effet scrupuleusement au respect des frontières entre règnes divin et mortel⁴⁶. Mais elle le fait de manière trop unilatérale et radicale. Ce n'est pas qu'Héra transgresse les limites de sa condition, elle a au contraire une vision trop restrictive de son immortalité. Zeus fera de Dionysos –né deux fois, d'une femme et d'un dieu, obligé de passer par l'apparence humaine pour s'imposer définitivement comme une divinité– la preuve de la relation nécessaire entre hommes et dieux, voués à ne pas demeurer dans des mondes étanches. En décidant de concevoir un dieu par l'intermédiaire d'une mortelle, Zeus assure la complétude et la pérennité du divin, qui serait sans cette interaction voué à la fixité et donc à la mort. Ainsi, le véritable gardien de l'immortalité, c'est Zeus, et non Héra, qui, quand elle croit préserver au mieux l'ordre du monde, le menace⁴⁷. Là réside son *hubris* ; en voulant anéantir Sémélé et Dionysos, elle veille jalousement à une immortalité qu'elle risque par là-même de léser : elle tombe donc dans un aveuglement qui l'apparente aux hommes quand leur violence leur fait oublier les conditions de leur existence, et de leur survie. Le foudroiement de Sémélé par Zeus, même s'il fonctionne dans la pièce aussi comme une énigme puisque nulle part n'en est explicitée la raison⁴⁸, a donc toutes les

⁴⁴ 'Ορῶ δὲ μητρὸς μνημα τῆς κεραυνίας / τόδ'... καὶ δόμων ἐρείπια / τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα, / ἀθάνατον Ἡρᾶ μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν, v. 6-9. Je fais, comme Dodds et Seaford, d'ὕβριν une apposition aux deux compléments d'objet d'ὄρῳ qui précèdent.

⁴⁵ Pour une analyse très complète des emplois du terme, même si l'étymologie proposée est contestable, voir Louis Gernet, dans son étude sur la pensée juridique et morale grecque publiée en 1917 et republiée en 2001, p. 17-48. En ce qui concerne l'étymologie d'ὕβρις, on peut se référer à l'étude récente de J.-L. Perpillou, 1996, p. 129-131.

⁴⁶ Voir notamment l'*Iliade*, XVI, v. 440-457, où Héra rappelle Zeus à ses devoirs de gardien des limites, quand le dieu est tenté de soustraire à la mort son fils Sarpédon.

⁴⁷ Zeus est un habitué de ces actions énigmatiques qui semblent dans un premier temps aller à l'encontre du plan final. La plus éclatante apparaît dans l'*Iliade*, où le dessein de Zeus englobe des événements qui semblent lui être totalement contraires, comme l'a bien montré Philippe Rousseau dans sa thèse de 1995, encore inédite (Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή. *Destin des héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'Iliade*), dont son article dans *Europe*, 2001, donne un aperçu (voir notamment p. 144-152).

⁴⁸ La légende raconte qu'Héra, pour se venger de Sémélé, suggéra à celle-ci de demander à son divin amant de lui apparaître dans toute sa gloire. Or Zeus aurait eu l'imprudence de promettre à Sémélé de lui accorder ce

chances de ne pas être un châtement, mais un moyen de donner à Dionysos son statut de dieu: la mort prodigieuse de sa mère est en effet la condition nécessaire de son accession au divin. En tout cas, il n'est pas présenté comme une punition infligée à Sémélé, mais comme une faute d'Héra.

Mais comment un homme pourrait-il imaginer cela ? Un mortel ne peut pas concevoir qu'un dieu fasse preuve d'*hubris* –ce serait même la pire des impiétés que de le suggérer. Comment un mortel pourrait-il interpréter le foudroiement, au regard de ses conséquences destructrices pour celui qui en est victime, autrement qu'Agavé et ses sœurs, qui y voient un châtement de Zeus pour un acte de transgression (v. 30 s.)⁴⁹ ? Ainsi, l'erreur d'appréciation commise par Agavé et ses sœurs vis-à-vis de Sémélé et de Dionysos est logique : loin de se montrer impies, elles interprètent les signes divins comme la tradition leur a appris à le faire.

Penthée, le roi de Thèbes, qui se doit d'incarner la règle dans la cité, n'a aucune raison, lui non plus, de penser autrement qu'il le fait. D'ailleurs, Dionysos le conforte dans l'inflexibilité de son jugement. En chassant de leur lieu naturel, sous le coup de la démence, les femmes de la cité, ces femmes qui allaitent par exemple des petits faons dans la montagne tandis que leurs bébés sont abandonnés sans soin dans leur foyer thébain (v. 699-702), le dieu oblige Penthée, dont la fonction est de rétablir l'ordre, à être violent et à ramener de force ces concitoyennes dévoyées. Enfin, il le prive évidemment de la possibilité de le reconnaître et de rattraper l'erreur, déjà compréhensible, de sa mère : travesti en homme, Dionysos prend en effet bien soin, quand Penthée l'interroge sur son origine, de ne pas répondre à la question (voir les vers 460-464).

Personne en fait dans cette pièce, pas même le chœur des suivantes converties au bachisme, qui escortent cet étranger perturbateur sans deviner sous son masque d'homme le dieu, dont elles racontent pourtant l'histoire et exaltent les bienfaits, n'est à même de reconnaître Dionysos. On tient là en effet une autre caractéristique frappante des *Bacchantes* : le discours théologique n'est pas un donné, mais il s'élabore dans la tragédie, en proposant du dieu une vérité diffractée. Les diverses théories développées au cours de la pièce contribuent à l'action tragique, puisque ces multiples tentatives de compréhension du dieu se révèlent comme autant de témoignages d'une incapacité à le saisir et que cette non-reconnaissance va mener au désastre.

Personne en effet n'a dans les *Bacchantes* l'intuition de la divinité de Dionysos avant l'épiphanie dévastatrice qui ferme la pièce, mais chacun donne sa version. Les Thébaines qui sont sur la montagne font les Bacchantes sous l'emprise de la folie que Dionysos dit explicitement leur avoir imposée (v. 33, 36). Ce ne sont donc pas de vraies initiées, puisque leur adhésion au dionysisme n'est pas consciemment décidée. Dans leur cas, le culte est utilisé par Dionysos comme l'arme du châtement, et c'est ce

qu'elle lui demanderait. Il est donc contraint de tenir sa promesse, et comme la foudre est la manifestation suprême de sa puissance, il se serait approché de Sémélé avec cet attribut qui la consume aussitôt.

⁴⁹ La foudre est l'arme par excellence de Zeus, qui en use pour se débarrasser de ses ennemis, comme les Titans ou Typhée, selon le récit de la *Théogonie* évoqué note 34.

qui lui donne son aspect aberrant⁵⁰. Il faut cette folie, qui se traduit dans ce bachisme contrefait et sanglant, pour que le meurtre, et donc le châtement, puissent s'accomplir.

On pourrait croire que Tirésias et Cadmos sont plus près d'une compréhension du divin, mais il n'en est rien en réalité. Tirésias, le devin, défend le religieux contre les sceptiques, mais, ce faisant, il met en péril la base même de la religion. Dans le discours aux accents sophistiqués qu'il profère pour convaincre Penthée du caractère divin et puissant de Dionysos (v. 272-318), il recourt en effet à un vocabulaire opposé à la religion (en ce qu'il est physique, physiologique et philosophique). Tirésias remet de plus en cause le mythe de la cuisse de Zeus comme cachette pour lui en substituer un autre, qui doit sembler plus crédible parce qu'il recourt à un semblant de cosmologie. Pour cacher son fils illégitime à Héra, après le foudroiement de sa mère, Zeus aurait utilisé un bout de l'éther qui entoure la terre afin de fabriquer un simulacre qu'il aurait livré en otage (*homeros*) à la vindicte de son épouse. La légende aurait ensuite parlé de cuisse (*mèros*) en raison d'une confusion entre les deux mots. Tirésias parvient ainsi au contraire de ce qu'il visait, puisqu'il fait apparaître, à force de vouloir rationaliser –sans d'ailleurs véritablement y parvenir puisqu'il ne fait que substituer un prodige à un autre–, ce qu'a de gênant pour l'entendement humain une religion dont il essaie de masquer le caractère profondément irrationnel. Son modernisme religieux, qui revient en réalité à faire du neuf avec du vieux, puisqu'il recourt à une série de vieilles légendes pour donner une version prétendue plus réaliste de la naissance de Dionysos, montre qu'il n'est pas plus que les autres capable de saisir l'essence véritable du divin, dont il ne donne que sa version.

Cadmos défend, lui, Dionysos par intérêt politique et familial : c'est l'homme du compromis. « Même si, comme tu l'affirmes, ce dieu n'en est pas un, conseille-t-il à Penthée, dis qu'il l'est, et fais un beau mensonge en prétendant qu'il est le fils de Sémélé, afin qu'elle passe pour la mère d'un dieu et que l'honneur en rejaille sur toute notre famille » (v. 333-336). Sa seule vraie piété est donc familiale. Cela permet de mieux comprendre encore l'incrédulité de ses filles, qui doivent bien connaître les intérêts de leur père quand elles supposent, comme le rapporte Dionysos dans le prologue, que cette histoire d'union entre Sémélé et Zeus est une invention de Cadmos pour sauver l'honneur de la famille (v. 27-31). Cadmos sera donc lui aussi cruellement puni à la fin de la pièce. Un oracle de Zeus (on tient là une preuve que la vengeance de Dionysos s'inscrit bien dans le plan du roi des dieux) le vouera lui, le Grec, protecteur de Thèbes, à refaire une espèce de guerre de Troie –on retrouve l'armée innombrable, le sac d'une ville, le retour malheureux–, mais une guerre de Troie à l'envers : il sera en effet à la tête de barbares, et ce sont des villes grecques qu'il devra attaquer (v. 1333-1338). Une manière d'apprendre à ses dépens ce que la raison humaine, bornée par nature, n'arrive pas à concevoir : que tout peut se transformer en son contraire du moment que les dieux y voient un intérêt⁵¹.

⁵⁰ Voir Renate Schlesier (1998), qui distingue à juste titre la folie des Thébaines de celle des vraies initiées.

⁵¹ Renate Schlesier m'a fait remarquer à bon droit, lorsque je présentais cette analyse à Marbach, que Cadmos n'est pas aussi sévèrement châtié que les autres, puisqu'il est envoyé par la suite dans l'île des Bienheureux, le lieu où résident les héros que les dieux veulent distinguer. On peut d'une part répondre que la punition qui

On s'attendrait à ce que le chœur des Bacchantes détiennne, lui, la vérité dans sa totalité. Ce sont les initiées, elles ont accès aux mystères de Dionysos et adhèrent sans réserve à l'incroyable version de sa naissance (voir les vers 88-104). Pourtant, il est impossible de dissocier les paroles extatiques de la *parodos* – où elles évoquent le bonheur quasi divin réservé à celui qui connaît les mystères des dieux⁵² et célèbrent ce nouvel âge d'or dont font l'expérience les initiés sur les montagnes qui ruissellent de lait, de vin et de miel (v. 72-169) – du chant suivant (v. 370-433), qui a souvent surpris à cause de l'hédonisme terre à terre, l'éloge du *carpe diem* que l'on avait l'impression d'y trouver. Pour donner la tonalité du chant, il suffit de s'arrêter sur quatre phrases-clés. Les deux premières reflètent la banalité du message. Les vers 395 s., de quelque manière qu'on les construise, laissent entendre qu'il n'est pas bon « de ne pas penser en mortel » : c'est redire, après bien d'autres, que l'homme ne doit pas faire preuve d'*hubris*. La seconde phrase (v. 397-9) est plus remarquable. On a souvent traduit, pour retrouver une autre idée très commune dans la littérature grecque, par : « dans ces conditions, on n'emportera pas ce qui est sous la main si l'on poursuit quelque chose de *trop* haut »⁵³. Le texte dit bien pis que cela, car le « trop » n'y figure pas ; ce n'est donc pas l'excès, mais la grandeur même qui est interdite aux hommes, condamnés, comme ce discours, à la banalité. L'hédonisme que l'on voit dans les vers 424 s.⁵⁴ n'a quant à lui de l'éloge du plaisir que l'apparence : après avoir vanté les vertus des banquets, et en particulier du vin, le chœur tient des propos qui sont en effet moins hédonistes que terrifiants : « Dionysos hait celui qui ne se soucie pas de passer sa vie ... dans le bonheur (et de s'écarter des hommes qui dépassent la mesure) » : le bonheur n'est pas un choix pour l'homme, mais une obligation.

Cet éloge de la banalité et du bonheur simple obligatoire permet de comprendre la dernière phrase de ce chant (v. 430 s.), qui semble aller à l'encontre de ce que peuvent exprimer ces élues du dieu : « Ce que le vulgaire a pris pour règle et pratique, je pourrais l'accepter »⁵⁵. Si le Chœur peut reprendre à son compte le discours des médiocres, c'est qu'il représente la vérité ultime pour l'homme, et que tous les autres doivent s'inscrire dans ce cadre. Ainsi, les Bacchantes initiées corrigent une

lui est infligée au préalable ne peut être minimisée. Cadmos est condamné à perdre totalement son identité : il sera transformé en serpent (ainsi que sa femme Harmonie, qui est pourtant une déesse) et deviendra un barbare, ennemi de son propre pays, ce qui pour un Grec est inconcevable. Le sort particulier qui lui est ensuite réservé peut s'expliquer de deux manières : il est marié à une immortelle, et peut ainsi comme Ménélas, époux d'Hélène, la fille de Zeus, accéder à un statut spécial. On peut aussi observer que Dionysos lui reconnaît le mérite d'avoir fait du lieu où sa fille a été foudroyée un espace sacré (v. 10 s.). Il n'a pas su reconnaître Dionysos, ou seulement par intérêt, mais, contrairement aux autres membres de sa famille, il ne l'a jamais conspué, au contraire.

⁵² Elles emploient au vers 72 le terme μάκαρ (« bienheureux »), un adjectif au sens très fort qui désigne un bonheur proche de la sérénité divine.

⁵³ ἐπὶ τούτῳ δέ τις ἂν μεγάλα διώκων τὰ παρόντ' οὐχὶ φέροι.

⁵⁴ μισεῖ δ' ᾧ μὴ ταῦτα μέλει, ... εὐαίωνα διαζῆν.

⁵⁵ Τὸ πλῆθος ὃ τι τὸ φαυλότερον ἐνόμισε χρήται τε, τὸδ' ἂν δεχοίμαν.

impression que pouvait donner le chant enthousiaste précédent et qui les distinguait comme des élues bienheureuses : cette félicité s'inscrit dans les limites imposées aux mortels par la loi divine et notre condition est donc réduite ici à sa plus simple expression. La vérité qu'elles conçoivent se rabat en réalité sur celle qui s'impose aux autres hommes: même ces adeptes du dieu ne peuvent dépasser en fin de compte –et pour des raisons théologiquement fondées à chaque fois– les limites très étroites de ce qui est imparti à l'humain. La preuve la plus évidente de la limitation de leur intuition du divin réside dans le fait qu'elles ne sont même pas capables de reconnaître dans l'étranger qui les guide le dieu qu'elles vénèrent. Mais comment pourraient-elles être en mesure de le faire ? La révélation de Dionysos dans sa divinité brave en effet le principe de non-contradiction, essentiel à la logique, puisque le dieu se déguise en homme pour montrer qu'il est un dieu. L'épiphanie, dans toute la crudité de sa violence, s'adressera par conséquent à elles aussi.

La faute dont se sont rendus coupables Agavé et Penthée est donc de ne pas avoir envisagé que le divin puisse aller au-delà des définitions humaines, par nature réifiantes, qui en sont données, et de borner la croyance aux dieux aux limites de leurs représentations. Ils n'ont pas compris qu'une divinité comme Dionysos est possible, même nécessaire : celui-ci incarne le divin comme événement, le dieu qui traverse la répartition des domaines opérée par Zeus et parfois remise en cause par celui-ci pour mieux la garantir, permettant ainsi aux Olympiens de réaliser pleinement leur essence et de ne pas se réduire à être les icônes figées et donc mortes de la tradition. Il y avait Hécate, la déesse de l'imprévisible, que Zeus, à ce titre, a intégrée comme élément de désordre – pour les hommes évidemment –, bien qu'elle soit une Titane, et appartienne donc à la génération précédente et combattue⁵⁶. Il y a Dionysos, fils de Zeus et d'une mortelle, qui représente lui aussi cette inépuisable capacité de surgissement du divin.

Euripide nous donne bien ainsi une définition théologique du divin, mais pas celle qu'on lui prête le plus souvent. Dionysos dans cette pièce n'est pas le dieu de la différence, de l'irrationnel, mais incarne le rapport nécessaire entre dieux et hommes que les mortels sont toutefois, par essence, incapables de saisir. Le divin est à travers lui non pas donné comme une substance coupée du monde qui lui est opposé, mais représenté dans sa relation –forcément inégale– avec ceux qu'il régit et qui parlent de lui: les hommes⁵⁷.

⁵⁶ Cf. Hésiode, *Théogonie*, v. 411-452.

⁵⁷ Il resterait évidemment à se demander si Euripide, en proposant cette définition du divin, rationalise une figure du panthéon ou reprend une analyse ancienne du dieu. J'ai rappelé plus haut (n. 38) qu'Hésiode insistait déjà, à propos de Dionysos, sur ce rapport paradoxal entre hommes et dieux. La facture des hexamètres est parlante en ce qu'elle associe étroitement, en les mettant de plus en valeur en fin de phrase, les termes « immortel » (pour Dionysos) et « mortelle » (à propos de Sémélé) en les plaçant côte à côte malgré leur fonction syntaxique différente (... οί [Zeus] Σεμέλη τέκε φαίδιμον υἷον / [...] / ἀθάνατον θνητή : « pour lui [Zeus] Sémélé enfanta un fils rayonnant, [...], immortel <fils de> mortelle », *Théogonie*, v. 940-942). Les historiens des religions insistent peu, semble-t-il, sur ce point, et dans les études récentes la relation en lui du divin et de l'humain est mise, parmi d'autres, au compte de sa polyvalence (voir Renate Schlesier, 1997, p. 660). Il faut cependant ajouter que ces mêmes historiens ont tendance désormais à reconnaître leur

La pièce donne ainsi à voir une expérience, l'expérience de ce que le divin a pour nous d'irrationnel, dans le spectacle pur de l'impuissance humaine. La théologie mise en acte par Euripide est ainsi indissociable de la forme dramatique qui ne fait pas simplement que l'illustrer, mais est le seul moyen de la représenter de manière évidente. Ce drame de l'expérience de la relation entre divin et humain incontrôlable pour l'homme permet de comprendre pourquoi on n'a pas ici de vraies discussions argumentées, contrairement aux autres tragédies d'Euripide, à qui l'on reproche souvent les longues joutes oratoires qui opposent ses protagonistes. Les *Bacchantes* se présentent plutôt comme une série de tableaux qui exhibent la transformation de Penthée, manipulé par son adversaire divin. C'est dans cette perspective aussi qu'il faut replacer les allusions à un combat entre dieux et géants⁵⁸ : il est clair que Penthée n'a rien d'un géant, et Dionysos n'est pas Zeus. Mais les dieux peuvent tout faire, même rejouer, dans un événement improbable, comme ici, sur le mode d'un pastiche, un des épisodes essentiels pour l'organisation du monde divin, que relatent les théogonies.

L'utilisation de la comédie s'explique également dans ce cadre. Il est étonnant de constater l'acharnement des commentateurs à ne pas voir dans les *Bacchantes* une référence pourtant assez claire aux *Thesmophories* du poète comique Aristophane⁵⁹. Dans cette comédie, Euripide lui-même, un des protagonistes, est inquiet. Il craint en effet que les femmes d'Athènes, qui sont toutes réunies pour la fête religieuse des Thesmophories, ne prononcent un arrêt de mort contre lui, parce qu'il parle mal d'elles. Or il ne peut pas se défendre devant elles, car cette assemblée religieuse exclut toute présence masculine. Il pense donc à demander à un autre auteur tragique, Agathon, bien plus jeune et présenté comme un efféminé, de plaider sa cause, travesti en femme. Comme ce dernier refuse, il amène un de ses parents à se travestir pour s'introduire dans cette réunion de mégères. Le but et la scène du travestissement⁶⁰ appellent inmanquablement le moment, dans la tragédie d'Euripide, où Dionysos affuble Penthée de vêtements féminins censés lui permettre d'épier les Bacchantes

difficulté à saisir ce dieu (R. Schlesier, de manière significative conclut sa notice sur une phrase dont les adjectifs sont empruntés à A. Henrichs : « Der antike Dionysos bleibt dennoch 'different' und 'elusiv' », p. 661), peut-être parce que, tout en désavouant les anciennes définitions trop étroites (dieu du vin, des femmes et du chant), ils substantialisent en définitive une notion (celle de différence, voire de mélange) qui n'a plus d'ouvert que son nom.

⁵⁸ Voir ci-dessus.

⁵⁹ Certes Dodds, dans son commentaire, p. 192, reconnaît la puissance comique que peut avoir la scène de travestissement aux vers 925-938 ; il renvoie pour le prouver aux *Thesmophories* (213-86), mais ne fait pas le lien entre les deux pièces. Froma Zeitlin (1996, p. 400-402) établit bien un parallèle entre les deux œuvres, mais considère les aspects rituels du rapprochement, sans s'arrêter sur son intérêt esthétique. Pour elle, les deux pièces présentent le versant tragique et comique, carnavalesque, de Dionysos (les *Thesmophories* mimant le rite dionysiaque). Le refus d'aller plus loin dans le rapprochement vient sans doute du fait que l'on répugnait, plus ou moins consciemment, à aggraver le cas d'Euripide, dont une partie de la critique dénonçait déjà la tendance à gâcher le tragique jusqu'à la décadence en introduisant dans ses pièces des passages qui prêtaient délibérément à rire.

⁶⁰ Voir les vers 213-268, et plus particulièrement 252-263.

sans se faire remarquer. Or les *Thesmophories* ont été représentées six ans avant la tragédie d'Euripide : contrairement à toute attente, ce n'est pas cette fois Aristophane qui se moque d'Euripide, mais Euripide qui pastiche Aristophane. Dionysos dit d'ailleurs lui-même qu'il veut soumettre Penthée au rire des autres (v. 854). Ici, la référence au rire ne fait qu'accentuer l'horreur: face à cet événement pur qu'est le surgissement inconcevable du divin, l'homme n'a pas les moyens d'être un héros⁶¹, mais est transformé en une sorte de clown ballotté au gré de cette manifestation. Tout le profit en revient au spectacle tragique, qui montre ainsi qu'il peut englober sa parodie comique en parodiant la comédie sans nuire pour autant à son propos, bien au contraire, puisque le recours, formel, au comique permet de définir les minces contours de ce qu'est l'homme face au dieu, avec qui il est nécessairement en relation sans pour autant pouvoir jamais se mesurer à lui.

Que reste-t-il en fin de compte ? Une destruction totale. Les hommes sont détruits pour les raisons que j'ai essayé d'analyser. Mais le dieu lui-même n'est pas épargné. La naissance de Dionysos exprime la contradiction qui réside dans le concept même du divin. Pour qu'il y ait possibilité de surgissement, puisque la répartition des domaines entre les dieux est achevée, il est nécessaire de passer désormais par l'union avec une mortelle. Pour se manifester comme divin, il faut que Dionysos se travestisse en homme, qu'il s'humanise⁶² ; il est donc obligé de s'avilir. Il semble qu'il y ait là de l'ironie de la part d'Euripide : aussitôt que le divin pur est mis en acte, il subit lui aussi une perte, même si elle est, bien sûr, moins définitive que celle que connaissent les hommes : en s'humanisant pour se donner à voir, il s'abolit momentanément.

Cette réflexion sur le divin débouche nécessairement sur le théâtre. Il est sans aucun doute vrai qu'Euripide critique ici, comme inadéquat, le discours que pouvaient tenir les rationalistes de son temps. Mais cela ne veut pas dire que l'on ait affaire à une pièce écrite par un mourant touché à la dernière seconde par la grâce. Euripide produit ici une véritable analyse de ce qu'est le divin, ou plutôt donne de la visibilité à ce que Solon avait en d'autres temps formulé de manière abstraite dans son *Élégie aux Muses*⁶³ : au-delà de toute religion instituée, le divin, par essence, ne peut être enfermé dans une forme, mais il se manifeste toujours autrement. La seule possibilité de le percevoir, comme manifestation pure, est donnée par le théâtre, en tant que représentation d'un événement singulier. C'est seulement ainsi que le Dionysos de la pièce rejoint le Dionysos du culte: sa fonction de dieu du théâtre prend en effet ici toute sa signification. Ce n'est pas tant qu'il y ait homologie entre

⁶¹ On trouve dans les *Bacchantes* (v. 619 s.) une référence à une autre pièce, l'*Ajax* de Sophocle, où le héros, sous l'emprise d'une folie envoyée par Athéna, s'acharne sur du bétail qu'il prend pour les chefs de l'armée grecque. Penthée décline cette figure du héros qu'incarne au plus haut point Ajax sur un mode bien mineur.

⁶² Héra elle-même prend une configuration humaine en faisant preuve d'*hubris*.

⁶³ Voir ci-dessus. Le finale stéréotypé (v. 1388-92) aux accents soloniens (cf. 13 West, v. 67-70), qui terminait déjà l'*Alceste*, la *Médée*, l'*Andromaque* et l'*Hélène*, insiste sur les multiples formes que peut prendre le divin et qui donne à notre action un caractère imprévisible. Loin d'être une fin commode juste bonne à être déclamée alors que les spectateurs sont déjà en train de sortir (voir l'édition de Grégoire, n. 1, p. 301), il prend au contraire ici tout son sens, en donnant comme la clé de toutes les tragédies antérieures.

expérience dionysiaque et représentation tragique, les deux mêlant la prise de conscience de « la dimension tragique de la vie humaine » à la joie purificatrice de la fête⁶⁴. Bien plutôt, en choisissant de mettre en scène le metteur en scène par excellence, Dionysos, le dieu du théâtre, l'incarnation dans la pièce de l'événement pur, Euripide permet de saisir le lien qui existe entre théâtre et divin: c'est par le théâtre qu'il devient possible de se représenter –et donc de raisonner sur– cette diversité du divin quotidiennement éprouvée par les hommes dans le caractère aléatoire des actions qu'ils sont incapables de contrôler rationnellement, immergés qu'ils sont dans les affects que cette diversité suscite⁶⁵.

Bibliographie

BLAISE, F.-PH. ROUSSEAU, « La guerre (*Théogonie*, v. 617-720) », dans: F. Blaise-P. Judet de La Combe, Ph. Rousseau (éds.), *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Villeneuve d'Ascq, 1996, p. 213-233.

DETIENNE, M., *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, 1986; 2^e éd. (Pluriel), 1998.

DODDS, E. R., *Euripides. Bacchae, edited with introduction and commentary*, Oxford, 1944. 2^e éd. revue, 1960.

GERNET, L., *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Étude sémantique*, Paris, 1917 ; rééd. 2001.

GREGOIRE, H., *Euripide, T. VI, 2 : Les Bacchantes, texte établi et traduit par H. G. (avec le concours de J. Meunier)*, Paris (Les Belles Lettres), 1961. 2^e éd. revue et corrigée par J. Irigoïn, 1993.

LACROIX, M., *Les Bacchantes d'Euripide* (édition, traduction et commentaire), Paris, 1976.

LEFÈVRE, E., « Euripides' *Bakchai* und die politische Bedeutung seines Spätwerkes », *Drama* 3, 1995, p. 156-181.

NIETZSCHE, Fr., *Œuvres philosophiques complètes. T. 1: La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes Automne 1869-Printemps 1872*, éd. par G. Colli et M. Montinari, traduction de M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, 1977.

NORWOOD, G., *Essays on Euripidean Drama*, Londres, 1954.

⁶⁴ Voir Vernant (à la suite de Segal), 1986, p. 270 s.

⁶⁵ Ce texte développe une conférence que j'ai prononcée au Deutsches Literaturarchiv de Marbach le 23 avril 1999, lors d'une journée d'études sur les Bacchantes organisée par Christoph König. Je remercie Jean Bollack, Philippe Rousseau et Renate Schlesier pour les remarques qu'ils m'ont faites à cette occasion, et voudrais exprimer ma gratitude à Pierre Judet de La Combe, qui m'a fait bénéficier de sa relecture attentive et généreusement critique.

- ORANJE, H., *Euripides' Bacchae. The Play and his Audience*, Leyde, 1984.
- PERPILLOU (J.-L.), *Recherches lexicales en grec ancien. Étymologie, analogie, représentations*, Louvain-Paris, 1996.
- ROHDICH, H., *Die Euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg, 1968.
- ROUSSEAU, Ph., Διὸς δ'ἔτελείετο βουλή. *Destin des héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'Iliade*, thèse d'État soutenue à l'Université de Lille 3 en 1995.
- ROUSSEAU, Ph., « L'intrigue de Zeus », *Europe* 79, n°865 : *Homère*, 2001, p. 120-158.
- ROUX, J., *Euripide. Les Bacchantes*, I, *Introduction, texte et traduction*, Paris, 1970 ; II, *Commentaire*, Paris, 1972.
- SALE, W., « The Psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides », *Yale Classical Studies* 22, 1972, p. 63-82.
- SCHLESIER, R., article « Dionysos. I. Religion », dans : H. Cancik-H.Schneider (éds.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. 3, *Cl-Epi*, Stuttgart-Weimar, p. 651-662.
- SCHLESIER, R., « Die Seele im Thiasos. Zu Euripides, *Bacchae* 75 », dans : J. Holzhausen (éd.), *ψυχή-Seele-anima, Festschrift für Karin Alt zum 7. Mai 1998 (Beiträge zur Altertumskunde, 109)*, Stuttgart-Leipzig, 1998, p. 37-72.
- SCHMIDT, J., « Der Triumph des Dionysos. Aufklärung und neureligiöser Irrationalismus in den 'Bakchen' des Euripides », dans : Schmidt J. (éd.), *Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt, 1989, p. 56-71.
- SEAFORD, R., *Euripides. Bacchae, with an Introduction, Translation and Commentary*, Warminster, 1996. Réimpression corrigée, 1997.
- SEGAL, Ch., *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, 1982. 2^eéd. augmentée, 1997.
- SEIDENSTICKER, B., « Pentheus », *Poetica* 6, 1972, p. 35-63.
- VERNANT J.-P., « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », dans : J.-P. Vernant-P. Vidal-Naquet (éds.), *Mythe et tragédie. Deux*, Paris, 1986; rééd., 1995, p. 237-270.
- VERRALL, A. W., *The Bacchants of Euripides*, Cambridge, 1910.
- VERSNEL H. S., *Inconsistencies in Greek and Roman Religion I. Ter Unus : Isis, Dionysos, Hermes, Three Studies in Henotheism*, Leyde etc., 1990.
- WILDBERG, Ch., *Hyperesie und Epiphanie. Ein Versuch über die Bedeutung der Götter in den Dramen des Euripides (Zetemata, 109)*, Munich, 2002.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P., *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, 1948. 2^e éd. augmentée d'une préface et d'une bibliographie de P. Easterling, Bristol, 1997.

ZEITLIN, Fr. I., *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-Londres, 1996.

L'auteur veut montrer que l'irrationnel mis en scène par Euripide dans les *Bacchantes* n'est le fait ni d'un Dionysos qui, en marge des autres dieux, incarnerait la Différence, ni du malheureux héros Penthée, qui serait incapable de réfréner jusqu'au bout ses pulsions. Dionysos est représenté ici comme le dieu de la relation nécessaire qui existe entre les dieux et les hommes mais que ces derniers n'ont pas les moyens de saisir. L'irrationnel n'est alors pas à chercher dans les hommes, ni dans le dieu, mais dans l'expérience que les premiers ont du divin, dont leur entendement ne peut épuiser les manifestations, et dont le théâtre est le mieux à même de donner une illustration particulière, aussi évidente que terrifiante.

The author wants to show that the irrational which is performed in the Bacchae has not to be ascribed to Dionysus who, on the fringe of the Olympians, would embody Difference, or to Pentheus, the pitiful hero, who could not control his passions. Dionysos is here the god who embodies the necessary relation between gods and men, which the human beings cannot seize. The irrational has not to be found in the men, nor in the god, but in the experience of the divine by the mankind. The human mind cannot exhaust the divine motives and manifestations, and the Bacchae is an evident and thrilling illustration of this powerlessness.

Euripide, *Bacchantes*, théologie, irrationnel, Dionysos, hommes, expérience du divin,
théâtre

*Euripides, Bacchae, theology, irrational, Dionysus, mankind, experience of the divine,
theatre*