

Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide

In: L'Homme, 1985, tome 25 n°93. pp. 31-58.

Citer ce document / Cite this document :

Vernant Jean-Pierre. Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide. In: L'Homme, 1985, tome 25 n°93. pp. 31-58.

doi : 10.3406/hom.1985.368541

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1985_num_25_93_368541

JEAN-PIERRE VERNANT

Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide

Jean-Pierre VERNANT, *Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide*. — Plus que tout autre dieu du panthéon grec, Dionysos assume les fonctions de divinité au masque. Après avoir tenté de définir le statut du dionysisme dans l'Athènes du ve siècle, l'auteur se demande en quoi *Les Bacchantes* d'Euripide peuvent éclairer sa figure. Dieu de l'épiphanie, Dionysos se révèle en se cachant : présent et absent, proche et lointain, brouillant toutes les frontières, mêlant l'illusoire et le réel, il s'impose dans un face à face où le fidèle et le dieu se rejoignent. Dionysos n'est porteur d'aucun message mystique ; il ne promet pas le salut ; il ne se soucie pas du destin de l'âme après la mort. Il incarne, au sein même de la culture, la figure de l'Autre. S'il exige d'être reconnu comme dieu de la cité, non d'un groupe marginal, c'est pour placer au cœur de la vie publique des pratiques qui comportent des aspects d'excentricité. Cette intrusion de l'Autre revêt au moins trois formes : le thiasse officialisé, réglementé, pour les femmes, le *cômos* après boire pour les hommes et, bien entendu, pour toute la cité, le théâtre.

Jean-Pierre VERNANT, *The Masked Dionysus of Euripides' Bacchantes*. — Of all the Greek gods, Dionysus assumes the function of a masked divinity. After trying to define the status of dionysianism in fifth-century Athens, the author looks to Euripides' *Bacchantes* in order to further understand this figure. God of the Epiphania, Dionysus reveals himself as a hidden god : he is at once present and absent, near and far ; he confuses boundaries, mixes illusion with reality, and imposes himself in a face to face situation in which the devotee and the god are united. Dionysus carries no mystical message ; neither does he promise salvation, nor is he concerned with the soul's fate after death. He incarnates the image of the Other. If he demands to be recognized as the god of the entire city, and not of a marginal group, it is in order to place excentric practices in the centre of public life. This intrusion of the Other takes at least three forms : the official and reglemented thiasos for women, the *cômos* after drinking for men, and of course, for the entire population, the theatre.

Pour Mariano

Parmi tous les témoignages concernant Dionysos dans l'Athènes du ve siècle, le drame d'Euripide intitulé *Les Bacchantes* occupe une place à part¹. La richesse et la complexité de l'œuvre, la densité du texte en font

1. La pièce fut composée durant le séjour d'Euripide auprès du roi Achelaos, en Macédoine, où le poète s'était rendu en 408, déjà septuagénaire, et où il devait

un document incomparable pour expliciter ce qu'a pu être, dans ses traits singuliers, l'expérience religieuse des fidèles du dieu qui, plus qu'aucun autre, assume dans le panthéon grec les fonctions de divinité au masque. Tout en nous appuyant sur les éditions et commentaires dont nous disposons, en particulier ceux de J. E. Sandys, E. R. Dodds, R. P. Winnington-Ingram, G. R. Kirk, Jeanne Roux, Ch. Segal², savants envers lesquels notre dette est grande jusqu'en nos désaccords avec certains d'entre eux, nous avons choisi, de façon délibérée, de privilégier, dans notre approche de la tragédie, tout ce qui pouvait éclairer les liens du dieu et du masque. Bien entendu, nous ne devons pas oublier que nous avons affaire, non à un document religieux, mais à une œuvre tragique obéissant aux règles, conventions et finalités propres à ce type de création littéraire. Cependant, *Les Bacchantes* sollicitaient d'autant plus notre attention que Dionysos n'y intervient pas comme le font d'ordinaire les dieux dans la tragédie. Il joue le rôle principal. Il est mis en scène par le poète comme le dieu qui met lui-même en scène au théâtre son épiphanie, qui se révèle tant aux protagonistes du drame qu'aux spectateurs sur les gradins, en manifestant sa divine présence à travers le déroulement du jeu tragique — ce jeu placé précisément sous son patronage religieux. Comme si, tout au long du spectacle, dans le temps même où il apparaît sur la scène à côté des autres personnages du drame, Dionysos agissait sur un autre plan, en coulisse, pour nouer les fils de l'intrigue et machiner son dénouement.

Cette constante intrication du Dionysos de la religion civique — le dieu du culte officiel — et du Dionysos de la représentation tragique — le dieu maître de l'illusion théâtrale — se trouve soulignée d'entrée de jeu par la dualité ou le dédoublement scéniques de Dionysos : il se présente comme dieu sur le *theologeion*, comme l'étranger lydien « à l'allure de femme » sur la scène, l'un et l'autre revêtus du même costume, arborant le même masque, indiscernables et cependant distincts. Le masque que

mourir en 406. Elle fut représentée pour la première fois à Athènes, en 405, sous la direction d'Euripide-le-jeune, son fils ou son neveu, dans une trilogie qui comportait aussi *Iphigénie à Aulis* et *Alcméon*, et qui valut à l'auteur le premier prix à titre posthume.

2. J. E. SANDYS, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge, Cambridge University Press, 4th ed., 1980 ; E. R. DODDS, *Euripides, Bacchae*, Oxford, Clarendon Press, 1960, 2nd ed. ; R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, Cambridge University Press, 1948 ; G. R. KIRK, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (1st ed. 1970) ; Jeanne ROUX, *Les Bacchantes. I : Introduction, texte, traduction*, Paris, « Les Belles Lettres », 1970, II : *Commentaire, id.*, 1972 ; Charles SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, Princeton University Press. On pourra également consulter M. LACROIX, *Les Bacchantes d'Euripide*, Paris, Belin — « Les Belles Lettres » ; E. COCHE DE LA FERTÉ, « Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des ' Bacchantes ' d'Euripide », in Raymond BLOCH, s. dir., *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique*, Genève, Droz — Paris, Champion, 1980 : 105-258.

portent le dieu et l'étranger humain — qui est aussi le dieu — est le masque tragique de l'acteur ; sa fonction est de faire reconnaître le personnages pour ce qu'ils sont, de les désigner clairement aux yeux. Mais dans le cas de Dionysos ce masque, autant qu'il le proclame, le dissimule, le « masquant » au sens propre tout en préparant, à travers sa méconnaissance et son secret, son triomphe et sa révélation authentiques. Dans le masque de théâtre porté par le dieu, tous les protagonistes du drame, y compris le chœur de ses fidèles Lydiennes venues à sa suite jusque dans Thèbes, voient seulement le missionnaire étranger. Les spectateurs, eux aussi, voient l'étranger, mais en tant qu'il dissimule le dieu afin de le faire connaître pour ce qu'il est : un dieu masqué dont la venue doit apporter aux uns la plénitude du bonheur, aux autres, qui n'ont pas su le voir, la destruction. Soulignant à la fois les affinités et le contraste entre le masque tragique qui scelle la présence d'un caractère, qui profère l'identité stable d'un personnage, et le masque cultuel où la fascination du regard impose une présence impérieuse, obsédante, envahissante, mais en même temps celle d'un être qui n'est pas là où il paraît, qui est aussi bien ailleurs, en vous et nulle part : la présence d'un absent — ce jeu s'exprime dans l'ambiguïté du masque porté par le dieu et par l'étranger. C'est un masque « souriant » (434, 1021), contrairement aux normes du masque tragique, masque par conséquent différent des autres, déplacé, déconcertant et qui, sur la scène du théâtre, en écho, évoque la figure énigmatique de certains masques cultuels du dieu de la religion civique³.

Un texte donc. Mais pas plus qu'une image un texte n'est innocent. De même que dans la série des représentations dionysiaques où figure le pilier au masque⁴, suivant que l'idole a été vue comme celle des Lénées, ou des Anthestéries, ou autrement, l'interprétation d'ensemble de ces scènes s'est trouvée au départ orientée dans des voies diverses, de même *Les Bacchantes* ont été et sont lues en fonction d'une certaine idée que nous nous faisons du dionysisme. Et cette idée — ce que nous appelons le dionysisme — n'est pas une donnée de fait : c'est le produit de l'histoire moderne des religions, depuis Nietzsche. Les historiens de la religion

3. Cf. sur ce point la belle étude d'Hélène FOLEY, « The Masque of Dionysos », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association (TAPA)*, 1980, 110 : 107-133.

4. Sur une série de vases que les archéologues ont coutume de ranger sous l'appellation de « vase des Lénées », l'idole de Dionysos est figurée par un poteau ou une colonne, revêtus d'un vêtement et où est accroché un masque barbu, souvent représenté de face et fixant sur le spectateur ses deux yeux grands ouverts. Sur cette série, cf. J.-L. DURAND & F. FRONTISI-DUCROUX, « Idoles, figures, images », *Revue Archéologique*, 1982, I : 81-108.

grecque ont construit cette catégorie à partir de documents, bien sûr, mais avec un outillage conceptuel et un cadre de référence dont les fondements, les ressorts, les implications tiennent à leur propre système religieux, à leur horizon spirituel au moins autant qu'à ceux des Grecs de l'époque classique. Le même texte, lu par d'excellents hellénistes, a donné lieu à deux types d'interprétation radicalement opposés. On y a vu tantôt une condamnation sans appel du dionysisme, une charge antireligieuse dans la ligne de ce scepticisme à l'égard des dieux dont Aristophane pouvait faire reproche à Euripide ; tantôt le témoignage d'une véritable conversion du poète qui, au soir de sa vie, comme touché par la grâce, aurait voulu exalter cette forme plus qu'humaine de sagesse qu'apportent, contrairement au savoir et à la raison orgueilleuse des sophistes, l'abandon à l'extase divine, la folie mystique du dieu de la possession bienheureuse.

Nous avons donc été conduit à examiner comment la catégorie du « dionysiaque » a été élaborée en fonction de la dichotomie instituée par Nietzsche : Apollon-Dionysos. La clé de cette construction, dont la ligne va de E. Rohde à M. P. Nilsson, J. Harrison, W. Otto, E. R. Dodds, H. Jeanmaire, pour ne citer que les contributions majeures, nous l'avons trouvée en son origine : la *Psyché* de Rohde, publiée en 1893. Le problème est pour l'auteur de comprendre comment, dans le cadre de cette religion grecque dont Homère est pour nous le témoin privilégié, a pu surgir une religion de l'âme qui est aux antipodes de la première, en ce sens qu'elle vise à développer en chacun de nous une réalité apparentée au divin, la *psyché*, radicalement étrangère au monde d'ici-bas et dont toute l'aspiration consiste à faire retour à son origine céleste, en abandonnant la prison où elle se trouve enchaînée pour se délivrer dans l'union avec la divinité.

Pour Rohde — et c'est le point décisif —, le dionysisme représente dans la culture grecque un corps étranger. Cette étrangeté, l'historien la marque en rejetant l'origine du dieu hors des frontières de la Grèce, en Thrace. Mais cette extériorité d'origine est elle-même un postulat qui s'imposerait à l'helléniste comme une évidence de départ : Dionysos n'aurait rien de commun avec la civilisation et la religion vraiment grecques, celles du monde homérique. Cette complète altérité consiste en ce que l'expérience religieuse dionysiaque, au lieu de vous intégrer au monde à votre juste place, vise à vous projeter hors de lui dans l'extase, à vous unir au dieu dans la possession. Les pratiques de transe du Dionysos thrace, donnant lieu à des crises contagieuses de caractère plus ou moins pathologique, auraient donc, à l'origine, constitué aux yeux des Grecs des conduites aberrantes, anomiques, dangereuses ; pourtant elles portaient en elles le germe de ce à quoi la Grèce va donner, à terme, son plein

développement : un véritable mysticisme. Entre le délire collectif de la *mania*, dans la transe et la possession, la fuite hors du monde pour atteindre à la plénitude de soi, la condamnation de l'existence mondaine, les pratiques d'ascèse, la croyance en l'immortalité de l'âme, il y aurait continuité. Mais s'il en est bien ainsi, si à partir des faits de transe et de possession on peut passer, sans rupture, aux techniques spirituelles de purification, de concentration, de séparation de l'âme et du corps, si le renoncement au monde, l'idéal ascétique, la quête du salut individuel s'inscrivent dans la ligne même du dionysisme, alors il faut conclure qu'il y a deux dionysismes et que la frontière séparant le dionysisme de la culture grecque se retrouve à l'intérieur du dionysisme lui-même. Tout ce qui, en lui, est exaltation de la joie, du plaisir, du vin, de l'amour, de la vitalité, toute cette exubérance débridée orientée vers le rire et la mascarade, cette déviance, non en direction d'une pureté ascétique, mais d'une communion avec la nature sauvage, il faudra en faire, vaille que vaille, comme Rohde est contraint à le supposer, le résultat d'une « acculturation » par la Grèce de ce qui n'était pas grec, une altération secondaire par rapport au dionysisme authentique et originel, celui du Dionysos thrace. Le malheur, c'est que le « vrai » Dionysos, celui de Rohde, le Thrace, on ne l'aperçoit pas dans l'Athènes du ve siècle, tandis que l'autre, le secondaire, réformé et déformé, on ne voit que lui.

Aussi D. Sabatucci a-t-il été conduit dans son *Essai sur le mysticisme grec*⁵ à proposer une interprétation qui inverse d'emblée les termes du problème. Pour cet auteur, Dionysos n'est pas le dieu du mysticisme. Mais certains de ses rituels ont pu, secondairement, être réutilisés et resémantisés en vue d'une expérience que l'on peut qualifier de « mystique » en ce sens qu'elle prend le contre-pied des attitudes religieuses conformes à la tradition grecque. Ce qui était d'abord un moyen, tout relatif, pour renforcer, à travers une crise passagère, l'ordre religieux usuel devient une fin en soi, l'expérience vécue au cours de la crise s'affirmant comme un absolu, le seul absolu apportant la révélation authentique d'un « sacré » qui se définit dès lors par son opposition radicale aux formes établies de la piété. La crise de possession dionysiaque, outil temporaire pour retrouver la santé et se réintégrer dans l'ordre du monde, devient l'unique voie pour échapper au monde, pour sortir de la condition humaine et accéder, en s'assimilant au divin, à un statut d'existence que non seulement les pratiques cultuelles courantes étaient hors d'état de procurer, mais qui n'avait ni place ni sens dans le système de la religion civique.

5. D. SABATUCCI, *Saggio sul misticismo greco*, Rome, Ateneo, 1965. (Trad. franç. par J.-P. Darmon, sous le titre *Essai sur le mysticisme grec*, Paris, Flammarion, 1982.)

Le « retournement » de perspective opéré par Sabatucci s'imposait sans doute avec d'autant plus d'urgence que l'hypothèse d'une intrusion en Grèce, à une date relativement tardive, d'un Dionysos venu de l'étranger, Thrace ou Lydie, ou l'une et l'autre, s'est trouvée ruinée par la présence dans les documents mycéniens en linéaire B, du nom de Dionysos, qui ne semble donc pas moins anciennement grec que les autres dieux du panthéon. Le problème n'est pas pour autant résolu. Il se formule désormais de la façon suivante : où, quand, comment se sont produits ces changements, ces volte-face dans l'orientation du dionysisme ? Sabatucci évoque à ce propos un « complexe orphique » qui, aux divers courants et expressions de l'orphisme, aurait associé cette réinterprétation du dionysisme, en liaison avec les mystères d'Éleusis, composante essentielle, à ses yeux, du mysticisme grec. Le mot mysticisme se rattache lui-même aux termes *mustès*, *muèsis*, *mustikos*, *mustèrion*, qui se réfèrent spécialement à Éleusis dont le rituel comporte initiation, révélation, transformation intérieure, promesse d'un sort meilleur dans l'au-delà. Mais l'origine d'un mot n'implique pas qu'il ait gardé le même sens et les mêmes connotations religieuses au long de sa carrière. Le sens premier de *muô*, c'est « fermer » ou « se fermer ». En ce qui concerne Éleusis, il peut s'agir soit des yeux, soit de la bouche. Dans le premier cas les mystes seraient ceux qui ont encore les yeux fermés, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas « vu », qui n'ont pas accédé à l'époptie ; la *muèsis* désignerait alors la purification préliminaire s'opposant à la *teletè*, accomplissement décisif et définitif de l'époptie⁶. Dans le second, ceux qui ferment la bouche, les initiés auxquels il est interdit de divulguer le secret qui leur a été révélé. Cette famille de mots conservera les mêmes valeurs de rite secret, de révélation cachée, de *sumbola*, dont le sens est inaccessible aux non-initiés jusque vers le III^e siècle de notre ère. Ce serait avec Plotin que leur signification s'étofferait et qu'ils en viendraient à désigner, non plus seulement une révélation reposant, comme à Éleusis, sur une vision et une émotion ressentie plutôt que sur un enseignement⁷, mais une expérience intime du divin, une façon de l'éprouver directement en soi-même, d'entrer avec lui en contact et communion au-dedans de soi. Dans cette ligne on aboutira à ce « ravissement en Dieu » dont parle Thérèse d'Avila et qui définit assez bien les formes du mysticisme chrétien. Ce ravissement a, comme on le sait, trois conditions : la solitude, le silence, l'immobilité. Nous sommes loin d'Éleusis et aux antipodes du dionysisme.

Mais laissons les remarques de vocabulaire⁸ et admettons avec Saba-

6. Cf. PLATON, *Banquet*, 210 a ; *Phédon* 69 c ; et IG 1^a 6, 49.

7. Cf. ARISTOTE, fr. 115 Rose.

8. Si l'on veut repérer les interférences qui ont pu se produire, à certains moments et en certains endroits, entre dionysisme, éleusinisme et orphisme, l'enquête

tucci que chaque système religieux peut avoir sa forme particulière d'expérience mystique, très différente de celle qui s'est développée dans le cadre du monothéisme chrétien. Nous n'en constatons pas moins que dans le dionysisme de l'Athènes du ^ve siècle, il n'y a pas un document où accrocher ce dionysisme à l'état second, c'est-à-dire utilisé pour inverser systématiquement les valeurs du sacré et les orientations fondamentales du culte : nulle tendance ascétique, aucun déni des valeurs positives de la vie terrestre, pas la moindre velléité de renoncement, aucun souci de l'âme, de sa séparation du corps, aucune perspective eschatologique. Ni dans le rituel, ni dans les images, ni dans *Les Bacchantes* on n'aperçoit l'ombre d'une préoccupation de salut ou d'immortalité. Tout se joue ici, dans l'existence présente. Le désir incontestable d'une libération, d'une évasion dans un ailleurs ne s'exprime pas sous forme d'un espoir en une autre vie, plus heureuse, après la mort, mais dans l'expérience, au sein de la vie, d'une dimension autre, d'une ouverture de la condition humaine à une bienheureuse altérité.

Les analyses des anthropologues confirment cette vue⁹. En dehors même de l'extase chrétienne par ravissement dans la solitude, le silence, l'immobilité, ils distinguent deux formes, à bien des égards opposées, de transe et de possession. Dans l'une c'est l'individu humain qui prend l'initiative et s'affirme maître du jeu. Grâce aux pouvoirs particuliers qu'il a su acquérir par des procédures diverses, il peut quitter son corps abandonné comme en état de catalepsie, voyager dans l'autre monde et revenir sur cette terre ayant gardé le souvenir de tout ce qu'il a vu dans l'au-delà. Tel est en Grèce le statut des « mages », personnages singuliers, avec leur discipline de vie, leurs exercices spirituels, leurs techniques d'ascèse, leurs réincarnations. Plus ou moins légendaires, ces figures ont partie liée avec Apollon plutôt qu'avec Dionysos¹⁰.

Dans l'autre forme de transe, ce n'est plus un individu humain exceptionnel qui monte jusque chez les dieux, ce sont les dieux qui s'en viennent ici-bas, à leur gré, pour posséder un mortel, le chevaucher, le faire danser.

devrait s'étendre aux termes : *teletè*, — *orgia*, *orgiasmos*, *orgiazein* —, *bakchos*, *bakcheus*, *bakcheios*, *bakcheuein*.

9. Cf. en dernier lieu Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Préface de Michel Leiris. (Publié avec le concours du CNRS.) Paris, Gallimard, 1980 (« Bibliothèque des Sciences humaines »).
10. Sur les affinités des « mages » comme Abaris, Aristéas, Hermotime, Épiménide, Phérécyde, Zalmoxis, avec Pythagore et Apollon Hyperboréen, cf. E. ROHDE, *Psyché, Le Culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, Paris, Payot, 1952 : 337 sq. ; E. R. DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*. Traduit de l'anglais par M. Gibson, Paris, Aubier-Montaigne, 1965 : 141 sq. (éd. orig. : *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, 1959) ; M. DETIENNE, *La Notion de Daimôn dans le Pythagorisme ancien*, Paris, « Les Belles-Lettres », 1963 : 69 sq.

Le possédé ne quitte pas ce monde-ci ; dans ce monde il est devenu autre par la puissance qui l'habite. Sur ce plan, une nouvelle distinction s'impose. Dans le *Phèdre* (265 a), abordant le problème de la *mania*, Platon en reconnaît deux espèces : le délire peut être une maladie humaine dont il faut se guérir ou un état divin qui a valeur pleinement positive. Une ligne de démarcation analogue sépare les pratiques de type corybantique du culte dionysiaque. Dans le premier cas on a affaire à des individus qui sont malades. Leur état de crise, délire ou abattement est le signe d'une faute, la manifestation d'une impureté. Ils sont victimes d'un châ-timent de la part d'un dieu qu'ils ont offensé et qui les punit en les possédant. Il s'agit donc, au cours du rituel, d'identifier le dieu dont ils subissent la vengeance, de façon à guérir le malade par des purifications appropriées qui le libèrent de son état de possession. Dans le thiasse dionysiaque, il n'y a pas de dieu à « identifier » pour le chasser, pas de maladie, et les individus ne sont pas concernés dans leur pathologie singulière. Le thiasse est un groupe organisé de fidèles qui, s'ils pratiquent la transe, en font un comportement social ritualisé, contrôlé, exigeant selon toute probabilité un apprentissage, et dont la finalité n'est pas de se guérir d'une maladie, encore moins de se guérir du mal d'exister dans un monde qu'on souhaite fuir à jamais, mais d'obtenir en groupe, en tenue rituelle, dans un décor sauvage, réel ou figuré, à travers danse et musique, un changement d'état. Il s'agit de faire pour un moment, dans le cadre même de la cité, avec son accord, sinon sous son autorité, l'expérience de devenir autre, non pas dans l'absolu, mais autre par rapport aux modèles, aux normes, aux valeurs propres à une culture déterminée.

Comment n'en serait-il pas ainsi avec le dionysisme ? Dionysos ne représente pas, dans le panthéon grec, le divin en tant qu'il constitue un domaine de réalité séparé du monde, opposé à l'inconsistance et à l'inconstance de la vie humaine. Il y occupe une position ambiguë, comme l'est son statut : plutôt demi-dieu que dieu, même s'il veut être dieu pleinement et à part entière. Jusque dans l'Olympe, Dionysos incarne la figure de l'Autre. Si sa fonction était « mystique », il arracherait l'homme à l'univers du devenir, du sensible, de la multiplicité, pour lui faire franchir ce seuil au-delà duquel on pénètre dans la sphère de l'im-muable, du permanent, de l'un, du toujours le même. Son rôle n'est pas celui-là. Il ne vous détache pas de la vie terrestre par une technique d'ascèse et de renoncement. Il brouille les frontières entre le divin et l'humain, l'humain et le bestial, l'ici et l'au-delà. Il fait communier ce qui était isolé, séparé. Son irruption, sous la forme de la transe et de la possession réglementées, c'est, dans la nature, dans le groupe social, en chaque individu humain, une subversion de l'ordre qui, à travers tout un jeu de prodiges, de fantasmagories, d'illusions, par un dépaysement déconcertant

du quotidien, bascule soit vers le haut, dans une confraternité idyllique de toutes les créatures, la communion heureuse d'un âge d'or soudainement retrouvé, soit à l'inverse, pour qui le refuse et le nie, vers le bas, dans la confusion chaotique d'une horreur terrifiante.

*

De nos analyses du drame des *Bacchantes* nous ne retiendrons ici, comme nous l'avons dit, que les seuls éléments susceptibles d'éclairer la figure du dieu au masque et la religiosité de ses fidèles.

Le Dionysos des *Bacchantes* est un dieu qui impose ici-bas sa présence impérieuse, exigeante, envahissante : un dieu de « parousie ». Sur toutes les terres, dans toutes les cités qu'il a décidé de faire siennes, il s'en vient, il arrive, il est là. Le premier mot de la pièce, c'est *hèkô* : « Me voilà, je suis venu. » Irruption subite, comme si Dionysos chaque fois surgissait de l'ailleurs : étranger, monde barbare, au-delà. Irruption conquérante qui, de cité en cité, de lieux en lieux, étend et assure le culte du dieu. Toute la tragédie, dans son déroulement, illustre cette « venue » : elle donne à voir l'épiphanie dionysiaque. Elle la montre sur la scène, où Dionysos figure à la fois comme un protagoniste au milieu des autres acteurs et comme l'organisateur du spectacle, le machinateur secret de l'intrigue qui conduit finalement à sa reconnaissance en tant que dieu par les Thébains. Mais cette épiphanie s'adresse aussi aux spectateurs que la fiction du drame fait assister, comme s'ils y étaient, à la révélation du dieu, leur permettant, à travers la terreur et la pitié qu'ils éprouvent pour les victimes, d'en saisir dans toute leur étendue les implications et les enjeux, leur procurant aussi, grâce au type de compréhension qu'apporte le jeu tragique dans la perfection de son agencement ordonné, ce même sentiment de plaisir, cette même « purification » que Dionysos, dès lors qu'il est reconnu, accepté, intégré, accorde aux cités où il a choisi d'apparaître.

Cette épiphanie n'est ni celle des dieux ordinaires ni une « vision » analogue à l'époptie des mystères. Dionysos exige qu'on le « voie ». Les derniers mots du Prologue, qui répondent au « je suis là » du début, demandent « qu'elle voie la cité de Cadmos », *hôs hora[i] Kadmou polis*. Il veut se faire voir dieu¹¹, être manifeste comme dieu aux mortels¹², se faire connaître lui-même¹³, se révéler¹⁴, être connu, reconnu, compris¹⁵.

11. *endeixomai*, 47.

12. *emphanês*, 22.

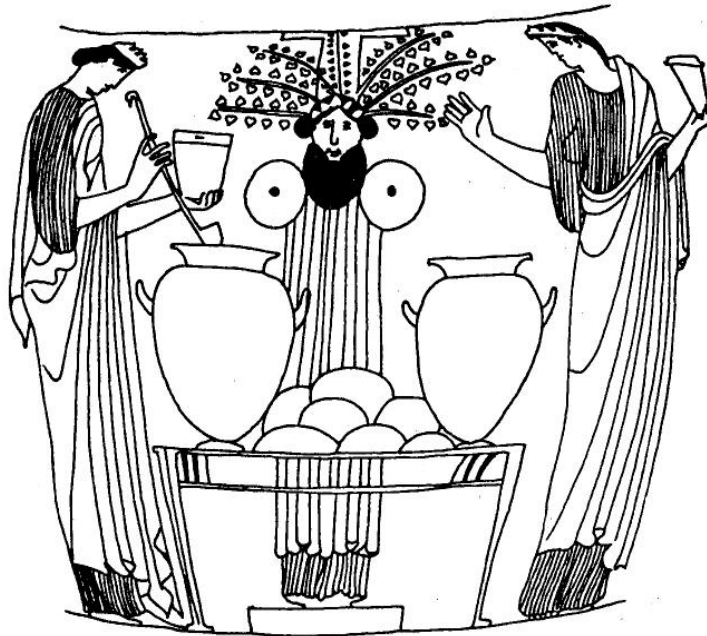
13. *deiknûs*, 50.

14. *phanô*, *phainomai*, *phaneros*, 42, 182, 528, 646, 1031.

15. *gignôskô*, *manthanô*, 859, 1088, 1113, 1296, 1345.



Masque de Dionysos entre deux yeux prophylactiques. Madrid, Musée Archéologique, inv. 10 905. Amphore attique à figures noires. J. D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956 : 275, n° 2. (Dessin François Lissarrague.)



Femmes devant l'idole au masque de Dionysos. Rome, Villa Giulia, 983. Stamnos attique à figures rouges. J. D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2nd ed., Oxford, 1963 : 621, n° 33. (Dessin F. Lissarrague.)

Acteur en costume tragique, le masque à la main. Wurzburg, Martin von Wagner Museum, 832. Fragment polychrome du style de Gnathia. T. B. L. WEBSTER, *Monuments Illustrating Tragedy*, 2nd ed., London, 1967 : 80, GV3. (Dessin F. Lissarrague.)



Penthée déchiré par les bacchantes. Boston Museum of Fine Arts, 10 221. Psykter attique à figures rouges (fragments). J. D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2nd ed, Oxford, 1963 : 16 n° 14. (Dessin F. Lissarrague.)



Ce caractère d' « évidence » que, dans certaines conditions, doit revêtir la présence divine, le chœur des fidèles lydiennes l'exprime avec force, dans le quatrième *stasimon*, sous forme d'un souhait — vienne « visible au grand jour »¹⁶ la Justice — et d'une affirmation de principe — je mets mon bonheur à poursuivre « ce qui est grand et manifeste »¹⁷ —, pour aussitôt invoquer le Dionysos de l'épiphanie en exhortant le dieu à se montrer lui aussi, à se faire voir : apparaîs !¹⁸ Mais Dionysos se révèle en se cachant, il se fait voir en se dissimulant au regard de tous ceux qui croient seulement à ce qu'ils voient, à ce qui est « évident aux yeux »¹⁹, comme au vers 501 le déclare Penthée confronté à un Dionysos présent devant son nez mais invisible pour lui sous son déguisement. Épiphanie donc, mais d'un dieu masqué. Pour imposer sa présence à Thèbes, pour y « apparaître », Dionysos a changé son « apparence », transformé sa figure, son aspect extérieur, sa nature²⁰ : il a pris le masque d'une créature humaine ; il se présente sous les traits du jeune étranger lydien. Distinct de Dionysos en même temps qu'identique à ce dieu, l'étranger assume les fonctions d'un masque en ce sens que tout en dissimulant sa véritable identité (à ceux qui ne sont pas prêts à le reconnaître), il est l'instrument de sa révélation ; il manifeste son impérieuse présence aux yeux de ceux qui, sous son regard et comme en face à face avec lui, ont appris « à voir ce qu'il faut voir » (924) : le plus évident sous le déguisement du plus invisible.

Le dieu et son fidèle, face à face, les yeux dans les yeux ? La transe, pourtant, est collective ; elle se déroule en groupe, dans le cadre d'un thiasse. Mais quand la bande des ménades se livre en commun à la frénésie orgiastique, chaque participant s'agite pour son compte, sans souci d'une chorégraphie générale, indifférent à ce que font les autres (il en va de même dans le *cómos*). Dès lors que le fidèle est entré dans la danse il se trouve, en élu, comme seul à seul avec le dieu, tout entier soumis au-dedans de lui-même à la puissance qui le possède et qui le mène à sa guise.

Si elle ne se manifeste qu'à travers l'orgiasme collectif, l'épiphanie de Dionysos n'en prend donc pas moins, pour chaque individu, la forme d'un face à face direct, d'une relation fascinée où, dans l'échange croisé des regards, dans l'indissociable réciprocité du « voir » et de l' « être vu », le fidèle et son dieu, toute distance abolie, se rejoignent. Dans la transe l'homme joue le dieu et, aussi bien, le dieu joue l'homme ; de l'un à l'autre, les frontières, momentanément, s'estompent, brouillées par l'intensité d'une présence divine qui, pour se profiler dans son évidence en face de

16. *phaneros*, 993, 1012.

17. *phanera*, 1007.

18. *phanéthi*, 1018.

19. *phaneros ommasin*.

20. *eidós, morphè, phusis*, 4, 53-54.

vous, doit d'abord avoir assuré sur vos yeux sa maîtrise, s'être du dedans emparé de votre regard, avoir transformé votre mode même de voyance.

Quand Penthée interroge l'étranger lydien sur ce dieu dont le jeune homme se proclame missionnaire, sa demande trace une ligne de démarcation nette entre deux formes opposées de la vision : celle, illusoire, irréaliste, du dormeur rêvant ; celle, authentique, irrécusable, de l'homme éveillé, lucide, les yeux grands ouverts. « Ce dieu », questionne-t-il, « l'as-tu vu de nuit [c'est-à-dire en rêve] ou de tes propres yeux ? » *Horón horonta*, répond l'étranger : « le voyant me voyant » (470). Je l'ai vu qui me voyait : réponse à côté, qui déplace la question et souligne que l'épiphonie du dieu se situe en dehors de la dichotomie qui sert de cadre aux certitudes de Penthée : d'un côté le rêve, les phantasmes, les illusions ; de l'autre la vision bien réelle, le constat irréfutable. Au-delà de ces deux formes, se riant de leur opposition, la « vision » que requiert la divinité au masque se fonde sur la réciprocité du regard, quand, par la grâce de Dionysos, s'est instituée, comme en un jeu de miroirs, une entière réversibilité entre le fidèle voyant et le dieu visible, chacun étant à la fois et en même temps, par rapport à l'autre, celui qui voit, celui qui se fait voir.

L'irruption de Dionysos dans le monde, sa présence insolite mettent donc en cause cette vision « normale », à la fois naïve et assurée, sur laquelle Penthée croit pouvoir fonder son refus du dieu et toute sa conduite — vision qui se veut positive, raisonnable, mais qui trahit tout ce qu'elle comporte d'obscur et de trouble dans le « voyeurisme » exacerbé du jeune roi, dans son désir passionné, irrépressible (812) d'être spectateur²¹, de contempler, dans les turpitudes des ménades, cela même qu'il prétend avoir en horreur²², de regarder ce qu'il est interdit à un homme, à un non-initié, de voir (472, 912, 1108), de se faire guetteur, espion²³, tantôt s'avançant au grand jour, ouvertement²⁴, tantôt cherchant à voir sans être vu (1050), pour finalement se révéler lui-même dans sa nature bestiale et sauvage²⁵, pour apparaître bien visible²⁶, se montrer clairement

21. *theatès*, 829.

22. En 810 sq., l'étranger demande à Penthée s'il désire voir les bacchantes dans la montagne. « Pour tout l'or du monde », s'exclame le jeune homme, confessant le désir ardent qui l'habite de contempler un spectacle dont il affirme en même temps qu'il lui sera pénible à voir (814). « Il te serait donc doux de regarder ce qui t'est amer » (*pikra*), ironise alors l'étranger. Un amer spectacle (*pikran*), c'est ce que Penthée s'était promis de donner à voir au jeune bacchant (357) en le jetant dans les fers, ces fers dont le miracle du palais fera, pour Penthée précisément, le plus amer (*pikrotatous*) des spectacles à voir (634). Sur le désir de contempler les bacchantes en leurs honteux ébats, cf. aussi 957-958 et 1058-1062.

23. *phulax*, 959 ; *kataskopos*, 916, 956, 981.

24. *emphanós*, 818 ; cf., pour Dionysos, 22.

25. *anaphainei*, 538 ; cf., pour Dionysos, 528.

26. *dèlos*, 1076.

aux yeux de celles qu'il est venu espionner (982, 1076, 1095). Ironie suprême pour l'homme des yeux ouverts, de la vision lucide : au moment décisif du drame, quand sa vie se joue, « c'est lui qu'on vit plutôt qu'il ne voyait » (1075).

Eidos et même *idea* (en 471), *morphè*, *phaneros*, *phainô*, *emphanès*, *horaô*, *eidô*, avec leurs composés : aucun autre texte ne comporte avec une insistance comparable, et qu'on pourrait presque dire obsessionnelle, un tel foisonnement du vocabulaire du voir et du visible. Euripide l'utilise d'autant plus facilement pour suggérer tout le jeu de polysémies, d'ambiguïtés, de renversements auxquels prête l'expérience humaine confrontée à Dionysos, que les mêmes termes s'appliquent à la fois à la vision ordinaire et normale, à l'« apparition » surnaturelle que suscite le dieu, à sa révélation épiphanique et à toutes les formes illusoire du « paraître », du ressembler, du faux-semblant, de l'hallucination.

La vision de Dionysos consiste à faire éclater du dedans, à réduire en miettes cette vision « positive » qui se prétend la seule valable et où chaque être a sa forme précise, sa place définie, son essence particulière dans un monde fixe assurant à chacun sa propre identité à l'intérieur de laquelle il demeure enfermé toujours semblable à lui-même. Pour voir Dionysos il faut pénétrer dans un univers différent, où l'Autre règne, non le Même.

Deux moments de la tragédie sont à cet égard particulièrement significatifs. En 477, Penthée demande à l'étranger : « Ce dieu, puisque tu dis l'avoir vu clairement, comment était-il fait²⁷ ? » Pour l'homme de la vision claire, les dieux doivent, comme tout être et toute chose, avoir une forme précise, un aspect visible caractéristique de leur nature, une identité. L'étranger répond : « Comme bon lui semblait. » Et il ajoute : « Je n'avais pas d'ordre à lui donner. » Dionysos, lorsqu'il se manifeste, n'a pas de consigne à respecter quant à son mode d'apparition, parce qu'il n'est pas de forme préétablie qui lui convienne et où le dieu se trouverait une fois pour toutes enfermé. Le texte tragique souligne à plusieurs reprises cette dimension énigmatique du dieu au masque, ce halo d'incertitude quant à sa forme et sa nature, par des expressions du type : ce dieu (ou cet étranger) « quel qu'il soit », « quel qu'il puisse être »²⁸.

Un peu plus loin, au vers 500, l'étranger, face aux menaces du jeune roi, proclame en parlant du *daimôn autos*, du dieu lui-même, de Dionysos en personne : « En cet instant même, ce que je souffre, présent tout près, il le voit. »²⁹ Présence invisible d'un Dionysos dont la vigilance est sans défaut, l'œil toujours ouvert, mais le regard de Penthée est aveugle à cette présence du dieu, manifestée et dissimulée par le masque qui lui

27. ... *horan* ... *saphôs*, *poios tis ên*.

28. *hostis esti*, 220, 247, 769, 894.

29. *parôn hora[i]*.

fait face. Comme le roi ironise, en homme bien décidé à ne pas s'en laisser conter : « Et où est-il ? Il n'est pas visible à mes yeux », l'étranger lui rétorque : « Il est là avec moi ; mais toi, étant impie, tu ne le vois pas. »³⁰

Dans le second épisode, Penthée n'est déjà plus tout à fait lui-même. Dionysos lui a inspiré « une légère démence » (851). Sorti de son bon sens ordinaire il n'est pas pour autant entré dans l'univers dionysiaque. Il erre dans un entre-deux. Quand il apparaît, à la scène 4, quittant le palais, les cheveux dénoués, vêtu en femme, dans l'habit de bacchante, le thyrses en main — réplique ou reflet exact de l'étranger —, ses premiers mots sont pour s'écrier (918 sq.) : « Au vrai, je crois voir deux soleils et deux Thèbes. » Penthée voit double, comme un homme ivre sans doute, mais plus profondément comme un homme écartelé entre deux façons contraires de voir et qui oscille, le regard dédoublé, entre sa « lucidité » ancienne, désormais troublée, et la « voyance » dionysiaque qui lui demeure inaccessible. Il voit deux soleils mais il n'aperçoit pas devant lui Dionysos qui le regarde au fond des yeux. Cette duplication, à l'intérieur même de la personne de Penthée, est renforcée pour les spectateurs du théâtre par la présence sur la scène de deux personnages du même âge, de même allure, au costume identique et qui seraient indiscernables si son « sourire » ne faisait reconnaître le dieu dont le masque dissimule les traits et dérobe la présence : face à face de deux êtres tout semblables en apparence, mais qui appartiennent à deux mondes radicalement opposés.

L'épiphanie de Dionysos, c'est celle d'un être qui, dans sa proximité même, son contact intime avec vous, reste insaisissable et ubiquitaire, jamais là où il est, jamais enclos dans une forme définitive : dieu sur le *theologeion*, jeune homme souriant sur la scène, taureau menant Penthée à sa perte, lion, serpent, flamme ou tout autre chose. Il est à la fois et aussi bien sur la scène, dans le palais, au Cithéron, partout et nulle part. Quand les femmes du chœur l'exhortent à se manifester, à se faire voir dans sa pleine présence, elles chantent : « Apparaîs taureau, ou bien dragon à mille têtes à voir, ou bien lion crachant le feu à être vu. »³¹ Taureau, serpent à voir, lion à être vu — et le chœur aussitôt enchaîne : « Avec un visage [masque] souriant³², prends-le [Penthée] dans ton filet de mort. » Le masque, dont les yeux écarquillés vous fixent comme ceux de la Gorgone, exprime et résume toutes les formes diverses que peut emprunter cette terrible présence divine. Masque dont le regard étrange fascine, mais masque creux, vide, marquant l'absence, l'ailleurs d'un dieu qui vous arrache à vous-même, vous dépayse de votre vie quotidienne, prend

30. *ou phaneros ommasin g'emois ; ouk eisora[i]s*, 501-502.

31. *phanêthi tauros ... idein ... horasthai*, 1017, 1018.

32. *gelônti prosôpô[i]*, 1021.

possession de vous, comme si, dans sa vacuité, ce masque s'appliquait à votre propre face pour la recouvrir et la transformer à son tour.

Le masque, avons-nous souligné ailleurs³³, est un des moyens d'exprimer l'absence dans la présence. Au moment crucial du drame, quand Penthée, perché sur son arbre, s'offre en plein ciel³⁴, à tous les regards, l'épiphanie du dieu prend la forme non d'une extraordinaire apparition mais d'une disparition subite. En témoin oculaire, le messager raconte : « Le temps qu'on l'aperçoive [Penthée] installé dans les airs, et déjà l'étranger avait disparu au regard »³⁵ : il n'était plus présent à la vue. Et c'est, depuis le ciel, dans un silence surnaturel soudainement imposé à la terre comme au ciel, une voix³⁶ qui fait reconnaître le dieu et rameute les ménades pour les lancer contre son ennemi. Dionysos n'est jamais plus présent au monde, plus agissant sur lui qu'en cet instant où, en contraste avec Penthée livré à découvert à tous les yeux, il s'échappe dans l'invisible. Présent-absent, Dionysos, quand il est ici-bas, est aussi au ciel, chez les dieux ; quand il est au ciel, il n'en est pas moins sur cette terre. Il est celui qui, unissant le ciel et la terre, normalement séparés, insère le surnaturel en pleine nature. Sur ce plan encore le contraste est frappant (que souligne l'emploi ironique des mêmes termes et des mêmes formules pour les évoquer) entre la chute de Penthée et l'élévation du dieu. Proclamé *deinos* « sans pareil », comme Dionysos, Penthée, dont la gloire doit monter jusqu'au ciel³⁷, est voué à s'abattre³⁸, depuis les hauteurs où l'a installé, en se redressant, le sapin sur lequel le dieu l'a juché³⁹, jusqu'à terre où sa chute le livre sans défense aux mains des ménades furieuses : « Du haut de sa hauteur il est précipité à terre et s'abat sur le sol. »⁴⁰ Or, selon le chant de la *parodos*, chant de la félicité, de l'exubérante joie dionysiaque, Dionysos lui aussi, après qu'il a bondi, léger et aérien, vers les hauteurs, qu'il a lancé vers le ciel⁴¹ ses belles tresses, en chef du thiasé, soudain s'en détache et « s'écroule à même le sol »⁴² ; mais c'est alors le point culminant du bonheur dans la montagne (*hēdus*), du délice (*charis*) de l'omophagie : l'extrême béatitude d'un âge d'or retrouvé (142 sq. ; 695 sq.), le ciel sur la terre. Si, comme Penthée, Dionysos tout à coup s'écroule à terre, c'est que son rôle, à travers les bonds (169, 446, 728),

33. F. FRONTISI & J.-P. VERNANT, « Figures du masque en Grèce ancienne », *Journal de Psychologie*, 1983, 1-2 : 53-69.

34. *aithēr*, 1073 ; *anō*, 1076.

35. *ouket' eisoran parēn*, 1077.

36. *ek d' aitheros phōnē tis*, 1078 ; *aithēr*, 1084.

37. *stērizon kleos*, 972.

38. *pesonti*, 1022.

39. *orthē d'es orthon aither' esterizeto*, 1073.

40. *hupsou de thassōn, hupsōthen chamai petēs/piptei pros oudas*, 1111-1112.

41. *eis aithera*, 150 ; cf. 240.

42. *pesē[i] pedose*, 136.

les sauts (165-167), les envols⁴³ de ses fidèles, animées par son souffle, est de projeter et comme d'inscrire en un lieu précis du sol sa présence ubiquitaire. A peine le sapin, porteur de Penthée, « tout droit au droit du ciel » s'est-il redressé⁴⁴, à peine Dionysos a-t-il disparu du monde visible pour devenir cette voix qui du haut de l'éther retentit dans un silence surnaturel, que « la lueur d'un feu divin se dresse de la terre jusqu'au ciel »⁴⁵. Que le dieu s'élève au ciel, qu'il s'abatte à terre, qu'il bondisse ou flamboie entre les deux, qu'il soit homme, flamme ou voix, visible ou invisible, il se situe toujours, malgré la symétrie des expressions qui les concernent, aux antipodes de Penthée : il apporte ici-bas la révélation d'une autre dimension de l'existence, l'expérience de l'ailleurs, de l'au-delà, directement insérés dans notre monde et notre vie.

L'épiphanie de Dionysos n'échappe pas seulement à la limitation des formes, des contours visibles. Elle se traduit par une magie, une *maya*, qui perturbe toutes les apparences. Dionysos est là quand le monde stable des objets familiers, des figures rassurantes, bascule pour devenir un jeu de fantasmagories où l'illusoire, l'impossible, l'absurde se font réalité. Les *deina*, *thaumata*, *sophismata*, toutes les formes de prodiges et d'étrangetés, les tours de passe-passe savants et les enchantements du sorcier surgissent dans l'épiphanie du dieu masqué comme les fleurs naissent sous les pas d'Aphrodite. C'est, dans la pièce, le miracle du palais, ceux de l'écurie, du Cithéron, avec « les prodiges stupéfiants qui sont accomplis », « les prodiges qui dépassent tous les enchantements »⁴⁶. Dionysos avait ouvert le jeu en disant : *hēkō* « J'arrive. » Le messager reprend, au vers 499, en disant : « Cet homme arrive [*hēkei*], tout plein de miracles. » Sur la scène du monde le dieu installe, là où il paraît, à la place du décor quotidien, un théâtre du fantastique. Autant que grand chasseur, il est le grand illusionniste, le maître des prestiges, l'auteur et le chorège d'une représentation sophistiquée où rien ni personne ne reste constamment semblable à soi. Dionysos *sphaleōtas*, le dieu qui fait glisser, broncher, trébucher, incarne, comme le diable dans *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, la figure de l'Autre ; faisant d'un coup basculer l'édifice des apparences pour en montrer la fausse solidité, il plante sous le nez des spectateurs éberlués le décor insolite de ses magies et de ses mystifications.

Dépassement de toutes les formes, jeu avec les apparences, confusion de l'illusoire et du réel, l'altérité de Dionysos tient aussi au fait qu'à tra-

43. *chōrousi d'hōst'ornithes artheisai*, 748.

44. *estērizeto*, 1073.

45. *pros ouranon/kai gaian estērizē phōs semnou puros*, 1082-1083.

46. *deina, thaumata*, 716, 667.

vers son épiphanie, toutes les catégories tranchées, toutes les oppositions nettes qui donnent à notre vision du monde sa cohérence, au lieu de demeurer distinctes et exclusives, s'appellent, fusionnent, passent des unes aux autres.

Le masculin et le féminin. Dionysos est un dieu mâle à allure de femme⁴⁷. Sa tenue, *skewè*, ses cheveux sont ceux d'une femme. Et il transformera en femme le viril Penthée en lui faisant prendre l'habit de ses dévots. Penthée alors se voudra et paraîtra tout à fait une femme (925) ; Dionysos lui dira, à la grande satisfaction de celui qui l'écoute : « Il me semble, en te voyant, voir en personne ta mère et tes tantes » (927). Et les spectateurs partageront d'autant mieux ce point de vue que c'est le même acteur qui jouait Penthée et Agavé.

Le jeune et le vieux: la différence, dans le culte, s'efface entre l'un et l'autre état (206-209, 694).

Le lointain et le proche, l'au-delà et l'ici-bas : Dionysos transfigure, par sa présence, ce monde-ci au lieu de vous en arracher.

Le Grec et le barbare : l'étranger lydien, venu d'Asie, est natif de Thèbes.

Le furieux, le fou, le *mainomenos* est aussi *sophos*, *sophistès*, *sôphrôn*.

Le dieu nouveau (*neos* ; 219, 272), venu pour fonder un culte jusqu'alors inconnu, représente cependant « les traditions ancestrales, vieilles comme le temps (201), la coutume enracinée dans le fond des âges et qui, toujours, est issue de la nature même » (895 sq.).

Le sauvage et le civilisé. Dionysos fait fuir les villes, désertent les maisons, abandonner enfants, époux, famille, quitter les occupations et les travaux quotidiens. On le célèbre de nuit, en pleine montagne, dans les vallons et les bois. Ses servantes s'ensauvagent en maniant les serpents, en allaitant, comme s'ils étaient les leurs, les petits des animaux. Avec toutes les bêtes, sauvages comme domestiques, elles se trouvent en communion, établissant avec la nature entière une nouvelle et joyeuse familiarité. Pourtant Dionysos est un dieu « civilisateur ». Le chœur de ses fidèles ménades de Lydie approuvera Tirésias qui a mis en parallèle Déméter et Dionysos : le dieu est à l'élément liquide, à la boisson, ce que la déesse est au solide et au mangeable. L'une en inventant le blé et le pain, l'autre en inventant (279) la vigne et le vin, ont introduit (279) chez les hommes ce qui les a fait passer de la vie sauvage à la vie cultivée. Entre le blé et le vin il y a cependant une différence. Le blé est entièrement du côté de la culture. Le vin est ambigu. Il recèle une force d'extrême sauvagerie, un feu brûlant, quand il est pur ; il apporte à la vie cultivée, quand il est coupé et consommé selon les normes, une dimension supplémentaire

47. *thêlumorphos*, 353.

et comme surnaturelle : joie du festin, oubli des maux, drogue qui fait s'évanouir les peines (*pharmakon*), il est la parure, le couronnement, l'éclat vivant et joyeux du banquet (380-383), le bonheur de la fête.

Comme le vin, Dionysos est double : terrible à l'extrême, infiniment doux⁴⁸. Sa présence, intrusion stupéfiante de l'Autre dans le monde humain, peut prendre deux formes, se manifester selon deux voies : ou bien l'union bienheureuse avec lui, en pleine nature, toute contrainte dépassée, l'évasion hors des limites du quotidien et de soi-même. C'est cette expérience que célèbre la *parodos* : pureté, sainteté, joie, douce félicité. Ou bien la chute dans le chaos, la confusion d'une folie sanguinaire, meurtrière, où l'on confond le même et l'autre, prenant pour une bête sauvage ce qu'on a de plus proche, de plus cher, son propre enfant, ce second soi-même, qu'on déchiète de ses propres mains : horrible impureté, crime inexpiable, malheur sans terme et sans issue (1360).

*

Dionysos arrive à Thèbes comme *archegos*, chef d'un thiasse féminin adonné à son culte et connaissant les rites⁴⁹. Dans ce groupe chaque membre fait le bacchant par de saintes purifications (76-77), se comporte, par son genre de vie en consacré, et unit son âme au thiasse⁵⁰. La troupe des fidèles rassemble donc ceux qui savent, *hoi eidotes*, et qui se conforment, pour servir le dieu, aux pratiques rituelles qui leur ont été révélées. Les profanes non seulement ne connaissent pas ces rites mais ils n'ont pas le droit d'en percer le secret. Quand Penthée demandera (471) : « Ces *orgia*, ces pratiques cultuelles, à quoi ressemblent-elles [quel aspect ou quelle nature, *idea*, ont-elles] ? », l'étranger lui répondra : « A qui n'est pas bacchant il est interdit de le savoir [ou de le voir, *eidonai*, 472]. » Et comme le jeune roi insiste : « Quel bénéfice en retirent ceux qui les célèbrent ? », il s'attirera cette réplique : « Il ne t'est pas permis de l'entendre » (474). Le crime de Penthée quand il se rendra sur le Cithéron pour épier les ménades est d'avoir voulu « voir ce qu'il ne faut pas voir » (912, 1108-1109). Le culte du dieu comporte donc, dans le thiasse, un aspect de rituel secret accompli dans le cadre d'un groupe restreint et fermé. La troupe des fidèles entretient avec le dieu un rapport privilégié ; elle est en contact direct avec lui ; elle s'unit à lui en dehors et indépendamment de la communauté civique. « Dionysos, le fils de Zeus, non Thèbes, a

48. *deinotatos, épiôtatos*, 861.

49. *teletas eidôs*, 73.

50. *biotan hagisteuei*, 74 ; *thiasseuetai psuchan*, 75, que l'on peut aussi traduire « se fait en son âme membre du thiasse », ou encore « est rendu en son âme membre du thiasse ».

pouvoir sur moi », chantera le chœur pour justifier l'explosion de sa joie à l'annonce des malheurs qui frappent la cité en la personne de son chef (1037-1038). Pourtant, dès qu'il apparaît sur le *theologeion*, Dionysos, dans ses propos, est précis et clair. C'est Thèbes, c'est la cité qui doit le voir, le reconnaître, l'accepter. C'est sur Thèbes que le dieu a noué la nébride, c'est elle qu'il a fait se dresser, thyrses en main, quand les trois femmes de la lignée royale ont commis la faute de le rejeter. « Tout ce qu'il y avait de femmes dans Thèbes, toutes sans exception » (35-36), il les a chassées de leur demeure, vers les montagnes, l'esprit fou. La *polis* doit savoir ce qu'il en coûte de n'être point encore initiée à ses bacchantes (39-40). Quand, dans la *parodos*, dansant et chantant sur la place, aux portes du palais, le thiasse célèbre Bromios selon les rites de toujours, il le fait pour que chacun sorte, entende et voie. Aussi, après avoir glorifié ses rites secrets, exalté les cérémonies dont la connaissance lui a été livrée, s'adresse-t-il à Thèbes pour qu'elle se couronne de fleurs, prenne l'habit et le narthex afin de se consacrer tout entière à Bacchos (109), et que tout entière elle danse (*pasa*, 114) quand Bromios mènera les thiasse dans la montagne.

Dionysos ne se veut pas le patron d'une secte, d'un groupe restreint, d'une association repliée sur elle-même et confinée dans son secret. Il exige de figurer à part entière au rang des divinités de la communauté civique. Son ambition est de voir son culte, sous les diverses formes qu'il peut revêtir, officiellement reconnu et unanimement pratiqué (536, 1378, 1668). C'est la *polis* qui doit être, comme telle, initiée. Sur ce plan le thiasse des bacchantes se distingue de ces groupes clos qui fleurissent à Athènes vers la fin de la guerre du Péloponnèse pour célébrer les mystères de dieux étrangers : Cybèle et Bendis, Cottyto, Attis, Adonis, Sabazios. Le statut religieux que revendique Dionysos n'est pas celui d'une divinité marginale, excentrique, dont le culte serait réservé à une confrérie de sectaires, conscients et contents de leur différence, marqués pour eux-mêmes et aux yeux de tous par leur altérité face à la religion commune. Il exige la reconnaissance officielle par la cité d'une religion qui, en quelque sorte, échappe à la cité et la dépasse. Il entend placer au cœur, au centre de la vie publique, des pratiques qui comportent, de façon ouverte ou sous une forme allusive, des aspects d'excentricité.

La tragédie des *Bacchantes* montre les dangers d'un repli de la cité sur ses propres frontières. Si l'univers du Même n'accepte pas d'intégrer à soi cet élément d'altérité que tout groupe, tout être humain porte en lui sans le savoir, comme Penthée refuse de reconnaître cette part mystérieuse, féminine, dionysiaque qui l'attire et le fascine jusque dans l'horreur qu'elle est censée lui inspirer, alors le stable, le régulier, l'identique basculent et s'effondrent, c'est l'Autre dans sa forme hideuse, l'altérité

absolue, le retour au chaos qui apparaissent comme la vérité sinistre, la face authentique et terrifiante du Même. La seule solution, c'est que, pour les femmes par la transe contrôlée, le thiasé officialisé, promu institution publique, pour les hommes par la joie du *cómos*, du vin, du déguisement, de la fête, pour toute la cité, par et dans le théâtre, l'Autre devienne une des dimensions de la vie collective et de l'existence quotidienne de chacun. L'irruption victorieuse de Dionysos signifie que l'altérité s'installe, avec tous les honneurs, au centre du dispositif social.

*

Dans quelle mesure le conflit Penthée/Dionysos peut-il être interprété comme la mise en scène dramatique de l'opposition entre deux attitudes contraires : d'une part le rationalisme des sophistes, leur intelligence technicienne, leur maîtrise dans l'art d'argumenter, leur déni de l'invisible ; de l'autre une expérience religieuse faisant leur place aux pulsions de l'irrationnel et débouchant dans l'union intime avec le divin ?⁵¹ La réponse n'est pas simple pour bien des raisons. D'abord Penthée est tout autre chose qu'un sophiste : il est le roi trop royal, tyrannique (671, 776), le mâle trop viril (86, 796), le Grec trop imbu de sa supériorité sur les Barbares (483), l'homme de la cité se faisant de la raison d'État une idée étroitement positive. Tirésias peut bien stigmatiser l'agilité de sa langue (268) et le qualifier de *thrasus* (270), d'impudent dans sa pratique de l'éloquence⁵². C'est cependant le discours du devin qui, comme on l'a montré⁵³, obéit à un modèle typiquement sophistique. Existe-t-il, ensuite, une pensée sophistique qu'on puisse qualifier de rationaliste ? Les puissances que Gorgias célèbre dans *l'Éloge d'Hélène*, en montrant qu'elles exercent sur l'esprit des sortilèges si contraignants que nul être humain ne peut leur résister, sont celles-là même que Dionysos met en œuvre tout au long de la pièce dans ses magies. En ce sens, c'est le dieu qui fait figure de grand maître en thaumaturgie sophistique (privilege dont il aurait même l'entière exclusivité s'il ne déléguait une partie de ses pouvoirs au poète tragique). Enfin et surtout, la tragédie n'oppose pas tant raison et religion de l'âme, intelligence et émotivité, qu'elle ne procède, comme Charles Segal l'a bien vu, à un dédoublement des systèmes de valeurs, le monde de Penthée et celui de Dionysos ayant chacun ses formes propres

51. Cf. ROUX, *Les Bacchantes*, I, *op. cit.* : 43-71, et aussi, encore que sous une forme assez différente, HERMANN ROHDICH, *Die Euripideische Tragödie*, Heidelberg, Winter, 1968 : 131-168.

52. Cf. 491, où c'est Dionysos que Penthée qualifie de *thrasus* et de *ouk agumnastos logón* « qui ne manque pas d'entraînement pour la réplique ».

53. En particulier DODDS, *Euripides, Bacchae*, *op. cit.* : 103-105 ; cf. aussi ROUX, *Les Bacchantes*, II, *op. cit.* : 337, et SEGAL, *Dionysiac Poetics...*, *op. cit.* : 294.

de raison et de déraison, de bons sens et de folie, de sagesse et de délire⁵⁴. Avant même que n'entre en scène Penthée, scandalisé de voir « déraisonner » ces sages vieillards que sont Cadmos et Tirésias (252), il est décrit par son grand-père comme « frénétique »; c'est ce terme qui, dans la bouche du même personnage, servira à désigner l'état d'Agavé, égarée par la transe⁵⁵. Tirésias reconnaît certes l'habileté rhétorique du *sophos anèr* qu'est Penthée mais il ne se contente pas d'affirmer que le jeune homme « déraisonne », lui retournant ainsi son compliment (271); il l'accuse de proprement délirer, d'être en proie à la *mania*⁵⁶; il le voit si cruellement fou, il l'estime ayant à ce point perdu l'esprit que son mal ne saurait s'expliquer que par une drogue (*pharmakon*, 326-327). D'entrée de jeu le bon sens tout positif de Penthée, avant même qu'il n'ait aperçu Dionysos, est celui d'un ensorcelé, d'un possédé, d'un *mainomenos* (c'est de ce terme que le chœur désignera l'ennemi du dieu en 399-400, 887 et 999; cf. aussi 915). Dans son aveuglement Penthée est donc, comme Dionysos, un *mainomenos*. Faut-il dire qu'il y a une folie du savoir humain (*to sophon*) comme il y a une sagesse (*sophia*) de la folie divine? Là encore les choses paraissent plus compliquées. Au troisième *stasimon*, le chœur met bien en question *to sophon* (878, 897), le savoir humain, dont il dira au quatrième qu'il ne l'envie point (1005) et qu'il avait déjà opposé, dans le premier, à la *sophia* pour le condamner (395). Mais la *sophia*, dans ce passage, désigne non la *mania*, la folie divine, mais au contraire une vie pacifique, mesurée, conforme à la saine réflexion⁵⁷, du mortel qui ne se prend pas pour un dieu, qui sait se contenter des biens que la vie lui offre sans courir après l'inaccessible. C'est cette face du dionysisme, différente mais inséparable, nous le verrons, de la *mania*, en ce qu'elle suppose à chaque moment une disponibilité au divin, une ouverture à la présence de Dionysos, qui explique l'aspect de sagesse gnomique, simple et populaire, de la *sophia*, dont se réclament les adeptes du dieu.

Le Dionysos des *Bacchantes*, le dieu fou joue de tous les claviers du « savoir », de la « sagesse », de la « réflexion ». Il domine les plus habiles sophistes dans l'art de ruser, de piéger l'adversaire, de le tromper pour le mieux vaincre. Il accorde à ceux qui le suivent le privilège de penser sainement, avec bon sens et modération⁵⁸, contrairement aux grands esprits aveugles à ce qui les dépasse, et que leur vanité égare au point d'en perdre la tête et de déraisonner⁵⁹. Quant à la *mania*, à la folie que le

54. Cf. SEGAL, *op. cit.* : 27 sq.

55. *eptoètai*, 214; *ptoèthen*, 1268.

56. *mainè*, 326; *memènas*, 359.

57. *to phronein*, 390; cf. 428: *sophan... prapida phrena te*.

58. *eu phronein*, 196; *sôphroneis*, 329; *sophan... phrena*, 427; *phrenas... hugieis*, 948; *sôphronein*, 1341.

59. *ouden phroneis*, 332; cf. aussi 312; *aphrosunè*, 387, 1301.

dieu met en œuvre, elle prend deux formes bien différentes suivant qu'il s'agit de ses adeptes, unis à lui dans le thiasé, ou de ses ennemis, que le délire frappe comme une punition.

La *lussa*, l'accès de rage frénétique, est exclusivement le fait de ceux qui, étrangers au dionysisme, soit le combattent ouvertement comme Penthée, soit, après l'avoir rejeté, ont été par lui chassés dans les montagnes sous l'aiguillon de la folie, comme Agavé, Autooné, Ino et toutes les femmes de Thèbes. Quand le chœur invoque les chiennes de la Rage pour qu'elles poignent les filles de Cadmos et les jettent contre Penthée, son chant souligne cette solidarité, cette connivence des ménades thébaines, des thiasés du Cithéron avec le jeune homme qu'elles vont déchirer : comme lui elles appartiennent au camp des adversaires du dieu. En proie à la transe, hors d'elles-mêmes, pénétrées du souffle divin, elles obéissent à Dionysos, elles se font l'instrument de sa vengeance. Mais elles ne sont pas ses fidèles, elles ne lui appartiennent pas.

A la *lussa* qui les égare (977) répond celle de leur prochaine victime. C'est contre un espion comme elles « enragé »⁶⁰ que vont « s'enrager » les ménades. Il faut aller plus loin. Le mot *mainades* ne s'applique formellement aux Lydiennes, membres du thiasé de Dionysos, qu'une seule fois : en 601, lors du miracle du palais, quand elles se jettent à terre épouvantées, elles s'interpellent de ce nom au lieu de celui de « bacchantes » employé d'ordinaire. Mais c'est à quinze reprises que ce terme désigne les femmes thébaines. Surtout, le verbe *mainomai* ne concerne que Penthée (cinq fois) et les Thébaines, victimes de la colère du dieu, *jamais* les femmes du chœur. Au terme du drame, Cadmos dira à Agavé : « Vous déliriez, toute la cité était possédée par Dionysos »⁶¹ ; et, d'entrée, le dieu avait lui aussi annoncé : « Ces femmes, sous l'aiguillon de la *mania*, je les ai chassées, l'esprit délirant » (33). Inspirées par Dionysos qui veut les punir, les Thébaines sont en état de furie⁶². Les yeux révulsés, l'écume à la bouche, Agavé, possédée par le dieu, « ne raisonne pas comme il faut raisonner »⁶³. Au sortir de la transe, elle devra, non sans mal, recouvrer la raison : elle ne gardera aucun souvenir des actions atroces qu'avec ses compagnes elle a accomplies comme en état second.

Tout autre est le tableau des suivantes de Dionysos, initiées à ses mystères et proches du dieu. Non seulement on ne les voit jamais délirer ou en proie à la *mania*, mais quand elles évoquent, dans la *parodos*, les courses errantes, les danses qu'elles mènent en montagne, à l'appel et en compagnie du dieu, tout y est pureté, paix, joie, bonheur surnaturel.

60. *lussôdè*, 981.

61. *emanète*, 1295 ; cf. KIRK, *The Bacchae of Euripides*, op. cit. : 129, commentaire au vers 1295.

62. *emmaneis*, 1094 ; cf. aussi *aphrosunè*, 1301.

63. ou *phronous'ha chrè phronein*, 1123.

Même l'omophagie se trouve associée à l'idée de douceur et de délice⁶⁴. L'emprise de Dionysos sur ses dévots, dans le cadre de son thiasé, en plein respect des règles rituelles, apparaît donc très différente de la folie meurtrière, de la rage démente qu'il inspire à ses ennemis pour châtier leur impiété. Certes il existe bien entre les Lydiennes « converties » et les Thébaines « incroyables » une zone de recoupement. C'est que la vengeance de Dionysos s'exerce en deux temps et à deux niveaux. Pour punir Thèbes, le dieu commence par chasser toute la partie féminine de la *polis*, sous l'aiguillon de la *mania*, hors de la ville vers la montagne. Là, les femmes vivent chastement et pacifiquement, en communion avec la nature, comme le ferait un thiasé authentique. Voyant la cité ainsi perturbée, l'autre composante de Thèbes, les mâles, intervient alors pour rétablir « l'ordre » et ramener les femmes en leur maison. La *mania* prend aussitôt la forme d'un complet dérangement de l'esprit, dans un déchaînement de violence insensée.

Mais à aucun moment, même lorsqu'elles semblent se conformer, dans leur conduite, au modèle du thiasé authentique, les femmes de Thèbes que poursuit la vindicte du dieu ne sont pleinement assimilables aux fidèles célébrant son culte : elles restent jusque dans leur *mania* étrangères à la révélation dionysiaque. Sous l'emprise du délire dont Dionysos les aiguillonne elles ont, au grand scandale des mâles, rejeté leur mentalité ancienne, abandonné leurs habitudes de jeunes filles ou de matrones ; pourtant, elles ne connaissent pas le bonheur de l'extase, la joie d'une communion intime avec le dieu. Comme Penthée déguisé en bacchante sous l'effet d'une « légère démence », elles s'égarèrent dans un entre-deux. Le jeune roi voit double ; elles subissent un dédoublement de leur personne, incapables autant que lui d'opérer le passage entre ce qu'elles sont à l'état normal et ce qu'elles deviennent, en état second, quand le dieu les possède.

Faute de réellement connaître Dionysos, de le « voir » au cours de la transe, quand elles reviennent à elles après la crise, c'est comme si rien ne s'était produit. Elles ne peuvent faire leur l'expérience religieuse dionysiaque, se l'approprier. Entre la *mania* inspirée par le dieu et la réflexion lucide de leur état ordinaire, il y a chez elles une coupure radicale, comme entre les deux extrémités d'une chaîne que seul Dionysos a pouvoir de relier, d'unifier au sein de la même *sophia*, à condition que son culte, officiellement reconnu, ait été lui-même intégré dans la communauté civique.

L'exemple d'Agavé est à cet égard éloquent. Quand la mère du jeune roi, délirante, les yeux fous, s'en revient du Cithéron avec, fichée sur son

64. *hédus en ovesin*, 135 ; *charis*, 139, qui répond au *chairai* de 134.

thyrses, la tête de son fils où elle croit voir celle d'un petit lionceau ou d'un jeune taureau, elle invoque Bacchos, certes (1145), mais comme un « compagnon de chasse », un « partenaire à la capture » (1146), associé à elle dans un exploit cynégétique dont elle se vante d'avoir eu l'initiative en portant à la bête le premier coup (1178 sq.) et dont elle revendique la gloire pour elle-même et pour ses sœurs (1180 sq. ; 1204 sq.) ; son père, le vieux Cadmos, son jeune fils, Penthée, et tous les habitants de la ville, toute la cité de Thèbes doivent accourir pour contempler et célébrer les prouesses qu'elles ont accomplies lors d'une chasse à mains nues, sans filet ni javelot (1201 sq.). Le chant de victoire⁶⁵ qu'elle entonne, le *cómos* qu'elle mène pour le dieu (1167, 1172) n'annoncent pas la venue de Dionysos, sa présence manifestée au sein du thiasos, comme dans le chant de la *parodos* ; ils proclament la haute supériorité des jeunes femmes sur le reste du genre humain (1234-1235) : Cadmos peut se vanter (1233 ; cf. 1207) d'avoir engendré des filles dont les exploits incomparables lui assurent gloire et félicité⁶⁶.

L'écart entre l'état d'esprit des fidèles du dieu célébrant ses rites et celui des femmes qu'il veut perdre en les frappant de délire s'exprime ironiquement par la reprise des mêmes termes, dans les deux cas, avec des significations opposées. Le chœur des Lydiennes, appelant Dionysos à « se montrer », à « apparaître », implorant la Justice pour qu'elle se fasse voir⁶⁷, affirmait « poursuivre à la chasse »⁶⁸ non un vain savoir, mais d'autres choses « grandes et manifestes »⁶⁹. Agavé se réjouit, se proclame heureuse (1197 ; cf. 1179 ; 1258) d'avoir réussi « des chasses grandes et manifestes » (1198-1199). Au début de la pièce, Dionysos affirmait son intention d'aller de ville en ville pour « se montrer lui-même »⁷⁰. Ce qu'Agavé entend « montrer » à Thèbes⁷¹ en faisant clouer au faite du palais la tête de lion qu'elle s'imagine avoir rapportée de sa chasse, c'est non pas le dieu, mais l'horrible trophée de victoire dont, dans sa folie, elle croit pouvoir s'enorgueillir. Dionysos voulait « qu'elle voie, la cité de Thèbes » (61), qu'elle contemple de tous ses yeux son épiphanie. Agavé convoque tous les habitants de la ville « pour qu'ils voient » (1203), non Dionysos, mais le gibier dont elle s'attribue le mérite de la capture. Dans sa « victoire », sa « gloire », son « bonheur », comme dans sa rage meurtrière, Agavé est aveugle au dieu qui la possède et qui la fait agir ; tout entière livrée à Dionysos, passive entre ses mains, elle reste fermée à sa

65. *kallinikos*, 1161.

66. *gauroumenos*, 1241 ; *makarios*, 1242, 1243.

67. *phanêthi*, 1018 ; *phaneros*, 992, 1012.

68. *thèreuoussa*, 1006.

69. *megala, phanera*, 1006-1007.

70. *deiknus emauton*, 50.

71. *deixon*, 1200.

présence surnaturelle, étrangère à son épiphanie. Elle n'est plus elle-même, elle n'est pas à Dionysos. Ses « visions » ne relèvent pas de cette « autre vue » que le dieu accorde en privilège à ses élus quand il se mêle en personne à leur thiasse, quand il confond son regard avec les leurs. Elles en sont, sous leur forme hallucinée, la sinistre caricature. De même le bonheur dont la reine, en son délire, se prévaut et dont elle se targue de faire bénéficier tous les siens, n'est que l'ombre, le fantôme, dérisoire et macabre, de la félicité que les vraies bacchantes partagent avec leur dieu. Ayant perdu sa lucidité ancienne sans avoir acquis, dans le face à face avec Dionysos, l'expérience de l'extase divine, Agavé se trouve reléguée dans un univers de divagation, qui est l'œuvre du dieu mais qu'il déserte de sa présence dans le moment même où il le suscite chez ceux qu'il veut punir pour l'avoir rejeté.

Il faudra qu'Agavé, sous la conduite de Cadmos, retrouve lentement ses esprits, qu'elle recouvre sa raison, son père lui faisant prendre peu à peu conscience de ce qui s'est passé et de ce qu'elle a fait, pour qu'enfin — trop tard — elle comprenne (1296), elle reconnaisse ce Dionysos qu'elle continuait à ignorer alors même que son souffle la possédait (1345) : un Dionysos qui n'est pas le dieu très doux de l'épiphanie bienheureuse, mais celui, terrible, du châtement et de la perte.

Rien de commun, donc, entre la sainte béatitude, l'*eudaimonia* que le dieu confère à ses fidèles (73, 165, 902, 904) et celle, tout illusoire, dont Agavé se croit comblée et dont elle voudrait que Penthée soit le spectateur admiratif (1258). De ce fantôme de bonheur, étranger à l'exaltation de la félicité dionysiaque comme à la froide conscience d'un esprit lucide, Cadmos donne une définition saisissante en le situant, comme la divagation d'Agavé, dans un entre-deux équivoque et incertain où l'on ne saurait parler ni de bonheur ni de malheur. Devant ses filles exultantes de joie dans leur délire, le vieillard observe : « Si toute votre vie vous demeurez jusqu'à la fin dans l'état où vous vous trouvez, alors sans qu'on puisse vous dire heureuses, du moins ne sentirez-vous pas votre malheur » (1260).

*

S'il y a coupure et contraste entre la possession-bonheur des fidèles et la possession-folie-châtement des impies, le texte des *Bacchantes* pose au contraire une continuité entre les pratiques de l'oribasié et d'autres aspects de la religion dionysiaque, étrangers à la *mania*. Dès le premier *stasimon*, célébrant la Piété face à Penthée l'impie, le chœur, pour chanter Dionysos, déplace l'accent de sa louange et en modifie les termes. Le dieu qui mène le thiasse est aussi le dieu joyeux qui rit aux sons de la flûte, qui endort les soucis et apporte le sommeil en produisant la vigne et le vin,

éclat (*ganos*) des festins. Dionysos fait ses délices des banquets, de la paix, de l'opulence, « il fait la part égale aux riches et aux vilains de ce bonheur du vin qui bannit le chagrin » (417-423). Sagesse populaire, toute proche des humbles qui aspirent à une vie paisible, réglée par la raison (*to phronein*). C'est qu'ouverts au divin, conscients de la brièveté de l'existence humaine, avec des pensées de mortels, ils ne courent pas après l'inaccessible mais consacrent leur vie à la félicité. Assez sages pour s'écarter des êtres qui se croient supérieurs, ils trouvent leur bonheur à accueillir les biens que le dieu met à leur portée.

On s'est interrogé sur cette chute de tension entre l'ardente ferveur religieuse de la *parodos* et le prosaïsme un peu terre à terre des formules du premier *stasimon*. « On passe », écrit Madame J. de Romilly, « de l'extase mystique à une sorte d'hédonisme circonspect »⁷². Pour le lecteur moderne le décalage est manifeste. Sans doute était-il moins frappant pour les spectateurs athéniens plus familiers avec les réalités du culte, plus conscients des multiples facettes que pouvait présenter le personnage de Dionysos dans la cité du v^e siècle. Force est de constater, en tout cas, qu'après avoir fait le récit des stupéfiants prodiges, des incroyables miracles auxquels il a assisté sur le Cithéron, le messager trouve tout naturel de conclure : ce dieu est grand et il l'est surtout en ceci qu' « il a fait don aux hommes de la vigne, souverain calmant du chagrin. Plus de vin, plus d'amour (Cypris), plus aucun bonheur (*terpnon*) pour les hommes » (773-774). Ironie du poète ? Dans le troisième *stasimon*, qui renoue avec le *makarismos* de la *parodos* pour exalter l'extrême bonheur, la béatitude dont le dieu gratifie ses fidèles⁷³, le ton n'est pas très différent. Plutôt qu'au savoir humain (*to sophon*) il faut faire confiance à la puissance mystérieuse du divin (*to daimonion*) et se conformer, en matière religieuse, à la tradition établie (*to nomimon*, 894-895). Or, de quel genre de félicité le dévot de Dionysos se réclame-t-il ? Le chœur chante : « Qui, au jour le jour [*kat' emar*], goûte le bonheur de la vie⁷⁴, celui-là je le proclame heureux comme les dieux. »

Plénitude de l'extase, de l'enthousiasme, de la possession, mais aussi bonheur du vin, joie de la fête, plaisir d'amour, félicité du quotidien, Dionysos peut apporter tout cela si les hommes savent l'accueillir, les cités le reconnaître, comme il peut apporter malheur et destruction si on le nie. Mais en aucun cas il ne s'en vient pour annoncer un sort meilleur dans l'au-delà. Il ne prône pas la fuite hors du monde ni ne prétend ménager aux âmes, par un genre de vie ascétique, l'accès à l'immortalité. Les

72. Jacqueline DE ROMILLY, « Le Thème du bonheur dans 'Les Bacchantes' d'Euripide », *Revue des Études grecques*, 1963, 76 : 367.

73. *eudaimôn*, 902, 904, 911 ; *makarizô*, 911.

74. *biotôs eudaimôn*, 911 ; cf. 426 : *euaiônâ diazen* « il consacre sa vie à la félicité », et 74 : *biotân hagisteuei* « il sanctifie sa vie ».

hommes doivent au contraire accepter leur condition mortelle, savoir qu'ils ne sont rien face à des puissances qui de toute part les débordent et qui ont pouvoir de les écraser. Dionysos ne fait pas exception à la règle. Son fidèle se soumet à lui comme à une force irrationnelle qui le dépasse et dispose de lui ; le dieu n'a pas de compte à rendre ; étranger à nos normes, à nos usages, à nos soucis, au-delà du bien et du mal, suprêmement doux ou suprêmement terrible, il joue à faire surgir, autour de nous et en nous, les multiples figures de l'Autre.

*

Le Dionysos des *Bacchantes* est un dieu tragique comme l'est, aux yeux d'Euripide, l'existence humaine. Mais en donnant à voir son épiphanie sur la scène, le poète rend le dieu et la vie, dans leurs contradictions, intelligibles autant qu'ils peuvent l'être.

Pas d'autre moyen d'accéder à la compréhension du dieu au masque que d'entrer à son tour dans son jeu ; et seul peut le faire un poète tragique ayant réfléchi sur son art, conscient des prestiges qu'il déploie et passé maître dans les sortilèges de l'illusion théâtrale. Transposées sur la scène, les magies du dieu connaissent une transmutation : elles s'accordent aux procédés de la dramaturgie, aux charmes de l'expression poétique pour concourir, qu'elles soient les plus terribles ou les plus douces, au plaisir du spectacle.

Dans cette dernière pièce qu'Euripide consacre à Dionysos, dans la « modernité » voulue de l'œuvre s'affirme l'homologie entre l'expérience dionysiaque et la représentation tragique, comme l'a bien vu Charles Segal⁷⁵. Si le drame des *Bacchantes* révèle, à travers l'épiphanie de Dionysos, la dimension tragique de la vie humaine, il fait aussi, en « purifiant » cette terreur et cette pitié que provoque l'imitation sur scène des actions divines, briller aux yeux de tous les spectateurs le *ganos*, l'éclat joyeux et brillant de l'art, de la fête, du jeu : ce *ganos* que Dionysos a le privilège de dispenser ici-bas et qui, comme un rayon venu d'ailleurs, transfigure le morne paysage de l'existence quotidienne.

Collège de France, Paris

75. En particulier dans le chapitre 7 : « Metatragedy : Art, Illusion, Imitation », in *op. cit.*