

Etude comparée des religions antiques

M. Jean-Pierre VERNANT, professeur

Le masque et le miroir, tel a été le thème du cours de cette année. Mais auparavant, faisant retour à Gorgô, nous avons sur quelques points prolongé notre analyse du masque de terreur. Pour préciser le jeu d'interférences, que nous avons noté, entre la face de Gorgô et l'image du sexe féminin — comme entre le *phallôs* et les personnages du type Satyres ou Silènes, dont la monstruosité, tout en prêtant à rire, n'est pas sans inquiéter —, nous avons examiné la figure de Baubô, sous son double aspect : spectre nocturne, sorte d'ogresse (*O.F.*, 53 Kern), rapprochée comme Gorgô, Mormô ou Empusa, d'Hécate infernale (ABEL, *Orphica*, p. 289, l. 2), mais aussi bonne femme dont les facéties joyeuses réussissent à rompre le jeûne de Déméter, endeuillée de sa fille, en provoquant l'éclat de rire de la déesse. La confrontation des textes de Clément d'Alexandrie (*Protreptique* II, 21 = fr. 52 Kern) et d'Arnobé (*Adv. Nation.* V, 25, p. 196, 3 Reiff = fr. 52 Kern) avec les statuettes de Priène (et certaines représentations de Gorgô) confère au geste de Baubô relevant sa robe pour exhiber son bas-ventre une signification sans équivoque : ce que Baubô fait voir à Déméter est un sexe maquillé en visage, un visage en forme de sexe ; on pourrait dire : le sexe fait masque. En grimaçant cette figure du sexe se fait éclat de rire, un éclat de rire auquel répond le rire de la déesse, comme à la grimace d'horreur qui fend le visage de Gorgô répond la terreur de qui la regarde. Le *phallôs*, dont un des noms : Baubôn (HÉRONIDAS, VI, 19), souligne le rapport avec Baubô, assume au pôle opposé du monstrueux une fonction symétrique. Normalement il ajoute au risible, il accuse le grotesque de ces monstres plaisants que sont les satyres, mais dans les initiations il provoque un effet de terreur sacrée, d'épouvante fascinée qu'exprime la gestuelle de certains personnages féminins, reculant devant le *phallôs* dévoilé.

Un second ordre de remarques concerne les aspects sonores du masque de Gorgô, son lien avec la flûte, qui provoque le délire, livrant l'auditeur à la transe furieuse au cours de laquelle une divinité lui impose le masque du possédé. Le rapprochement des trois versions mythiques du rire de la Mère,

en quête de sa fille, apporte une nouvelle confirmation de cette dimension sonore, à travers la flûte, du masque monstrueux et du sexe. Dans une première version, Iambé, *graía Iámbē* comme dit Apollodore (I, 5, 1 ; cf. les *Gráiai*, sœur des Gorgones) déride Déméter et rompt son deuil par des plaisanteries graveleuses, par l'*aischrología* comme aux *Thesmophories* ou au *gephurismós* de la procession éleusinienne. Iambé peut être considérée comme le féminin de Iambos, avec son aspect musical de chant satyrique, de poésie d'invective et de dérision. L'effet libérateur d'une sexualité débridée, proche du monstrueux par son caractère anémique, opère dans et par le langage : saillies injurieuses, railleries obscènes, plaisanteries scatologiques, tout ce que le Grec comprend sous l'expression : *skóptein* ou *paraskóptein pollá*. Dans la deuxième version, Baubô, remplaçant Iambé, met en œuvre les mêmes procédures sur le plan visuel ; elle substitue le spectacle aux paroles, elle montre la chose au lieu de la nommer. Elle exhibe son sexe en forme de visage, le visage hilare d'un jeune garçon, l'enfant Iakchos, dont le nom évoque le cri que poussent les mystes (*iachô*, *iaché*) mais qui est aussi rapproché de *choiros*, le porcelet (ATHÉNÉE, 98 d) et, également, le sexe féminin (cf. en particulier tout le passage des *Acharniens*, 764-817). Dans la troisième version, les cris, les chants, le bruit des cymbales et du tambourin, la prise en mains par la Mère de la flûte occupent la place et assument les fonctions de la plaisanterie obscène ou de l'exhibition du sexe : « Alors Kypris, la plus belle des déesses, pour la première fois fit retentir l'airain à la voix infernale, saisit les tambourins tendus de cuir ; et la déesse Mère se mit à rire ; elle prit dans ses mains, par les clameurs charmée, la flûte au bruit profond » (EURIPIDE, *Hélène*, 1338 sq.).

Sur le rapport de Gorgô et de la mimique du guerrier possédé par le *ménos*, il faut prendre en compte, à côté des éléments que nous avons notés : éclat flamboyant des armes, rayonnement de la tête et des yeux, violent cri de guerre, rictus et claquement des dents —, un autre trait que l'on pourrait ranger dans la rubrique : effets de chevelure. Rappelant la place du cheval dans le bestiaire étroitement associé à Gorgô, nous avons, l'année précédente, évoqué les valeurs de *gorgós* appliqué à cet animal. C'est le même terme qu'emploie Xénophon pour caractériser l'aspect que leurs cheveux longs confèrent aux jeunes guerriers lacédémoniens. Pour les jeunes gens au sortir de l'éphébie, ne pas se couper les cheveux ne relève pas de la coquetterie ou d'un choix individuel ; c'est pour toute une classe d'âge une stricte obligation, la marque et comme la consécration de leur état : « A ceux qui sortaient de l'éphébie Lycurgue enjoignit de porter les cheveux longs dans l'idée qu'ils paraîtraient ainsi plus grands, plus nobles, plus terribles, *gorgotérous* » (XÉNOPHON, *Rép. Lac.* 11, 3). Plutarque confirme et précise Xénophon : « Dans ces occasions on relâchait pour les jeunes gens l'extrême rigueur de l'*agôgē*. On ne les empêchait pas de soigner leur chevelure, d'orner leurs armes et leurs vêtements ; on avait plaisir à les voir pareils à des

chevaux qui piaffent et hennissent à l'approche du combat. Ils portaient les cheveux longs à partir de l'âge de l'éphébie, mais ils les soignaient particulièrement dans les dangers ; ils les faisaient briller et les divisaient en deux. Ils se rappelaient un mot de Lycurgue disant qu'une longue chevelure rend les beaux de plus noble apparence et les laids plus terrifiants, *phoberôtérous* » (*Vie de Lycurgue*, 22).

Une glose nous donne le nom que portait cette opération visant à faire briller la longue chevelure : « *Xanthízesthai* : soigner ses cheveux chez les Laconiens. En Attique se teindre les cheveux » (BEKKER, *Anecd. Graeca*, p. 284). *Xanthós*, c'est blond, au sens de doré, avec une valeur d'éclat comme pour l'or et le feu. *Xanthós* est différent de *chlōros*, jaune-vert, avec une nuance de pâleur, voire de faiblesse : la crainte, *déos*, est dite *chlōrón*. Xanthos est aussi un nom de cheval, de cheval guerrier et divin. Un des chevaux d'Achille, issu de Zéphyr et de Podargè, s'appelle Xanthos. Xanthos est également le nom du cheval de Castor, celui des deux Dioscures qui représente le jeune et le cavalier. Chez les Macédoniens, le terme désigne la fête de purification de la cavalerie, les *Xanthicá*, au cours de laquelle on sacrifiait au dieu Xanthos (HESYCHIUS, s.v. *Xanthicá* ; *Souda*, s.v. *enagízōn*). Il y a un rapport entre les crinières fauves des chevaux de guerre et le blond cuivré des cheveux que le jeune guerrier, au sortir de l'éphébie, fait flotter comme une crinière.

Dans la *Vie de Lysandre*, Plutarque signale, pour la rejeter, une autre interprétation dont Hérodote s'était fait l'écho (I, 82 ; cf. PLATON, *Phédon*, 89 c) et qui rattachait la coutume lacédémonienne de garder les cheveux longs à la bataille où s'affrontèrent, au sujet de la Thyréatide, deux corps d'élite de 300 combattants représentant, pour Argos et Sparte, les deux cités en lutte, la fleur de leur jeunesse guerrière. Les Argiens furent finalement vaincus. « A partir de ce moment, écrivait Hérodote, les Argiens se rasèrent la tête alors qu'auparavant la coutume les obligeait à avoir les cheveux longs... Les Lacédémoniens qui jusqu'à cette bataille avaient les cheveux courts promulguèrent une loi opposée et se mirent à porter les cheveux longs ». Plutarque proteste contre une explication qui rattache l'usage spartiate à la volonté des vainqueurs de se démarquer des vaincus : « Il n'est pas vrai que les Spartiates, voyant les Argiens se couper les cheveux en signe de deuil après la grave défaite qu'ils avaient subie, laissèrent pousser les leurs pour souligner leur victoire et pour faire le contraire de leurs ennemis... Il s'agit d'une institution de Lycurgue qui disait que les cheveux longs rendent la beauté plus grande et la laideur plus effrayante » (*Vie de Lysandre*, 1, 2).

Cependant si l'on retient moins du récit d'Hérodote le fondement « historique » qu'il prétend donner à la règle lacédémonienne mais davantage le

rapport d'opposition qui s'y marque entre cheveux ras, honte de la défaite, deuil et cheveux longs, victoire, célébration, on estimera que les deux explications de l'usage ne sont pas contradictoires. La beauté virile du guerrier, rehaussée par une coiffure longue et flottante, comporte un aspect « terrifiant » dont l'effet sur le champ de bataille est, au sens actif du terme, « signe » de victoire, comme les cheveux rasés sont, avec les autres manifestations du deuil, un des moyens rituels qui permet, en outrageant, en enlaidissant le visage des vivants, de les rapprocher, au cours des funérailles, de ce monde de fantômes sans force et sans éclat où va émigrer le mort dont on pleure la disparition.

Le contraste cheveux longs - cheveux courts éclaire peut-être un autre usage lacédémonien. A Sparte a été conservée la tradition de se marier en enlevant sa femme : « La jeune fille enlevée était remise aux mains d'une femme appelée *nymphéútria*, qui lui coupait les cheveux ras, l'affublait d'un habit et de chaussures d'homme » (PLUTARQUE, *Lycurque*, 15, 5).

Qu'il s'agisse d'un rite de passage, avec déguisement et inversion du statut sexuel, nul ne le niera. Mais ce n'est pas tout, ni même sans doute l'essentiel, dans la mesure où le jeune garçon, devenu homme accompli quand il sort de l'éphébie, — comme la jeune fille devient femme accomplie en entrant dans le mariage —, garde précisément les cheveux longs en marque de sa pleine virilité, d'une virilité qui jusque dans la formation hoplitique conserve le souvenir et comme la trace de cette « fureur » dont, aux temps héroïques, devait être habitée l'âme du jeune guerrier pour porter la terreur dans le camp adverse. En rasant la tête de la jeune mariée, on extirpe d'elle ce qu'elle peut avoir encore de masculin dans sa féminité, de sauvage jusque dans son nouvel état matrimonial. On évite d'introduire chez soi, sous le masque de l'épousée, la face de Gorgô.

Hésychius, *sub verbo pōlos*, note qu'on appelle ainsi à Sparte les *néoi* et *néai*, les jeunes, garçons et filles, non civilisés, non intégrés. *Pōlos*, c'est le jeune cheval, poulain ou pouliche. Dans *Lysistrata*, Aristophane évoque les *Kórai* de Sparte : « Pareilles à des pouliches, les jeunes filles le long de l'Eurotas bondissent à pas pressés soulevant la poussière ; et leurs chevelures s'agitent comme celles des Bacchantes brandissant le thyrses et s'ébattant » (1308 et suivantes).

En leur rasant les cheveux, non seulement on domestique ces pouliches non apprivoisées, mais on exorcise en elles cet inquiétant élément de sauvagerie qu'Athéna et Artémis, les deux vierges exclues du mariage, retiennent chacune à sa façon, Athéna la guerrière par la face de Gorgô qu'elle arbore sur la poitrine, Artémis, la maîtresse des animaux, la sauvageonne, par le côté gorgonéen de son personnage et par les masques qui interviennent dans les rites d'initiation de jeunes auxquels elle préside.

*
**

Mais venons-en au miroir. Pourquoi la figure de Gorgô nous a-t-elle incité à ménager, dans le champ que dessinent les rapports du regard et du masque, une place au miroir ?

Pour des raisons de fait d'abord. Dans le mythe, c'est en découvrant, reflété dans l'eau comme en un miroir, son visage grimaçant et déformé à la semblance d'une gorgone qu'Athéna rejette la flûte qu'elle vient d'inventer. C'est en regardant la face de Gorgô reflétée sur le poli d'un bouclier, ou sur un miroir, ou sur la surface d'une eau, que Persée tranche la tête de Méduse. Le thème est repris et comme dédoublé par Ovide : du visage hideux de Méduse Persée avait su ne regarder que le reflet affaibli ; le monstre marin qui attaque le héros, après la délivrance d'Andromède, se jette, non sur Persée lui-même, mais sur son ombre ; il déchire vainement le reflet que présente du jeune homme la surface de la mer. Dans les représentations figurées tantôt Persée, présenté de face, regarde tout droit, la Gorgone étant à ses côtés ; tantôt il détourne la tête du côté opposé ; tantôt il regarde dans un miroir. Nous signalions enfin l'étrange miroir qui, à Lykosura, dans le temple de la Despoina, avec son cortège de personnages aux masques, ne reflète pas les figures humaines mais seulement les *agálmata* des dieux.

Au reste, miroir et masque ne sont pas seulement assemblés dans la légende et dans l'imagerie de Gorgô. Dressant le bilan des offrandes qu'on a retrouvées dans le sanctuaire d'Artémis à Brauron ou qui sont répertoriées sur les listes des inventaires, M^{me} Morizot s'interroge sur « la raison pour laquelle on dédiait tant de miroirs à Artémis ». D'autre part, à côté des osselets, de la balle, de la toupie, du rhombe, le miroir est attesté dans le rituel dyonisiaque (*O.F.*, fr. 31 et 34 Kern et CLÉMENT, *Protrept.* 2, 18) comme, dans le mythe de Dionysos démembré par les Titans, les meurtriers profitent du moment où l'enfant divin se regarde dans le miroir que lui tend un des assassins pour lui porter le coup fatal (FIRMICUS MATERNUS = *O.F.*, 214 b Kern ; NONNOS, *Dionysiaca*, VI, 172-3 et 206-7 = *O.F.*, 209 Kern). Enfin l'expression « miroir de Dionysos », chez Plotin, Proclus et Olympiodore, est utilisée, dans un contexte « orphique », à propos des âmes qui, fascinées par leur reflet, se laissent détourner du Tout et se trouvent, à la façon de Narcisse se mirant dans les eaux, happées par l'ombre qu'elles projettent d'elles-mêmes à la surface de la matière.

Ces données de fait qui, dans la mouvance des trois divinités que nous avons retenues, associent miroir et masque, traduisent des affinités plus fondamentales. Dans notre analyse de Gorgô, le croisement des regards, la

réciprocité voir-être vu, les effets de dédoublement, la confrontation avec ce que nous appelions l'extrême altérité, occupaient une place centrale. On retrouve comme un écho de ces thèmes dans le cas du miroir. S'y regarder, c'est se voir comme une tête, se contempler visage, dans un face à face avec soi-même où votre vis-à-vis ne cesse jamais de vous regarder comme vous le regardez. Dans un miroir, ce qu'on voit, c'est soi-même voyant, soi-même se voyant. Dans cet affrontement avec le miroir, il y a à la fois dualité, dédoublement, et unité, identité. C'est le même qui est deux.

Le miroir est le moyen de se connaître, de s'atteindre, de se retrouver, mais à condition de se séparer, se diviser, se poser à distance de soi-même. Dans et par le miroir, ma figure, ma personne, se donnent à voir sous l'espèce de l'extérieur, de l'étranger, de l'autre. Nous avons défini le masque de Gorgô : l'Autre auquel on s'identifie par un croisement de regard qui vous change en pierre. Le miroir, c'est soi-même devenu autre dans la réciprocité du regard. Cette figure objectivée du sujet, que renvoie le miroir, constitue en outre, dans le monde des réalités quotidiennes, comme l'intrusion d'un élément énigmatique : elle comporte quelque chose de mystérieux au même titre que l'ombre, le fantôme ou le double.

Redoublement de ce qui est un, objectivation du sujet, altérité du même : le miroir, comme le masque, est tout à la fois moins que la personne — une illusion, une apparence vide, un décor creux —, et plus que la personne — une réalité d'au-delà, une puissance démonique ou surnaturelle. L'espace du miroir ouvre ainsi, dans le moment même où il nous découvre et nous révèle à nos propres yeux, une dimension d'inconnu à travers laquelle les choses et les êtres naturels, en se dédoublant, s'apparentent à des réalités d'autre monde (cf. IOURI OLECHA, *L'envie*, p. 76).

Nous nous sommes donc engagés dans une enquête sur les valeurs que l'imaginaire grec a investies dans le miroir. Comme point de départ nous avons choisi un texte de Platon, *Alcibiade*, 132 e - 133 a, qui nous a paru donner son plein sens à notre recherche : « Quand nous regardons l'œil de quelqu'un qui est en face de nous, notre visage (*tò prósōpon*) se réfléchit dans ce qu'on appelle la pupille (*kórē* : la fillette) comme dans un miroir ; celui qui y regarde y voit son image (*eidōlon*). — C'est exact. — Ainsi, quand l'œil considère un autre œil, quand il fixe son regard sur la partie de cet œil qui est la meilleure, celle qui voit, c'est lui-même qu'il y voit. »

Notons que la pupille, ce centre de l'œil qui fonctionne, quand on s'y regarde, à la façon d'un miroir, est parfois figurée, dans l'imagerie, sous la forme du masque de Gorgô. Sur le flanc d'une coupe, au Fitzwilliam Museum de Cambridge, deux grands yeux prophylactiques sont représentés : chacun porte, en son milieu, en guise de pupille (c'est-à-dire, au sens propre,

de fillette), une tête de Gorgô fixant elle-même vers le spectateur ses yeux grand ouverts.

Dans le dossier du miroir qu'avec l'aide de Françoise Frontisi nous avons constitué, textes et représentations figurées peuvent se répartir, pour l'essentiel, en neuf chapitres.

1. Les accointances féminines du miroir : le rayonnement de la *châris*, l'éclat séducteur de la beauté, le rôle particulier, dans ce contexte, de l'œil et de la chevelure.

2. Le miroir comme révélateur du vrai, authenticateur, pierre de touche pour distinguer ce qui est réel de ce qui est fallacieux.

3. Le miroir comme faux-semblant, illusion dénuée de réalité propre, simple écho ou reflet d'autre chose.

4. Le miroir comme lieu de conjonction des opposés, surface où s'unissent le vrai et le faux, l'authentique et l'illusoire, la clarté et l'obscurité. Au fond du miroir le reflet se révèle, par une vertu ou une puissance prémonitoires, plus vrai que les réalités présentes.

5. Miroir et divination : la catoptromancie ; miroir et magie : le reflet qui capte, le miroir qui attire et happe comme dans l'eau d'un puits. Sur le plan physiologique, affinités du reflet et du modèle, effluves et émanations de l'un vers l'autre (ARISTOTE, *de Insomniis*, 459 b 26).

6. Le jeu du semblable et du différent, du même et de l'autre, de l'un et du deux (ARTEMIDORE, *Clef des Songes*, II, 7 ; III, 31 ; V, 67 : l'image dans le miroir est au modèle qui s'y reflète comme le fils au père : un autre lui-même, un double à la fois semblable et différent).

7. Le miroir et l'autofascination, comme dans l'histoire d'Eutelidas, l'homme au mauvais œil, qui se fascine lui-même et dépérit en se mirant dans l'eau d'un fleuve (PLUTARQUE, *Quest. Conv.*, V, 7, 4).

8. Pour ce huitième chapitre, renouant avec le texte de l'*Alcibiade* que nous avons choisi comme point de départ, nous avons examiné la place, la fonction, la signification du miroir dans l'érotique platonicienne.

Chez Platon le délire érotique, en tant qu'il constitue une forme particulière de folie divine, de possession par une Puissance surnaturelle, d'initiation mystérique, gravite autour du thème du miroir. Ce qui caractérise en effet l'expérience érotique, c'est qu'elle privilégie la vue, qu'elle repose tout entière sur l'échange visuel, la communication d'œil à œil. Elle implique, dans le croisement des regards, un face à face avec l'aimé, comparable à la révélation du dieu quand, au terme des mystères, dans l'éoptie, il manifeste sa

présence par une vision directe aux yeux de l'initié. Le flux érotique, qui circule de l'amant à l'aimé pour se réfléchir en sens inverse de l'aimé vers l'amant, suit en aller et retour le chemin croisé des regards, chacun des deux partenaires servant à l'autre de miroir où, dans l'œil de son vis-à-vis, c'est le reflet dédoublé de lui-même qu'il aperçoit et qu'il poursuit de son désir. Au texte de l'*Alcibiade* répond celui du *Phèdre* (255 d) : « Dans son amant, comme dans un miroir, c'est lui-même qu'il aime... ayant ainsi un contre-amour qui est une image réfléchie d'amour (*eidōlon érōtos antérōta échōn*). »

Faut-il en conclure que Platon fait sien la thèse qu'Aristophane soutient dans le *Banquet* ? Selon le mythe que raconte avec verve le poète comique, le désir d'amour traduit l'état d'incomplétude dans lequel nous nous trouvons depuis que nous avons été, sur l'ordre de Zeus, coupés en deux. Éros, c'est la nostalgie de notre unité perdue. Chacun recherche cet autre lui-même, cette moitié symétrique, ce double exact de soi qui, accolé de nouveau à la demi-portion que nous sommes devenus — comme si le spectateur devant la glace parvenait enfin à rejoindre son reflet au miroir pour coïncider avec lui —, nous restituerait cette entière complétude, cette totalité achevée que nous avons connues à l'origine.

Reprenant les analyses de François Flahaut (*L'extrême existence*, p. 23-63) nous avons montré que tout au contraire la position de Platon, telle que Diotime l'expose au Socrate du *Banquet*, s'oppose point par point à celle dont Aristophane se fait l'interprète. Dire qu'amour est une folie divine, une initiation, un état de possession, c'est reconnaître qu'au miroir de l'aimé ce n'est pas notre visage d'homme qui apparaît, mais celui du dieu dont nous sommes pénétrés, dont nous portons le masque et qui, transfigurant notre face en même temps que celle de notre partenaire, les illumine toutes deux d'un éclat venu d'ailleurs, d'un autre monde. Sur le visage aimé où je me mire moi-même, ce que je perçois, qui me fascine et me transporte, c'est la figure de la Beauté. Dans le jeu de miroir auquel il préside, Éros n'opère pas à l'horizontale, comme l'imaginait Aristophane ; il n'unit pas, à ras de terre, deux individus mutilés pour en recoller, nombril contre nombril, les morceaux épars. Il pointe vers le haut en direction du ciel ; il redresse amant et aimé, à la verticale, dans le sens de ce qui constitue, pour tous deux, au sommet de leur crâne, là où les os et la peau se suturent, le seul nombril authentique, les rattachant, non l'un à l'autre, mais à leur commune patrie, à ce lieu originel dont ils ont été retranchés à la façon d'une « plante céleste » arrachée à sa matrice pour être jetée ici-bas.

On pourrait résumer le point de vue d'Aristophane en disant que, pour lui, déchiffrer Éros, c'est poser : $1/2 + 1/2 = 1$. Tout homme n'étant qu'une demi-part d'être, s'il lui arrive de rencontrer sa seconde moitié, le voilà comblé autant qu'il est possible ; pour lui, plus rien à désirer : devenu un

entier parfait, il le dispute en félicité à la béatitude des dieux. Aussi l'amour est-il d'autant meilleur qu'il parvient à réunir deux moitiés parfaitement homologues, complètement semblables, aussi symétriques l'une de l'autre que peut l'être d'un personnage le reflet qui le dédouble au creux d'un miroir. L'autoérotisme, sous-jacent au thème du miroir dans le récit mythique d'Aristophane, s'accomplit en homosexualité. Le plus bel amour, c'est celui qui s'écrit : un demi de mâle plus l'autre demi de ce mâle font un homme totalement homme, entièrement lui-même en sa virilité.

Le point de vue de Platon s'exprime, à l'inverse, dans une formule du type $1 + 1 = 3$, valable aux deux niveaux où opère Éros. Sur le plan de la vie physique, l'amour consiste pour deux êtres à en engendrer un troisième, différent de chacun d'entre eux et qui cependant les prolonge. L'érotique selon le corps vise à produire, au sein même de l'existence terrestre, passagère et périssable, un substitut d'immortalité. Aussi le plus bel amour, ou plutôt le seul amour justifié selon le corps, est celui qui unit un homme et une femme « pour engendrer dans la beauté ». L'Éros homosexuel, disqualifié du point de vue de la chair puisqu'il manque cet élan vers l'immortel dont il doit être traversé, ne retrouve sa justification que transposé, déplacé sur le plan spirituel où il récupère sa finalité, c'est-à-dire sa transcendance. D'homme à homme, Éros cherche à enfanter dans l'âme d'autrui de beaux discours, de belles vertus : toutes valeurs qui échappent à l'ordre du mortel. Cet éros mâle emprunte le masque de Socrate : silène à la face bestiale, au nez camus, accoucheur comme sa mère de ce que chacun porte en soi mais qui ne peut venir à terme que dans ce courant d'échange, ce face à face avec l'autre, cette réciprocité du flux amoureux qui, comme au cours d'une initiation, vous arrachent au monde sensible, au devenir, vous transportent ailleurs et rendent votre vraie personne, dans et par le commerce avec l'autre, semblable au divin. A travers l'élan qui de toute son âme l'entraîne vers les beaux jeunes gens, Socrate, figure d'Éros, se fait (pour eux) miroir, un miroir où en se regardant eux-mêmes, les aimés se voient avec les yeux de qui les aime, rayonnant d'une autre lumière, une lumière lointaine, celle de la Vraie Beauté.

9. En mettant ainsi en place le miroir dans le champ de l'érotique platonicienne, nous nous trouvons introduits d'emblée au cœur du mythe de Narcisse. Après J. Pépin et P. Hadot dont les études nous ont guidé (J. PÉPIN, Plotin et le miroir de Dionysos, *Rev. Int. Phil.*, XXIV, 1970 ; P. HADOT, Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 1976), nous en avons présenté une analyse minutieuse. Sans la reprendre ici, nous voudrions seulement marquer les deux ordres de problèmes auxquels nous devons, dans la perspective qui nous est propre, tenter de répondre. D'abord, pourquoi le mythe de Narcisse est-il presque toujours présenté, qu'il s'agisse d'images ou d'écrits, dans un contexte

dionysiaque ? En d'autres termes qu'est-ce qui associe, aux premiers siècles de notre ère, dans l'esprit des peintres, des poètes, des philosophes, l'histoire de Narcisse et l'univers religieux du dionysisme ? Seconde question : entre le thème de Narcisse et le « miroir de Dionysos », chez les auteurs que nous avons cités, Plotin tout spécialement, quels rapports peut-on établir, de correspondance ou d'opposition ?

Rappelons d'abord, à notre tour, quelques traits marquants dans la carrière amoureuse de Narcisse. A la nymphe Echo, éprise de lui, Narcisse déclare : « Plutôt mourir que d'être possédé par toi ». L'amant dont il dédaigne les avances réclame son châtiment en ces termes : « Puisse-t-il aimer lui aussi et ne jamais posséder l'objet de son amour ». Face à celui dont il est tombé amoureux et qui, dans la transparence des eaux d'une fontaine, répond à chaque regard par le même regard, à chaque geste par un geste symétrique (« quand je tends les bras, tu me tends les bras de toi-même, quand je te souris, tu me souris »), que fait Narcisse dès lors qu'il comprend que cet autre est lui-même ? En même temps qu'il s'écrie : « *iste ego sum* », il exprime ce regret et ce vœu : « Que ne puis-je me séparer de mon corps... Je voudrais que ce que j'aime soit distant de moi ». A la formule qui avait repoussé Echo et que nous avons rappelée : « *Emoriar quam sit tibi copia nostri* », répond exactement celle qui le condamne lui-même : « *Inopem me copia fecit*, la possession que j'ai de moi fait que je ne puis me posséder ». Dans *Les Fastes*, Ovide résumera les malheurs du jeune homme par cette phrase que Pierre Hadot, avec raison, place en exergue de son article : « Narcisse, malheureux de n'être pas différent de lui-même ».

Le miroir où Narcisse se voit comme s'il était un autre, s'éprend follement de cet autre sans d'abord s'y reconnaître, le poursuit dans le désir de le posséder, traduit le paradoxe, en nous, d'un élan érotique qui vise à nous unir à nous même, à nous retrouver dans notre intégralité, mais qui ne peut jamais y parvenir que par un détour. Aimer, c'est tenter de se rejoindre dans l'autre.

Le reflet de Narcisse, le miroir de Dionysos, figurent l'un et l'autre la tragédie des retrouvailles impossibles de l'individu avec soi : l'aspiration à se rejoindre suppose du même coup qu'on s'éloigne de soi, qu'on se dédouble et qu'on s'aliène. Mais il est deux façons bien différentes de s'aliéner, de se dédoubler, suivant que le détour par l'autre se fait au plus court ou emprunte, vers le lointain, les chemins les plus écartés. Pour se retrouver, s'unir à soi, il faut d'abord se perdre, se dépouiller, se faire soi-même entièrement autre, au lieu de se dédoubler simplement, de se projeter, tout en restant « soi-même », dans la position qui est celle d'un autre particulier. Si je fais de moi, à la façon de Narcisse, un certain autre, tel autre déterminé, je ne peux ni le rejoindre, ni me retrouver. Au lieu de me poser, dans mon ipsité, comme un autre, je dois me faire autre du dedans, me voir trans-

figuré en autre grâce à une vision où le miroir, au lieu de mon reflet, me renvoie la figure du dieu dont je dois être illuminé afin que, dépris de moi-même par sa présence en moi, je puisse enfin me retrouver, me posséder parce que lui me possède. Dans la distance qui se creuse entre le miroir de Narcisse et celui de Dionysos resurgissent les mêmes thèmes qui déjà faisaient l'enjeu des récits opposés d'Aristophane et de Diotime. A travers l'élan vers l'autre, éros se révèle amour de soi. Mais s'il vise l'autre comme double de soi-même, sa parfaite moitié, il n'obtient rien. Dans l'autre qui est mon prochain, mon semblable et mon vis-à-vis, la figure que j'ai à déchiffrer est celle de l'extrême autre, du lointain radical ; dans ce qui, en face de moi, me dévisage comme un autre moi-même, mon reflet, je dois apercevoir l'étranger qui se cache au plus haut. Seul cet « autre » extrême peut fonder la valeur érotique de mon prochain comme la mienne, nous faire beaux l'un pour l'autre et chacun pour soi parce qu'éclairés tous deux d'une même lumière, celle que projette la source inépuisable de toute beauté.

Dans la droite ligne de l'érotique platonicienne mais en rupture complète avec le maître de l'Académie — et tout le classicisme grec — en ce qui concerne le statut de l'image (Plotin marque le début du tournant par lequel l'image, au lieu d'être définie comme imitation de l'apparence, sera interprétée philosophiquement et traitée plastiquement comme expression de l'essence, cf. A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, Cahiers archéologiques*, I, 1945, p. 15-31), Plotin confère au miroir une dimension métaphysique en exprimant, par son moyen, le statut des âmes, après qu'elles se sont incarnées. Le destin de chaque âme individuelle se joue entre les deux pôles auxquels prête le modèle du miroir. Ou bien l'âme se place au point de vue de la source qui émet la lumière, c'est-à-dire d'elle-même en tant qu'elle demeure tournée vers le soleil de l'Être et de l'Un, qu'elle le contemple, qu'unie à lui dans cette vision elle se confond avec lui ; dans ce cas, le reflet n'est rien. Ou bien l'âme regarde vers le reflet, elle se détourne de la source d'où le reflet émane ; alors elle vit « comme si » le reflet était la réalité même ; elle se particularise et se localise dans les limites du corps ; elle tombe dans le miroir à la façon de Narcisse, elle se fragmente comme dans le miroir de Dionysos. Mais l'histoire de Narcisse ne correspond qu'à un des deux aspects qu'exprime le « miroir de Dionysos », dans le mythe et dans le rituel. Ce qui caractérise ce miroir, c'est la présence en lui des deux pôles opposés, la réciprocité et l'alternance de la dispersion et de la réunification. En se reflétant dans le miroir, Dionysos se voue à la multiplicité ; il préside à la création du divers et du changeant, à la genèse des particuliers ; mais en même temps il reste un par le cœur heureusement préservé. Toute âme individuelle, tout être particulier, aspire à travers le reflet de Dionysos réfracté dans le multiple, à retrouver l'unité dont ils émanent. Le miroir de Dionysos, comme son démembrement par les Titans, exprime à la fois et solidairement la dispersion et le rassemblement.

La réunification exige qu'on fasse en sens inverse le chemin du miroir, du reflet (ou du démembrement), que, par un changement complet de mode de vie, une transformation intérieure au terme de l'initiation et de la vision qui l'accompagne, on fasse retour à Dionysos comme source unique, on se perde en lui pour se retrouver soi-même, au lieu de se chercher dans une des images fragmentaires où il s'est réfracté. Il faut que l'initié regardant le miroir s'y voit lui-même en masque dionysiaque, transformé dans le dieu qui le possède, déplacé de là où il se tient en un lieu différent, transmué en un autre qui le renvoie à l'unité. Dans le miroir où Dionysos enfant se regarde, le dieu se disperse et divise. Dans le miroir initiatique, notre reflet se profile comme une figure étrange, un masque qui, en face de nous, à notre place, nous regarde. Ce masque nous fait signe que nous ne sommes pas où nous sommes, qu'il nous faut nous chercher ailleurs, pour enfin nous rejoindre.

Evoquant, contre des interprétations trop faciles, l'aspect anti-Narcisse de Plotin, P. Hadot écrit en conclusion : « L'essentiel ne consiste pas dans une expérience de soi, mais dans l'expérience d'un autre que soi ou dans l'expérience de devenir autre. En ce sens Plotin aurait pu dire que, dans cette expérience, le rêve de Narcisse est exaucé : devenir autre en restant soi-même ». Si notre analyse est exacte, dans le double fond du miroir de Dionysos, il n'y a pas seulement la figure de Narcisse. Pour qui sait voir, pour l'initié, il y a aussi la promesse de son rêve exaucé.

*

**

Le Séminaire a débuté par une analyse comparative de la mort, en Grèce, à Babylone, dans l'Inde védique. Nous sommes revenus sur les problèmes du sacrifice : en Grèce, avec l'aide de J.L. Durand ; dans le monde berbère, avec un exposé de Pierre Bourdieu, que nous remercions de sa collaboration. Deux séances, grâce à Jean Laude, ont été consacrées au masque en Afrique. Pour éclairer et prolonger ce que nous avons pu dire de Baubô, P. Ollender nous a présenté un dossier Priape. Enfin Françoise Frontisi et J.-L. Durand ont, à l'occasion de la série des vases dits des Lénées (complétée par leur soin), posé le double problème des méthodes de lecture et des significations religieuses de l'imagerie dionysiaque. François Lissarague a traité de l'imagerie de la mort héroïque à partir des représentations d'Ajax portant le cadavre d'Achille, et Alain Ballabriga de l'Equinoxe d'Hiver, dans HÉSIODE, *Travaux*, 493-563.

Invité par le Collège, Eric A. Havelock, Sterling Professor Emeritus de l'Université de Yale, a donné une conférence, le 14 mars 1980, intitulée : *The linguistic task of the presocratics : ionan science in search of an abstract vocabulary.*

Dans le cadre de notre Centre de Recherches, F. Coarelli, Professore Incaricato de l'Université de Pérouse, a tenu au Collège quatre séminaires sur la topographie du Forum romain. A l'un et à l'autre nous exprimons notre vive gratitude.

J.-P. V.

MISSIONS ET CONGRÈS

Conférences et séminaires, en octobre 1979, en Espagne, à l'Universidad Nacional de Educacion a Distancia, à la Fundacion Pastor de Estudios Clasicos et à l'Institut Français de Madrid.

En avril 1980, aux Etats-Unis : University of South California, Los Angeles ; University of Berkeley ; University of California, San Diego ; Symposium : « The Social function of Greek Tragedy », Michigan State University ; Visiting Fellow à Princeton ; participation au Colloque « Texts and Contexts in Greek culture ».

Participation au Colloque sur l'anthropologie de la mort, University College, London, 13-16 juin 1980.

Participation aux 27^e Entretiens de la Fondation Hardt (Le sacrifice dans l'Antiquité), à Vandœuvre - Genève, 25-30 août.

Le titre de Docteur *Honoris causa* de l'Université de Chicago a été décerné au professeur le 18 décembre 1979.

PUBLICATIONS

Mythe, Poésie, in *Le mythe d'Etienneble (Hommages, études et recherches*, Paris, Didier, 1979, p. 289-293).

Le sujet tragique. Historicité et transhistoricité (Belfagor, 6, novembre 1979, p. 635-642).

A bela morte e o cadaver ultrajado (Dircurso, 9, 1979, p. 31-62).

Les origines de la philosophie (in *Philosopher. Les interrogations contemporaines*, éd. Chr. Delacampagne et R. Maggiori, Paris, Fayard, 1980, p. 463-471).

Mito (in *Enciclopedia del Novecento*, vol. IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, p. 350-367).

Mythe et tragédie en Grèce ancienne (en coll. avec P. Vidal-Naquet, Paris, Maspero, 1972, 4^e éd., 1979).

Mythe et société en Grèce ancienne (Paris, Maspero, 1974, 2^e éd., 1979).

Mythe et pensée chez les Grecs (Paris, Maspero, 1965, 7^e éd., 2 vol., 1980).

Myth and Society in Ancient Greece (transl. by Janet Lloyd, Sussex and New-Jersey, The Harvester Press and Humanities Press, 1980, 242 p.).