

## Etude comparée des religions antiques

M. Jean-Pierre VERNANT, professeur

Dans la ligne de notre enquête sur les dieux grecs au masque, après avoir croisé Gorgô et Artémis, nous devons terminer par Dionysos. Sur les coupes et les vases, la figure de ce dieu, représentée de face, les yeux écarquillés, fixant le spectateur d'un regard fascinant, rappelle et parfois redouble, sous la forme d'un visage entièrement humain, le masque monstrueux de Gorgô, en position analogue ou symétrique. Au cours des fêtes célébrées pour Dionysos, les mascarades qu'Artémis réservait en ses sanctuaires aux rituels d'initiation des jeunes sont portées par le dieu au grand jour, sur la place publique : elles se déroulent dans les rues, pour tout un chacun, en pleine cité comme dans les bourgs de la campagne. A côté des statues cultuelles anthropomorphes qui lui sont communes avec les autres dieux, Dionysos connaît un type particulier d'idoles : un simple masque, en bois ou en pierre, comme ceux qui figurent accrochés à un pilier revêtu d'une robe dans la série de vases dits des Lénées, ou comme ces grands masques de marbre qu'on a retrouvés portant des tenons pour les suspendre aux murs des temples. Au reste, à plusieurs reprises, Pausanias note, entre autres témoins, que tel sanctuaire abrite comme image du dieu le masque de Dionysos. Rappelée par Aristophane (fr. 131 Koch) l'affinité de Dionysos avec le monde des masques et des épouvantails (*mormolukeia*) en fait véritablement, dans le panthéon grec, le dieu au masque. Il fallait conclure par lui notre recherche.

Pour mieux la centrer nous l'avons limitée à l'Athènes du v<sup>e</sup> siècle. Trois voies d'approche s'offraient à nous. D'abord, dans le calendrier religieux attique, le cycle des fêtes hivernales du dieu, s'ouvrant avec les Oschophories (fin octobre), pour se clore, après le Dionysies aux Champs (décembre), les Lénées (fin janvier), sur les trois jours des Anthesteries (février-mars) et, à partir de la moitié du vi<sup>e</sup> siècle, date de leur fondation, les grandes Dionysies, celles de la ville, vers la fin mars. Ensuite, l'imagerie dionysiaque dans la céramique attique du v<sup>e</sup> siècle. Enfin, *Les Bacchantes*, d'Euripide.

1. Il n'était pas question de procéder à une analyse complète du cycle rituel de Dionysos en Attique pour en proposer, à notre tour, une interprétation d'ensemble. Nous voulions seulement, compte tenu du débat actuel sur la nature et les formes des « groupements » dionysiaques, sur leur place et leur rôle dans le système religieux de l'époque classique, souligner un point qui nous est apparu à la fois fondamental et bien établi. Célébrées à date fixe, sous le contrôle de l'archonte-roi associé à d'autres magistrats, selon des procédures réglementaires, toutes les fêtes de Dionysos, dans l'Attique du v<sup>e</sup> siècle, sont des cérémonies officielles, de caractère pleinement civique. Qu'elles se déroulent publiquement, dans les rues et les temples, ou en privé, dans chaque foyer, elles obéissent à un scénario rituel strictement fixé par la tradition. L'ensemble de la Cité — urbains et campagnards — y participe. Les esclaves y sont associés et même, dans le cas des *Choè*s, les enfants de plus de trois ou quatre ans. Certes, plusieurs de ces cérémonies comportent des rites secrets et requièrent un personnel religieux spécialisé. Tel est le cas, en particulier, du mariage de la *Basilinna*, l'épouse de l'archonte-roi, avec le dieu, auquel elle s'unit chaque année, le soir du deuxième ou dernier jour des Anthestéries, au *Boucoleion*. La reine est assistée, dans son office, par un collège de quatorze femmes, les *Gerarai*, qui prêtent devant elle un serment solennel et accomplissent dans le sanctuaire de Dionysos au Marais des rites secrets. Mais, comme on peut le lire dans le *Contre Neaira*, 75, ces *arreta hiera*, ces rites secrets, sont célébrés *huper tès poleôs*, au nom de la cité, *kata ta patria*, suivant les traditions, conformément à la piété, sans dérogation ni changement. Les règles imposées à celle qui doit « épouser » Dionysos ont été gravées sur une stèle enfermée dans le sanctuaire du Marais pour qu'elles ne soient connues que de très peu de gens, *mè polloi*. Mais, nous est-il aussitôt précisé, c'est le peuple lui-même, *ho dêmos*, qui a édicté ces prescriptions et voulu qu'elles ne soient pas largement divulguées. La Reine agit donc au nom de la cité tout entière. Son mariage secret a valeur d'une reconnaissance officielle de la divinité de Dionysos. Il consacre l'union de la communauté civique avec le dieu et l'intégration de cette puissance divine dans l'ordre religieux collectif. En accueillant Dionysos et en célébrant chaque année son union avec lui par l'intermédiaire de la Reine, la cité d'Athènes fait donc le contraire de ce que décrit Euripide, dans *Les Bacchantes* : à Thèbes, en effet, toutes les femmes de la famille royale refusent d'honorer Dionysos dont elles nient la divinité. A travers elles, c'est Thèbes qui rejette Dionysos venu pour se faire reconnaître, non comme patron d'une communauté religieuse isolée, du groupe restreint d'un thiasé, mais comme dieu de la cité entière (le Dionysos *Lusios* dont Pausanias a vu le sanctuaire, jouxtant le théâtre, à côté des Portes des Proïtides).

Les Thyiades d'Athènes qui, chaque troisième année, sous la conduite de leur *archègos*, quittent la ville et, dansant en chemin dans les bourgs qu'elles traversent, se rendent jusqu'au Parnasse pour s'y réunir en bacchantes avec

les Thyiades de Delphes, agissent elles aussi « au nom de la cité ». Contrairement aux adeptes de Sabazios, dont la mère d'Eschine patronne les mystères, ou à ceux qui, avec Phrynè, célèbrent *Isodaites*, « en réunissant des thiasés illégaux » (*ekthesmous*), elles ne forment pas un groupe ségrégué d'initiés, une confrérie en marge, une secte de déviants. Elles sont un collège féminin officiel auquel la cité confie, tous les deux ans, la charge et le privilège religieux de représenter Athènes auprès des Delphiens dans le cadre du culte rendu à Dionysos au sanctuaire d'Apollon.

2. Les six premiers séminaires ont été consacrés à l'imagerie dionysiaque dans la céramique attique du v<sup>e</sup> siècle. Ce sont Françoise Frontisi, Jean-Louis Durand, François Lissarrague et Claude Bérard, venu spécialement de Lausanne, qui ont pris en charge la présentation et le commentaire de séries figurées homogènes. Pour l'intelligence du dionysisme, dans ses manifestations diverses, leur contribution a été essentielle. Il revient à chacun d'eux de publier les documents et les analyses iconologiques dont ils ont bien voulu, dans leurs exposés, nous donner la primeur. En les remerciant d'une aide dont tous les auditeurs ont apprécié le prix, nous nous bornerons à évoquer, parmi les conclusions de leurs recherches, celles qui concernent le plus directement notre propre enquête sur le dieu au masque, sa spécificité, son rapport singulier avec la troupe de ses fidèles.

Comme il est naturel s'agissant de représentations figurées, l'accent doit être mis d'emblée sur le rôle du regard et les aspects particuliers de la vision dans l'imagerie de Dionysos. Tel qu'il est représenté de face, soit pour lui-même, isolé sur le vase ou la coupe à la façon de Gorgô, soit fixé sur une colonne tenant lieu d'idole au milieu d'un groupe de servants, comme dans la série des Lénéés, le masque semble s'adresser directement au spectateur, l'interpeller en personne. Même dans les scènes où son association à des personnages humains suggère une cérémonie de culte (on y a vu tantôt l'idole des Lénéés, tantôt celle des Anthestéries, ou même le mannequin confectionné pour le *hieros gamos* avec la Reine), la facialité du masque le singularise par rapport aux autres figures toutes peintes de profil, selon la norme en vigueur à l'époque. Le dieu est moins représenté comme un élément, parmi d'autres, d'une scène de culte ou d'un épisode de sa légende, que comme un vis-à-vis auquel le spectateur est affronté et qui le regarde dans les yeux. A travers le masque du dieu c'est entre le vase et le voyeur que d'emblée le rapport se noue plutôt qu'il ne s'établit entre l'idole et les diverses composantes de l'image.

Nous retrouvons donc, dans le cas de Dionysos, ces aspects de facialité et de fascination dont nous avons dégagé les valeurs religieuses à propos du masque de Gorgô. Dionysos est un personnage divin qui, dans l'imaginaire grec, se manifeste et se révèle en imposant sa présence dans une relation

de face à face, — rapport duel, symétrique mais inégal, le regard du dieu captant celui de l'homme, le fascinant pour le posséder.

Il existe cependant des séries d'images où le masque, accroché sur l'idole, n'est plus figuré de face, mais peint de profil sur l'un ou, parfois, sur les deux côtés du pilier. La figuration de profil constitue à cette date, comme nous l'avons dit, la norme pour représenter en image une scène « objective », indépendante du spectateur. Mais ce qui est la règle pour figurer un visage ordinaire prend valeur de déviance, d'anomalie quand il s'agit du masque. Dans une série de lécythes dont la date se situe autour de 480 et où le masque du dieu est ainsi représenté de profil, sa duplication de part et d'autre du même pilier ne doit sans doute pas être interprétée comme reproduisant de façon réaliste l'idole bicéphale d'un Dionysos double, régnant à la fois dans le monde chthonien et à la lumière. Elle répond plutôt à l'expression plastique d'un aspect de rotation, de tournoiement autour de l'idole qui, ainsi encerclée, apparaît comme un centre autour duquel le rituel s'organise, au besoin en pleine nature, et non comme une statue enfermée dans un sanctuaire fixe, en un lieu défini, marquant le terme vers où s'achemine la procession et devant lequel les fidèles déposent les offrandes ou accomplissent le sacrifice.

Dans ces scènes de l'idole au masque, de face ou de profil, des femmes figurent de façon constante. Elles se présentent sous deux aspects : tantôt calmes, graves, occupées à puiser, mélanger, transporter le vin ; tantôt agitées, dansantes avec la gestuelle et la tenue des ménades délirantes. Des femmes donc, associées au vin, dont elles assurent le service dans la dignité un peu solennelle de leur office religieux, ou engagées déjà dans la forme d'ivresse qui leur est propre et que provoque, en elles, non le vin mais le dieu. Le seul élément mâle qui apparaisse dans ce type d'imagerie est constitué par les satyres. Pour aborder l'étrangeté de ce dieu différent des autres, les femmes n'ont donc pas à dépouiller leur état de créature humaine. Leur accès à l'univers dionysiaque, à l'idole au masque, au service du vin pour adoucir et civiliser ce breuvage inquiétant et sauvage, n'exige pas d'elles le renoncement à ce qu'elles sont : des femmes, tantôt sages matrones ou jeunes filles, comme on pourrait les voir au gynécée, tantôt ménades agitées, frénétiques — de toute façon, dans l'optique des Grecs, déjà autres, d'entrée de jeu, en tant que femmes, par nature et définition. Au contraire, pour se trouver de plain-pied avec Dionysos, les êtres masculins doivent cesser d'être entièrement des hommes ; il leur faut basculer du côté du bestial, comme si, dans le cas du mâle, l'altérité radicale qu'incarne l'idole au masque ne pouvait être atteinte, dans l'imaginaire des Grecs, que sous la forme d'une sortie de l'humain, d'un ensauvagement, total ou partiel.

Il existe pourtant d'autres séries d'images où les hommes sont mis en scène dans un contexte dionysiaque : ce sont celles du *cômos* où Dionysos, parfois,

peut figurer dans son aspect anthropomorphe comme un des participants de la fête. Pour le groupe de ceux qui le mènent en commun, le *cômos* implique musique, danse, vin et ivresse, comportements excessifs et déviants. Les membres du *cômos* peuvent, en particulier, comme dans la série dite des « Anacréontiques », porter une longue robe et une coiffure qui les assimilent tout à la fois à des femmes, ou à des barbares d'Asie, ou à Dionysos lui-même. Les hommes, pour participer à l'expérience dionysiaque, doivent de multiples façons s'écarter des normes, des conduites usuelles, dans leur vêture comme dans leurs attitudes. Il leur faut quitter cette bonne tenue, cette dignité virile dans l'allure, cette maîtrise constante de soi qui sont propres à leur sexe. La joie du banquet, le bonheur du vin, l'excitation de la danse, dans le vacarme, en compagnie de bons compères, voilà comment les mâles peuvent s'approcher de Dionysos en restant humains, se changer en demeurant ce qu'ils sont, céder dans le cours de la vie quotidienne à l'attrait de l'altérité sans renoncer tout à fait à soi. Faire l'expérience de l'autre, devenir autre, pour le sexe masculin c'est, en un cortège de fête, après boire, dans la musique et la danse, par une gestuelle désordonnée dont les excès rappellent les comportements aberrants des satyres, estomper les frontières qui séparent les hommes des femmes, le grec du barbare, les humains des satyres et du dieu, basculer tout à coup dans un domaine d'existence où non seulement certains interdits sont levés mais où les catégories, normalement exclusives, se trouvent pour un moment brouillées.

\*  
\*\*

3. Parmi tous les témoignages concernant le dieu au masque dans l'Athènes du v<sup>e</sup> siècle, le drame d'Euripide intitulé *Les Bacchantes* occupe une place à part. La richesse et la complexité de l'œuvre, la densité du texte en font un document incomparable pour expliciter ce qu'a pu être, dans ses traits singuliers, l'expérience religieuse du dionysisme. L'analyse des *Bacchantes* a donc constitué le pivot de notre recherche. Tout en nous appuyant sur les éditions et commentaires dont nous disposons, spécialement ceux de J.E. Sandys, E.R. Dodds, R.P. Winnington-Ingram, G.R. Kirk, Jeanne Roux, Ch. Segal, savants envers lesquels notre dette est grande jusque dans nos désaccords avec certains d'entre eux, nous avons de façon délibérée mis l'accent, dans la tragédie, sur tout ce qui pouvait éclairer les liens du dieu et du masque. Bien entendu, nous ne devons pas oublier que nous avons affaire 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 principal rôle. 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, du dieu du culte officiel, et du Dionysos de la représentation tragique, du dieu maître de l'illusion théâtrale, se trouve soulignée d'entrée de jeu par la dualité ou le dédoublement scénique 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 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 les 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 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 de ce masque porté par le dieu et par l'étranger. C'est un masque « souriant » (cf. vers 439 et 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 civique (cf. sur ce point Hélène FOLEY, *The masque of Dionysos*, T.A.P.A., 110, 1980, 107-133).

Un texte donc. Mais pas plus qu'aucune image un texte n'est innocent. De même que dans la série des représentations où figure le pilier au masque, 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, *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 grecque ont construit cette catégorie, à partir de documents bien entendu, 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. Harrisson, W. Otto, E.R. Dodds, H. Jeanmaire, pour ne citer que les contributions majeures, nous l'avons trouvée en son point même de départ : la *Psyché* de Rohde, publiée en 1893. Le problème est pour Rohde 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.

L'élément décisif dans la vision de Rohde c'est que 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 postulée par un constat 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 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 v<sup>e</sup> 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* (éd. française, 1983) à proposer une interprétation qui inverse d'entrée de jeu 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 les pratiques culturelles courantes n'étaient pas seulement hors d'état de procurer mais qui n'avait ni place ni sens dans le système de la religion civique.

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 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'en 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'Eleusis, composante essentielle, à ses yeux, du mysticisme grec. Le mot mysticisme se rattache lui-même aux termes *mustès*, *muèsis*, *mustikos*, *musterion*, qui se réfèrent spécialement à Eleusis, 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 Eleusis, 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'éoptie. La *muèsis* désignerait alors la purification préliminaire s'opposant à la *teletè*, l'accomplissement, décisif et définitif, de l'éoptie (cf. Platon, *Banquet*, 210 a et *Phédon* 69 c ; *IG I<sup>2</sup>* 6, 49). 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<sup>e</sup> 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 Eleusis, sur une vision et une émotion ressentie plutôt que sur un enseignement (cf. Aristote, fr. 115 Rose), 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'Eleusis et aux antipodes du dionysisme.

Mais laissons les remarques de vocabulaire (qui devraient s'appliquer aussi bien aux emplois des termes *teletè*, — *orgia*, *orgiasmos*, *orgiazein*, — *Bakchos*, *Bakcheus*, *bakcheios*, *bakcheuein*, si l'on veut repérer les interférences qui ont pu se produire, en certains lieux et à certains moments, entre dionysisme, éleusinisme, orphisme) et admettons avec Sabatucci 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 V<sup>e</sup> 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 : ni 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 Bac-*

*chantes*, 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 vue (cf. Gilbert ROUGET, *La musique et la transe*, 1980). 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. Celle où 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, leur exercices spirituels, leurs techniques d'ascèse, leurs réincarnations. Plus ou moins légendaires, ces figures ont partie liée avec Apollon plutôt qu'avec Dionysos.

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. 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 châtement 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 adaptées à son cas et qui le libèrent de son état de possession. Dans le thiasse dionysiaque, l'orientation est autre : 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, le font comme 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'immuable, 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.

4. De nos analyses du drame des *Bacchantes* nous ne retiendrons 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'épopée 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 dieu (*endeixomai*, 47), être manifeste comme dieu aux mortels (*emphanês*, 22), se faire connaître lui-même (*deiknus*, 50), se révéler (*phainô*, *phainomai*, *phaneros*, 42, 183, 528, 645, 1031), être connu, reconnu, compris (*gignôskô*, *manthanô*, 859, 1089, 1113, 1296, 1345) ; 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 » (*phaneros*) la Justice (993 et 1011), et d'une affirmation de principe : je mets mon bonheur à poursuivre « ce qui est grand et manifeste » (*phanera*), pour aussitôt invoquer le Dionysos de l'épiphanie en exhortant le dieu à se montrer lui aussi, à se faire voir : apparais ! (*Phanèthi*, 1018). 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 », *phaneros ommasin*, comme au vers 501 le déclare Penthée confronté à un Dionysos, présent devant son nez mais invisible pour lui sous son déguisement. Epiphanie 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 nature, *eidos*, *morphè*, *phusis* (4 et 53-4) ; 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 assure 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 tout à fait 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 *cômos*). 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, leur 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 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 dans son rêve ; celle, authentique, irrécusable, de l'homme éveillé, lucide, les yeux grand ouverts. « Ce dieu, questionne-t-il, l'as-tu vu de nuit (c'est-à-dire en rêve) ou de tes propres yeux ? » (*Horôn horonta*), répond l'étranger : « le voyant me voyant » (740). Je l'ai vu qui me voyait : réponse à côté, qui déplace la question et souligne que l'épiphanie 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 spectateur (*theatès*, 829), de contempler, dans les turpitudes des ménades, cela même qu'il prétend avoir en horreur (811, 814-5 qu'on comparera à 357 et 634, 957-8, 1058-62), de regarder ce qu'il est interdit à un homme, à un non-initié, de voir (472, 912, 1108), de se faire guetteur (*phulax*, 959), espion (*kataskopos*, 916, 956, 981) tantôt s'avançant au grand jour, ouvertement (*emphanôs*, 817, cf. pour Dionysos, 21) tantôt cherchant à voir sans être vu (1050), pour finalement se révéler lui-même dans sa nature bestiale et sauvage (*anaphainei*, 538, cf. pour Dionysos, 528), pour apparaître bien visible (*phaneros*), se montrer clairement 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 peut d'autant plus facilement l'utiliser, pour suggérer tout le jeu de polysémies, d'ambiguïtés, de renversements auquel 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 (*horan saphôs*) comment était-il fait, *poios tis ên* ? ». 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 : « *Hopioios êthele* : comme bon lui semblait ». Et il ajoute : « Je n'avais pas d'ordre à lui donner ». Dionysos, quand 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 », *hostis esti* (220, 247, 769, 894).

Un peu plus loin, au vers 500, l'étranger, face aux menaces du jeune roi, proclame en parlant du *daïmon autos*, du dieu lui-même, de Dionysos en personne : « en cet instant même, ce que je souffre, présent tout près, il le voit, *parôn hora[i]* ». Présence invisible d'un Dionysos dont la vigilance est sans défaut, mais le « voir » de Penthée est aveugle à cette présence du dieu, manifestée et dissimulée par le masque qui lui 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, *ou phaneros ommasin g'emois* », l'étranger lui rétorque : « Il est là avec moi ; mais toi, étant impie, tu ne le vois pas, *ouk eisora[i]s* ».

Dans le second épisode, Penthée n'est déjà plus tout à fait lui-même. Dionysos lui a inspiré « une légère démente » (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, en 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, *phanèthi tauros*, ou bien dragon à mille têtes à voir (*idein*), ou bien lion crachant le feu à être vu (*horasthai*, 1017-8) ». Taureau, serpent à voir, lion à être vu, — et le chœur aussitôt enchaîne : « Avec un visage (masque) souriant, *gelônti prosôpô[i]*, 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 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 déjà souligné dans une autre étude, constitue 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 ciel (1072 : *aithêr* ; 1076 : *anô*) 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, *ouket' eisoran parèn*, il n'était plus présent à la vue ». Et c'est, depuis le ciel (*ek d'aitheros*) dans un silence surnaturel soudainement imposé à la terre comme au ciel (*aithèr*, 1084), une voix, *phônè tis*, 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 la glorification du dieu. Proclamé *deinos* (sans pareil), comme Dionysos, Penthée dont la gloire doit monter jusqu'au ciel (*stèrizon kleos*, 971-2) est voué à s'abattre (1023 : *pesonti*), depuis les hauteurs où l'a installé, en se redressant, le sapin sur lequel le dieu l'a juché (*orthè d'es orthon aithèr' estèrizeto*, 1073), 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, *hupsou de thassôn, hupsouthen chamaipetès piptei pros oudas* (1111-12) ». Or, selon le chant de la *parodos*, ce 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 ait lancé vers le ciel (*eis aithera*, 150 ; cf. 240) ses belles tresses, en chef du thiase, soudain s'en détache et « s'écroule à même le sol », *pesè[i] pedose* ; mais c'est alors le point culminant du bonheur dans la montagne (*hèdus*), 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, 728), les sauts (165-7), les envols (*chôrousi d'host'ornithes artheisai*, 748), 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 redressé (*estèrizeto*, 1073), 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, *pros ouranon kai gaian estèrize phôs semnou puros* (1082-84) ». 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 (716), les prodiges (*deina*) qui dépassent tous les enchantements (*thaumata*, 667) ». Dionysos avait ouvert le jeu en disant : *hèkô*, j'arrive. Le messager reprend, au vers 449, en disant : « Cet homme arrive (*hèkei*), 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 deux moments semblable à soi. Dionysos *sphaleôtas*, 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 héberlués 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 travers 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 femme (*thèlumorphos*, 353). Sa tenue, *skeuè*, ses cheveux sont ceux d'une femme. Et il transformera en femme le viril Penthée en lui faisant prendre l'habit de ses dévôts. 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 (206-9, 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*), 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, désertier 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 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 et comme surnaturelle : joie du festin, oubli des maux, drogue qui fait s'évanouir les peines (*pharmacon*), 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 doux (*deinotatos, èpiôtatos*, 861). 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 déchiquète 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 rites (*teletas eidôs*, 73). Dans ce groupe chaque membre fait le bacchant par de saintes purifications (76-77), se comporte par son genre de vie, en consacré (*biotan hagisteuei*) et unit son âme au thiasse (*thiaseuetai psuchan*, 75 ; suivant une autre lecture, soit : se fait en son âme membre du thiasse, soit : est rendu en son âme membre du thiasse). 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, *eidennai*, 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, 1108-9). Le culte du dieu, comporte donc, dans le thiasé, 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 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 (1037-8). 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, thyrsé 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 » (35-6), 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 bacchantales (39-40). Quand, dans la parodos, dansant et chantant sur la place, aux portes du palais, le thiasé 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 qu'elle se consacre tout entière à Bakchos (109), qu'elle danse dans sa totalité (*pasa*, 114) quand Bromios mènera les thiasés à la montagne.

Dionysos ne veut pas être 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. C'est la *polis* qui doit être, comme telle, initiée. Sur ce plan le thiasé 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 d'une certaine façon 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 bascule et s'effondre : 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, par la transe contrôlée, le thiasé officialisé, promu institution publique, pour les femmes, — par la joie du cômôs, du vin, du déguisement, de la fête pour les hommes, — par et dans le théâtre, pour toute la cité, — 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 technique, 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 (cf. Jeanne Roux, *Les Bacchantes*, Introduction, t. I, p. 43-71 et, sous une forme assez différente, Hermann Rohdich, Bakchen, *Die Euripideische Tragoedie*, p. 131-168) ? 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 et 776), le mâle trop viril (786, 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*, d'impudent dans sa pratique de l'éloquence (270 ; cf. 491 où c'est Dionysos que Penthée qualifie de *thrasus* et de *ouk agumnastos logôn*, qui ne manque pas d'entraînement pour la réplique), c'est cependant le discours du devin qui, comme on l'a montré (en particulier Dodds et Segal) obéit à un modèle typiquement sophistique. Existe-t-il ensuite une pensée sophistique qu'on puisse qualifier de rationalisme ? Les puissances que Gorgias célèbre dans *l'Eloge 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 (privilège dont il aurait même l'entière exclusivité s'il ne délégait 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 valeur, le monde de Penthée et celui de Dionysos ayant chacun ses formes propres de raison et de déraison, de bon sens et de folie, de sagesse et de délire. 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 (*epitoètai*, 214) ; c'est ce terme qui, dans la bouche du même personnage, servira à désigner l'état d'Agavé, égarée par la transe (*ptoèthen*, 1268). 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* (*mainè[i]*, 326 ; *mémènas*, 359) ; 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*). 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 en question *to sophon*, 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*. Mais la *sophia*, dans ce passage, ne désigne pas la *mania*, la folie divine, mais au contraire une vie pacifique, mesurée, conforme à la saine réflexion (*to phronein*, 390) 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*, parce 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 modération (*eu phronein*, 196 ; *sôphroneis*, 329 ; *sophan ... phrena*, 427 ; *phrenas ... hugieis*, 948 ; *sôphronein*, 1341), contrairement aux grands esprits, aveugles à ce qui les dépasse, et que leur vanité égare au point d'en perdre la tête et de déraisonner (*ouden phroneis*, 312, 332 ; *aphrosunè*, 387,

1301). Quant à la *mania*, à la folie que le 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. Quant le chœur invoque les chiennes de la Rage pour qu'elles poignent les filles de Cadmos et qu'elles 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 » (*lussôdè*, 981) 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 (56) qu'une seule fois : en 601, le dieu interpelle ses servantes en les appelant de ce nom au lieu 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 (5 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 (*emanète*), toute la cité était possédée par Dionysos (1295) ; et d'entrée de jeu, 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 les veut punir, les Thébaines sont en état de furie, *emmaneis* (1094 ; cf. aussi 1301 : *aphrosunè*). Les yeux révulsés, l'écume à la bouche, Agavé, possédée par le dieu « ne raisonne pas comme il faut raisonner (ou *phronous'ha chrè phronein*, 1122-3) ». Au sortir de la transe, elle devra, non sans mal, recouvrer sa raison, sans 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, ni 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. Même l'omophagie se trouve associée à l'idée de douceur (*hèdus en oresin*, 135) et de délice (*charis*, 139, — qui répond au *chairei* de 134). L'emprise de Dionysos sur ses dévôts, dans le cadre de son thiasé, en plein respect des règles rituelles, apparaît donc très différente de la folie meurtrière, la rage démente qu'il

inspire à ses ennemis pour les châtier de leur impiété (même s'il existe, entre les Lydiennes « converties » et les Thébaines « incrédules » une zone de recouplement. La vengeance de Dionysos s'exerce en effet en deux temps et à deux niveaux. Pour châtier 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. Les femmes vivent là chastement et pacifiquement, en communion avec la nature, comme le ferait un thiasse 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.

S'il y a coupure et contraste entre la possession-bonheur des fidèles et la possession-folie et malheur des impies, le texte des *Bacchantes* pose au contraire une continuité entre les pratiques de l'oribasie 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 faisant paraître l'éclat (*ganos*) de la vigne et du vin. Dionysos fait ses délices des festins, 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 ». 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 1<sup>er</sup> *stasimon*. « On passe, écrit M<sup>me</sup> de Romilly, de l'extase mystique à une sorte d'hédonisme circonspect » (R.E.G., LXXVI, 1963, p. 367). 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<sup>e</sup> 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 » (773-4). Ironie du poète ? Mais, dans le 3<sup>e</sup> *stasimon*, qui renoue avec le *makarismos* de la parodos pour exalter l'extrême bonheur, la béatitude dont le dieu gratifie ses fidèles (*eudaimôn*, 902, 904, 911 ; *makarizô*, 911), 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*, 894-95). Or de quel genre de félicité le dévôt de Dionysos se réclame-t-il ? Le chœur chante : « Qui, au jour le jour (*kat' èmar*) goûte le bonheur de la vie (*biotos eudaimôn* ; cf. 426 : *euaiôna diazèn*, et 74 : *biotan hagisteuei*), 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 être tout cela si les hommes savent l'accueillir, les cités le reconnaître, comme il peut être 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 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 tout à fait 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. Transplantées 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 Segal). 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 terre et cette pitié que provoque l'imitation scénique 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.

\*  
\*\*

Comme nous l'avons indiqué, les premières séances du séminaire ont été consacrées à l'imagerie dionysiaque dans la céramique attique du v<sup>e</sup> siècle.

Les suivantes ont toutes porté sur une analyse comparative des problèmes du polythéisme. Le programme en avait été établi par Marcel Detienne que nous remercions comme tous les collègues qui ont bien voulu participer à l'entreprise. Les exposés se sont succédés comme suit :

F. DE POLIGNAC, Les origines religieuses de la cité grecque ; K SCHIPPER, Seigneurs royaux, dieux des épidémies en terre taoïste ; J.G. HEINTZ, Ressemblance et représentation divines dans la tradition sémitique ancienne ; Fr. SCHMIDT, Idolâtrie et religions païennes dans la pratique du xvii<sup>e</sup> siècle ; Ch. MALAMOUD, Le contrat des dieux en Inde védique ; J. SCHEID, Les dieux citoyens à Rome ; M. DETIENNE et G. SISSA, Orphée entre Apollon et Dionysos.

Invité par le Collège, M. Alexandre DERCZANSKY a fait une conférence intitulée « La sécularisation est-elle une solution ou une mutation pour le judaïsme ? ».

M. Jean RUDHARDT, professeur à la faculté des Lettres de l'Université de Genève, sur invitation du Cabinet d'Histoire des Religions, a traité, dans sa conférence, le sujet suivant : « La situation des divinités de l'amour et le rôle qu'elles remplissent dans les principales cosmogonies grecques ».

M. Arnaldo MOMIGLIANO, invité par le Collège à la demande de M<sup>me</sup> DE ROMILLY et de moi, nous a fait l'amitié de venir parler de « La biographie grecque et le problème de la personne selon M. Mauss ».

Nous les remercions, tous trois, très chaleureusement.

#### MISSIONS ET CONGRÈS

Participation au Colloque d'Histoire de la Méditerranée, à Athènes, du 18 au 22 septembre 1983 : Table ronde sur Folklore et anthropologie.

Au Colloque « Louis Gernet », organisé, à Rome, le 8 octobre 1983.

Participation au Colloque organisé par l'Université de Lausanne du 8 au 11 février 1984, sur le thème : L'iconographie comme méthode d'analyse.

Séminaire à l'Ecole Normale Supérieure, le 22 mars 1984, sur « Comparatisme et Science des Religions ».

Conférences à l'Université de Salerne et au Centre Jean Bérard, à Naples, les 19 et 22 mai 1984.

Participation au Colloque sur « L'Analyse des images dans le monde antique », Institut Universitaire Oriental de Naples, 21 mai 1984.

Colloque « L'Association dionysiaque dans le monde antique », Ecole Française, à Rome, les 24 et 25 mai 1984.

Conférence à l'Institut Gramsci, Rome, « Le Dionysisme des Bacchantes », le 29 mai 1984.

Participation au jury de la thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle de M<sup>me</sup> Agathe SAUVAGEOT et de M. David BOUVIER.

#### PUBLICATIONS

*Para que servem as religiões*, tradução de Noemia santos crespo, *Religião e Sociedade*, 9, Junho 1983, p. 65-70.

*Le origini della Filosofia*, trad. di A. SPADAFORA, *La Scuola*, 7-8, 1983, Locarno, p. 181-196.

*Categorias de agente et de Ação na grecia antiga*, trad. de C. TEODORA PAIS, *Lingua, Discurso, Sociedade*, Global Editora, Sao-Paulo, 1983, p. 219-227.

*De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence, Image et signification*, Rencontres de l'Ecole du Louvre, février 1983, Paris, La Documentation française, 1983, p. 25-37.

*La belle mort et le cadavre outragé*, *Bulletin de la Société de Thanatologie*, 58-59, 1984, p. 4-18.

*Divinità e maschere* (en coll. avec Françoise FRONTISI), *Prometeo*, 5, marzo 1984, p. 100-108.

*L'anthropologia continuata*, *Studi Storici*, 25, 1, 1984, p. 101-104.

*Die religiöse Erfahrung der Andersheit : das Gorgogesicht*, trad. de Renate SCHLESIER, *Faszination des Mythos*, Frankfurt a Main, Stroemfeld-Roter Stern, 1984.