



HAL
open science

Bacchanales

Redmond O'Hanlon, Pierre Sauzeau, Bideaux Michel

► **To cite this version:**

Redmond O'Hanlon, Pierre Sauzeau, Bideaux Michel (Dir.). Bacchanales: Actes des colloques Dionysos de Montpellier (1996-1998). Presses universitaires de la Méditerranée, 300 p., 2000, Cahiers du GITA, 2-84269-382-5. hal-03260512

HAL Id: hal-03260512

<https://hal.science/hal-03260512>

Submitted on 15 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CAHIERS DU GITA N°13 - 2000

BACCHANALES

Actes des Colloques 1996 - 1998

**organisés à Montpellier par l'association
*DIONYSOS***

sous la direction de

R. O'Hanlon, M. Bideaux et P. Sauzeau

Textes réunis par Pierre Sauzeau

Ouvrage publié avec le concours
du Centre d'Études et de Recherches
sur les Civilisations Antiques de la Méditerranée
de l'association Dionysos 2000
Coédition du GITA et du SEMA
avec la collaboration de
G. Devallet, L. Verschaeve, A. Moreau et P. Brillet
Mise en page A. Meyers

Illustration de couverture : Bacchus (Lisbonne, XVIIe)
Avec l'aimable autorisation du Museu do Azulejo (Lisbonne,
Portugal).

AVANT-PROPOS

Le volume que nous publions aujourd'hui n'est pas un *Cahier du GITA* comme les autres ; il s'agit des Actes de deux colloques organisés à Montpellier ou dans sa région, en 1996 et 1998, par l'association Dionysos 2000, qui regroupe d'une part un certain nombre d'universitaires anglo-saxons, irlandais et français, d'autre part des viticulteurs de notre Languedoc, tous ces gens réunis par la *culture* du bon vin, et de tout ce qui naît de l'*ivresse* créatrice. Autant dire que le lecteur ne trouvera pas ici des textes exclusivement consacrés au théâtre antique (comme le veut pour l'essentiel la vocation des *Cahiers du GITA*) mais un ensemble plus varié. Les frontières entre les époques, entre les domaines géographiques et culturels, s'effaceront quelque peu pour un moment. Quelque chose qui entend rappeler les *symposia* antiques, à la fois plaisants et sérieux, que Dionysos patronne avec la gravité de l'*ivresse* : *in vino veritas*.

Les spécialistes du théâtre antique auraient pourtant tort, nous semble-t-il, de refuser de boire quelques coupes avec nous : directement ou non, bien des articles ici réunis les intéressent, qu'ils traitent du dieu lui-même, du banquet, des fêtes carnavalesques. Mais nous espérons que d'autres, amoureux du théâtre de toutes les époques, philologues,

historiens des religions ou folkloristes, psychanalistes etc., y trouveront quelque amphore à leur goût. Et nous sommes heureux de montrer qu'une spécialité comme la nôtre peut s'ouvrir si largement à des chercheurs d'horizons si différents, que réunit ici la figure fascinante du dieu qui vient d'Ailleurs.

Ce numéro associe donc, pour rester fidèle à Dionysos, la recherche la plus sérieuse à une certaine fantaisie, et l'éditeur, qui regrette seulement de ne pouvoir rendre compte plus complètement de ces deux colloques, rappelle qu'il n'est pas responsable des propos de chacun.

Échanson, verse donc à boire !

P. SAUZEAU

**LA CONVIVIALITÉ DANS LES CULTURES
DE L'ANTIQUITÉ : LA MÉDITERRANÉE ET LA CHINE**

par Oswyn MURRAY

L'appétit pour la nourriture
et pour le sexe est naturel
(Kao Tzu)

Le premier surplus agricole fut produit au jardin d'Éden, et fut utilisé immédiatement pour symboliser la Chute de l'homme. L'histoire de ce conflit entre le péché et le plaisir, ou entre le contrôle social et la consommation ostentatoire, constitue l'histoire du banquet antique aussi bien en Grèce qu'à Rome ; et, comme la chute originelle, il unit les deux plaisirs fondamentaux de l'humanité, le sexe et la table.

Toutes les sociétés qui dépassent le niveau de subsistance produisent un surplus agricole, et la consommation de ce surplus est une activité importante : elle établit des rituels de socialisation qui souvent possèdent un effet déterminant sur les développements politique et économique. Le festin est un phénomène universel, dont l'importance est spécialement grande aux premiers temps de l'histoire et dans les sociétés primitives : les différents rituels des différentes sociétés reflètent et, dans le même temps, déterminent le développement des institutions politiques, économiques et religieuses. En vérité, le festin offre la possibilité de comparer les sociétés au long

de l'histoire du monde. L'importance des rituels de consommation de nourriture dans l'histoire des premiers temps de la Chine est bien connue, à la fois par des documents archéologiques et par la littérature. Cette contribution est destinée à comparer à la Chine un autre groupe de sociétés, celle de la région méditerranéenne, comprenant les cultures de la Grèce, de l'Étrurie et de l'Italie. Les points de similarité et de différence, nombreux et évidents, nous conduiront à réfléchir sur les différences de nature entre les cultures méditerranéenne et chinoise. Mais je veux aussi concentrer mon attention sur un aspect spécifique du festin et de ses fonctions, à savoir la consommation de boissons alcooliques.

En effet, alors que le festin, consommation ostentatoire de nourriture, est étroitement lié aux structures de richesse et de pouvoir, et une forme d'étalage de ses biens de la part de l'individu ou du groupe, la consommation de boissons alcooliques dans un rituel ou dans un contexte de groupe implique l'usage d'une drogue qui peut ou bien conduire au relâchement des inhibitions sociales, vers un rituel de chaos permissif, ou bien, grâce au renforcement du sens de la camaraderie, aider à créer des formes complexes de lien social. Car d'autres drogues (les narcotiques comme l'opium par exemple) tendent à isoler l'individu du groupe pour le confiner dans une expérience personnelle, tandis que l'alcool est une drogue véritablement socialisante. En raison de ses effets physiologiques de relâchement des inhibitions, et malgré les dangers potentiels de son abus, il est unique par son utilité sociale, dans la mesure où il suscite non seulement l'oubli et l'évasion, mais aussi la camaraderie entre les membres du groupe de buveurs. Le pouvoir de l'alcool a été reconnu par de nombreuses sociétés, qui l'ont utilisé de bien des manières différentes.

1- La Grèce

Il y avait en Grèce deux formes de consommation rituelle. La première était religieuse, centrée sur le sacrifice aux dieux d'animaux, dont la chair était consommée par les fidèles dans un festin commun. Tous les membres de la communauté participaient au sacrifice sur un pied d'égalité, sans le contrôle d'une caste de prêtres professionnels ; et cette activité symbolisait et renforçait les liens de communauté et d'égalité qui caractérisent si nettement la *polis* grecque dans l'Histoire. Au niveau économique, cette pratique renvoie à une production de viande insuffisante pour la consommation quotidienne, mais disponible pour être partagée de temps en temps. Les rituels qui se développaient autour de la fête ne concernaient pas l'activité du festin proprement dit, mais plutôt les différents concours relatifs au sport, à la musique, à la danse et au théâtre, qui constituent l'art public de la Grèce. Ces rituels et ces festins étaient en principe égalitaires et ouverts à tous les membres de la communauté.

Une deuxième forme de la consommation étaient associée aux rituels où s'exerce une différenciation sociale. La première classe dominante à apparaître en Grèce fut la classe des guerriers, qui affichait son statut dans le banquet du groupe. Ce banquet avait lieu dans un espace défini et séparé de l'espace public. Les membres acceptaient l'égalité à l'intérieur du banquet, mais ils essayaient de créer entre eux le sentiment d'être à part de la communauté et fidèle au groupe, pour se préparer aux dangers de la guerre.

Homère décrit l'espace voué à ce type spécialisé du banquet :

Eumée, ce beau manoir, c'est bien celui d'Ulysse ? Il est facile à reconnaître entre cent autres. On le distingue à l'oeil : quelle enceinte à la cour ! quel mur et quelle frise ; et ce portail à deux barres, quelle défense ! Je ne sais pas d'humain qui puisse le forcer. Là-dedans, j'imagine, un festin est servi à de

nombreux convives : sens-tu l'odeur des graisses ? entends-tu
la cithare, que les dieux ont donnée pour compagne au festin ?

Odyssée, I7, 264-71 (trad. V. Bérard)

Le chef banquetait avec sa suite dans la grande salle (*megaron*), et il échangeait cette hospitalité contre le droit de les amener sur le champ de bataille.

La relation entre la guerre et le banquet ne se relâcha pas dans la Grèce archaïque. La poésie élégiaque était à l'origine la poésie d'un groupe guerrier, exécutée lors des banquets qui le réunissaient. À Sparte on a institutionnalisé les rituels du banquet pour établir une nouvelle armée des citoyens ; tous les citoyens appartenaient aux *syssitia*¹. Ils y mangeaient et buvaient chaque jour selon des regroupements qui formaient aussi la base des unités combattantes. Dans d'autres cités, on rencontre, dans les domaines militaires et politiques, les associations des *hétairoi* (c'est-à-dire les « compagnons ») qui « buvaient ensemble » dans le *symposion*. Cette institution est une claire survivance de l'âge aristocratique qui se prolongera dans le monde de la *polis* classique.

Deux caractéristiques distinguent les banquets de l'époque historique de ceux de l'âge homérique. Le premier est la pratique de s'allonger sur des lits plutôt que de s'asseoir : la coutume fut empruntée au Proche-Orient, probablement dès le huitième siècle, et elle eut des conséquences très importantes. Elle créa un espace convivial spécifique, limité en *dimensions* par le fait que tous les membres devaient participer aux activités rituelles, et donc limité aussi en *nombre* parce que les gens allongés prennent plus d'espace que les gens assis. Normalement, la salle des hommes (*andron*) est carrée, avec une porte qui n'est pas au milieu du mur, mais décentrée vers l'angle afin de disposer le plus de lits possible le long des parois ; ordinairement la salle contenait entre sept et quinze lits, avec

1. Repas où les Spartiates « mangent ensemble » (cf. Plutarque, *Vie de Lycurgue*, 10).

deux hommes par lit. On a trouvé beaucoup d'exemples de ce type de salles ; mais les représentations les plus suggestives sont les grands tombeaux étrusques, qui ont imité la disposition et le mobilier de leurs modèles grecs. Cet espace symposiaque créait un monde à part et tourné sur lui-même, qui reposait essentiellement sur la fidélité (*pistis*) de tous les membres du groupe, et qui permettait de se sentir à l'écart du monde extérieur, celui de la famille et de la *polis*.

La seconde caractéristique de la convivialité grecque semble particulière au monde méditerranéen : la séparation entre la consommation des mets et celle des boissons, et l'importance donnée au rituel du *boire*. Le *symposion* se plaçait après le dîner, ou à un moment très différent, et traditionnellement on n'y mangeait que de petits gâteaux. Les rituels étaient centrés sur le vin, mêlé avec de l'eau dans un vase central destiné au « mélange » (d'où le nom de *cratère*) dans des proportions qui étaient fixées par le président de la session – normalement une mesure de vin pour deux ou trois d'eau. Un jeune esclave distribuait avec une cruche le mélange aux buveurs qui s'allongeaient sur les lits et tenaient leurs coupes dans la main droite, s'appuyant sur le coude gauche. Le but recherché était l'ordre et la modération et non l'ivresse, mais une libération contrôlée des inhibitions dans un contexte rituel – du moins en théorie. Mais cela dépendait des participants et de la quantité qu'ils consommaient ; ainsi que l'affirme le poète comique Euboulos :

Je ne prépare que trois cratères aux gens sensés : l'un de santé, celui qu'ils boivent le premier, le second d'amour et de plaisir, le troisième de sommeil ; une fois celui-ci bu, ceux qu'on appelle les sages rentrent chez eux. Le quatrième n'est plus nôtre, il est à l'insolence, le cinquième aux cris, le sixième aux railleries, le septième aux yeux pochés, le huitième à l'huissier, le neuvième à la bile, le dixième à la folie : c'est celui-là qui fait trébucher. Car versé fort dans un petit récipient, il donne facilement le croc-en-jambe à qui l'a bu.

Euboulos *ap.* Athénée 2,56 B.

Le remplissage et le mélange du vin dans le cratère donnait son rythme à chaque banquet, et chaque cratère avait son caractère propre. En fait, le cratère normal contient environ quatorze litres ; pour une séance de sept lits, avec deux personnes par lit, chaque contenu représente un litre par personne, eau et vin mêlés selon la décision du président. Le vin grec était un vin de raisins, doux, à fermentation naturelle ; comme il contenait encore du sucre, on peut imaginer que son taux d'alcool s'approchait du maximum possible avant l'invention de la distillation (technique inventée au Moyen Age), c'est-à-dire jusqu'à dix-sept ou dix-huit pour cent. Avec une dilution de deux ou trois pour un, le contenu alcoolique résultant serait *grosso modo* le même que les bières modernes ; et on le buvait évidemment dans des quantités semblables. On ne s'étonnera pas que l'invité sage doive rentrer chez lui quand il a bu trois litres !

De fait un aspect important du rituel était le *kômos*, le cortège des ivrognes à la suite du *symposion*, quand les convives quittaient la maison et défilaient dans les rues en chantant et dansant ; ils attaquaient les passants et « cassaient », dans un esprit de permissivité carnavalesque, sous l'influence du dieu Dionysos. Cette activité avait aussi un aspect fonctionnel : le *symposion* avait un grand désavantage en tant que comportement social, parce qu'il se déroulait en privé ; pour le rendre important comme style de vie publique il fallait que le groupe manifeste son identité hors des murs de l'*andron* dans l'espace public. L'aristocratie faisait ainsi rituellement une ostentation publique, comme lors des grandes funérailles : les deux occasions étaient des manifestations qui pouvaient prendre un sens politique, et la communauté des citoyens a souvent tenté de les contrôler par la loi.

Le *symposion* était le centre du patronat privé des arts. On ne peut comprendre ni les formes plastiques ni l'iconographie de la céramique grecque dans tous les grands styles du VII^e jusqu'au IV^e siècle (le Corinthien, le Laconien, l'Attique à figures noires et à

figures rouges), sans faire référence au *symposion*, qui les a fait naître.

Dans la littérature, tous les genres de la poésie archaïque (sauf la poésie chorale) étaient influencés par le fait que le *symposion* était le lieu primaire de leur présentation. Les thèmes de la poésie lyrique et de la poésie élégiaque exprimaient les valeurs du groupe des buveurs : la guerre, la politique, l'amitié entre les hommes, le désir sexuel et sa satisfaction, l'homosexualité, l'amour, la jalousie, la vie qui passe avec ses plaisirs, la mort – voici les thèmes traditionnels des chansons à boire. Les genres aussi de la poésie reflétaient les activités poétiques des convives du *symposion* – les vers improvisés, la chaîne des chanteurs qui rivalisent tour à tour, et le chanson en *solo*. Les différents mètres rappellent la variété des accompagnements musicaux à la flûte ou à la lyre.

Dès l'origine, la déesse Aphrodite partagea avec Dionysos la protection divine du *symposion* : d'après le poète Anacréon,

je n'aime pas celui qui boit à côté du cratère plein et qui parle de la lutte et de la guerre funeste ; je préfère celui qui mélange les beaux dons d'Aphrodite et des Muses, et qui rappelle les joies de l'amour.

Les lois de la sexualité grecque s'établissaient dans le contexte du *symposion*.

L'homosexualité trouve là sa demeure naturelle : l'introduction des jeunes hommes aux plaisirs et aux devoirs du groupe des guerriers s'exprimait dans un rite de passage, dans lequel le plus âgé (« l'amant ») assumait le devoir d'instruire son « aimé » dans la vertu. Quelque fût le rôle du lien physique impliqué par un tel comportement, sa signification essentielle était morale et spirituelle ; c'était une relation entreprise dans un esprit profondément sérieux entre deux membres égaux de la même classe sociale. On y trouve l'idéalisation, la pureté et l'inaccessibilité de l'aimé, l'importance de

la poursuite plutôt que de la satisfaction, le pouvoir irrésistible de l'amour et de son corollaire, la jalousie : chez les Grecs toutes les émotions que le Romantisme nous a appris à sentir pour les femmes, sont réservées à l'amour entre les hommes. Il y a une relation structurale entre la mise-en-scène du dialogue de Platon, *Le Banquet*, et son sujet, qui est le pouvoir et l'importance de l'amour entre les hommes, et comment cet amour peut conduire l'âme vers la vision du Bien suprême. Voici la différence entre l'amour « céleste » et l'amour « terrestre ».

Les femmes respectables, les citoyennes, étaient exclues du *symposion*. Mais à côté des *hetairoi* (compagnons masculins) on trouvait les compagnes féminines (*hetairai*). Elles étaient normalement des esclaves, qui avaient été instruites dans les arts du divertissement : Corinthe, où se trouvait le centre de la prostitution rituelle en Grèce, était aussi renommée pour l'éducation de ce genre de filles dans la danse, le chant et toutes les autres techniques du plaisir. On pouvait louer les *hétaires* pour la soirée, ou même les acheter : souvent deux hommes à la fois en partageait la propriété. On adressait aux jeunes filles, comme aux garçons, des chansons d'amour, mais de façon anonyme, objets d'un désir qu'on pouvait immédiatement satisfaire plutôt que d'un amour idéalisé. Elles sont le sujet de plaisanteries élégantes et à double sens. Anacréon était lui-même un poète de profession au *symposion* :

Encore une fois Éros avec ses cheveux d'or me frappe avec une balle violette et me provoque à jouer avec la fille aux sandales dorées, mais elle vient de la fameuse Lesbos ; elle méprise mes cheveux parce qu'ils sont blancs, et poursuit une autre fille.

Ainsi les deux aspects les plus distinctifs de la sexualité grecque, l'homosexualité et l'idée de l'amour libre débarrassé de toute contrainte sociale, étaient des conséquences du *symposion*. Mais pour cette raison, ils n'ont jamais été universels en Grèce, parce qu'ils se

limitaient aux classes sociales qui pratiquaient les rituels du *symposion*. Quand les attitudes démocratiques commencèrent à dominer à l'époque classique, le style symposiaque se retira et devint un lieu imaginaire pour les philosophes, les intellectuels et ceux qui voulaient vivre dans l'imaginaire. Enfin le *symposion* tendit à disparaître de la vie et à rester confiné à la littérature.

Le *symposion* n'était point pour les vieux, qui souvent se mettaient à dormir avant que les divertissements commencent : il était un monde de la jeunesse et de la vie. Déjà, dans la poésie de banquet, on se lamentait sur la vieillesse, qui entraîne la diminution des plaisirs de ce genre. Mais la mort est la négation de ce monde ; à en croire une lamentation anonyme :

Alors il se reposera dans la terre aux racines profondes et il ne participera plus aux *symposia*, à la lyre et au son doux des flûtes.

Seule une élite pouvait échapper à ce destin, et pouvait continuer à faire l'expérience des joies de la vie pendant la mort : les héros, ou les initiés dans ces Mystères, qui, selon les mots de Platon, « promettaient en récompense de la vertu dans ce monde une ivresse éternelle dans l'au-delà ».

3- Italie

Le *symposion* fut tôt importé en Italie depuis les colonies de Grande Grèce, et fut un facteur fondamental du développement culturel de l'Italie centrale. La viticulture organisée commence au VII^e siècle, et le vin demeura longtemps une importation de luxe liée au statut social : de nombreuses tombes Étrusques contenaient de grandes amphores pleines de vin, d'origine locale ou d'importation. À partir du VII^e siècle le mobilier funéraire de l'aristocratie émergente montre la domination des manières de boire helléniques, qui servaient à caractériser cette élite guerrière tout comme ses armes et ses importations de luxe. Au VI^e siècle la poterie symposiaque grecque fut importée en énorme quantité, et même fabriquée localement. Les pratiques et les croyances funéraires italiennes différaient fondamentalement de celles des Grecs. Les tombes des Étrusques, et leur iconographie de la mort, semblent refléter une croyance en une sorte de continuité symposiaque entre la vie et la mort. C'est pour cette raison que le matériel funéraire en Italie constitue une source si riche pour l'archéologie du *symposion*. Mais il démontre aussi trois différences fondamentales entre les coutumes italiennes et grecques.

Les peuples d'Italie n'ont jamais accepté la division entre nourriture et boisson : les tombes de toutes les périodes comprennent de la vaisselle pour le manger comme pour le boire, en tant qu'objet de prestige associés à la même activité et attestant un statut social élevé. Ensuite les banquets italiens semblent avoir toujours accepté l'existence de hiérarchies sociales à l'intérieur du groupe au festin, alors que le *symposion* grec était traditionnellement un rassemblement d'égaux. Enfin le *convivium* romain, comme le banquet étrusque, acceptait les femmes de statut élevé à égalité avec les hommes. Déjà au IV^e siècle l'historien grec Théopompe manifesta de la stupéfaction devant l'immoralité des Étrusques, qui

permettaient à leurs épouses d'assister aux *symposia*, et les Grecs n'ont jamais compris cette confusion entre les principes opposés, le plaisir et la famille.

À bien des égards le banquet italique était mieux adapté que le *symposion* grec pour refléter et renforcer les normes du comportement social. Par la présence des femmes il se rattachait aux structures familiales ; il acceptait les hiérarchies sociales, et l'insistance sur la nourriture était mieux à même de permettre l'ostentation de la richesse et du pouvoir. Les groupes guerriers de l'Italie archaïque, comme les *suodales* de M. Valesios, premier consul de Rome, qu'on découvre en train de faire une dédicace à Mars dans une inscription de Satricum près de Rome, étaient bien adaptés au festin d'un genre plus ancien, de style homérique.

Mais l'influence du *symposion* grec, en tant que symbole d'un divertissement raffiné signifiait que le *conuiuium* romain reflétait toujours une lutte difficile entre les formes traditionnelles et indigènes de commensalité et les coutumes grecques. Ni l'homosexualité ni la poésie n'ont été des vices romains, mais ils n'ont cessé de s'y insinuer ; la glotonnerie l'était, elle, et ne put être expulsée. La distinction entre la *matrona* romaine et l'*hetaira* grecque était difficile à maintenir dans un tel contexte : beaucoup de Romaines respectables excellèrent dans les arts du *symposion* grec. À l'origine partie intégrante des structures sociales, le *conuiuium* romain devint un élément de rupture, détruisant les *mores* traditionnelles. Les moralistes comme Caton déploraient cette corruption d'un vieux style de vie par l'influence des valeurs grecques, et leur désapprobation ne réussit qu'à les rendre plus attirantes. Le banquet romain devint un symbole du rejet des valeurs romaines, un cadre pour les provocations, et pour la jouissance paradoxale du meilleur stimulus au plaisir – la culpabilité. L'adultère devint le vice romain, un problème de société qui fascina les poètes, et poussa l'empereur Auguste, en 18 av. J.-C., à en faire un crime

public, et à condamner sa fille et sa petite-fille à l'exil perpétuel : l'innocence de la fréquentation était mise en cause sous la pression de la famille. L'orgie romaine était née, et se perfectionnera à l'époque julio-claudienne (I^{er} siècle ap. J.-C) grâce à des maîtres de l'art comme Messaline, Pétrone (« l'arbitre des élégances ») et l'empereur Néron en personne. Le festin devint dans l'Empire Romain le symbole de la décadence et de la corruption du gouvernement impérial. Le concept d'immoralité a perverti et rehaussé la jouissance des plaisirs fondamentaux de l'être humain, bien avant l'arrivée du Christianisme sur la scène publique.

4 - La Méditerranée et la Chine.

Je ne peux prétendre être un expert de l'histoire des rituels de nourriture en Chine ; je me bornerai dans cette partie à soulever quelques questions.

— La documentation est similaire dans les deux domaines : une combinaison de données archéologiques et littéraires nous permet de reconstituer les rituels sociaux. Beaucoup de difficultés d'interprétation sont également similaires ; deux des plus importantes sont les suivantes : la relation entre tradition littéraire et réalité sociale, et les problèmes qui surgissent quand on interprète la documentation funéraire pour reconstruire les rituels des vivants.

— En Grèce, depuis le VI^e siècle au moins, existe une série bien établie de types de vases déterminés fonctionnellement en relation avec le *symposion* ; leur décoration reflétait les intérêts de la classe sociale qui prenait part aux rituels, et contient souvent une dimension reflexive dans ses représentations, jouant sur l'ambiguïté entre expérience visuelle et activité rituelle. En Chine, dès la dynastie Shang (1700-1100 av. J.-C), existe un complexe similaire et des séries bien différenciées de types de vases, en céramique et en bronze, qui reflète les fonctions rituelles des ustensiles. Mais la décoration y

est schématique et symbolique, et, au moins quant au bronze, plus standardisée, pour des raisons évidentes.

— La poésie archaïque grecque (VII^e - VI^e siècle av. J.-C) était étroitement liée au *symposion* où elle était chantée. La poésie chinoise, à partir des Shih Ching, reflète un même intérêt à la fois pour son exécution au cours des fêtes et pour les groupes de buveurs ; mais, bien que les relations entre la poésie et le plaisir du festin apparaissent dans de nombreux poèmes, elles ne sont pas aussi étroites qu'en Grèce, peut-être parce que l'importance du poème écrit, plus grande que celle de la récitation orale, rendait l'exécution publique secondaire. Mais je serais heureux d'entendre les spécialistes de la littérature chinoise sur les relations entre poésie et festin.

— La Chine partage avec les peuples italiques un intérêt pour la préparation et la consommation rituelle de la nourriture, qui est largement absent du monde grec jusqu'à la période post-classique. Il n'y a pas non plus une distinction aussi claire qu'en Grèce ancienne entre le temps pour manger et le temps pour boire.

— Les sources grecques insistent surtout sur les groupes en train de boire, et beaucoup moins sur les conséquences de la boisson, l'état d'ébriété. Il me semble qu'en Chine c'est l'inverse. C'est le fait d'être ivre qui est décrit, plus souvent que le fait de s'enivrer. Il se pourrait que cette distinction entre le processus et le résultat s'explique par l'existence dans le monde chinois d'autres formes d'évasion narcotique, qui ne se trouvaient pas dans le monde grec. Mais avant de chercher des explications compliquées pour cette différence, il faut rappeler que le vin chinois est bu pur, et qu'il est très fort, étant fabriqué à partir de riz ou de blé. Le délai entre la sobriété et l'ivresse est beaucoup plus réduit.

— Les formes de commensalité me semblent très différentes en Chine et en Grèce. Le festin grec est fondé sur le principe de l'égalité entre membres du groupe ; en Chine, même quand le festin est un

rassemblement clanique, et exprime l'ethos du groupe, l'idée de hiérarchie reste importante. Le festin chinois demeure l'expression de la structure du pouvoir dans l'ensemble de la société, plutôt que de s'installer à l'extérieur : de ce point de vue les attitudes chinoises se rapprochent davantage de l'Étrurie ou de Rome ; mais la Chine antique fut dès le départ une société fortement hiérarchisée, davantage qu'aucune société méditerranéenne. Il se pourrait que la relation entre les rituels du pouvoir et les rituels du festin trouve son expression dans l'importance plus grande de la nourriture par rapport à l'alcool ; car celui-ci est souvent décrit dans la littérature comme une force égalitaire, qui rend égaux le pauvre et l'empereur, alors que l'abondance de nourriture implique la richesse et le désir d'ostentation.

— En fin de compte, pour revenir aux mots de Kao Tzu, les deux plaisirs – la nourriture et le sexe – sont-ils aussi étroitement liés en Chine que dans le monde méditerranéen ?

Oswyn MURRAY
Balliol College, Oxford
(trad. P. Sauzeau)

BIBLIOGRAPHIE

- CHANG K.C. ed., *Food in Chinese Culture : Anthropological and Historical Perspectives*, Yale, 1977.
- DAVIDSON J., *Courtesans and Fishcakes : the Consuming Passions of Classical Athens*, London, 1997.
- EDWARDS C., *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge, 1993.
- GOWERS E., *The Loaded Table : Representations of Food in Roman Literature*, Oxford, 1992.
- LISSARRAGUE F., *Un flot d'images*, Paris, 1987.
- MURRAY O., « L'homme grec et les formes de socialité », in VERNANT J.-P. éd., *L'Homme Grec*, Paris, 1993, p. 277-319.
- MURRAY O. & TECUSAN M. ed., *In Vino Veritas*, London, 1995.
- SCHMITT PANTEL P., *La Cité au banquet : histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris, 1992.

LE SEXE DE DIONYSOS

par Pierre SAUZEAU

Soudain la cueilleuse de roses saisit
le bourgeon gonflé de son membre de vie
et dans la frayeur de la dissemblance, les suaves
jardins en elles s'évanouissent...

R.M. Rilke, *Sept poèmes phalliques*, I.

Les polythéismes ont cet avantage sur les monothéismes qu'ils peuvent rendre compte plus aisément du caractère *sexué* du monde réel et de l'imaginaire. Dieux et déesses ne font pas que refléter la division de la société humaine en hommes et en femmes. Comme on le voit en lisant la *Théogonie* d'Hésiode, ils rendent compte du rôle essentiel de l'amour dans l'organisation de la vie universelle. En même temps, les dieux ne sont ni des animaux, ni des hommes ; ils transcendent et mettent en cause la condition inférieure des mortels. Il leur arrive de naître d'étrange façon, et leur identité sexuelle peut poser de curieux problèmes. C'est le cas d'Athéna, née du crâne de Zeus armée en hoplite, et qui assume sa condition féminine d'une manière bien personnelle ; c'est aussi le cas de Dionysos, qui nous

occupera ici, et qui naît (au moins) deux fois, dont l'une bien étrange, de la cuisse de Zeus.

Malgré l'abondance des études dionysiaques depuis un siècle, le sujet du sexe de Dionysos n'a que rarement été traité pour lui-même¹. Il se pourrait bien qu'un tabou demeure en place sur ce genre de sujets, malgré les évolutions sociales récentes, ce qui serait en soi regrettable ; mais le plus grave serait que ce tabou mal éliminé fausse la perspective d'une recherche déjà rendue difficile par tant d'autres pièges, dont un certain féminisme et l'athénocentrisme de bien des chercheurs ne sont pas les moindres. C'est ainsi que M. Jameson a naguère défendu le concept d'« asexualité » de Dionysos² ; idée qui nous paraît bien contestable, à la vue du dossier que nous allons résumer ici. On retrouve souvent, et dans les meilleurs ouvrages, une tendance à minimiser à tout prix l'importance de la sexualité dionysiaque³. C'est que le sexe de Dionysos relève à la fois de l'évidence, de l'ambiguïté et de l'ambivalence – concepts qui, sans doute, résument assez bien l'ensemble de la figure éminemment paradoxale de Dionysos.

Le sexe de Dionysos relève de l'évidence, voire de l'ostentation. Dionysos est un dieu mâle, presque toujours barbu jusqu'à l'époque classique⁴, et d'autant plus mâle que sa présence s'accompagne

1 Voir cependant M. DETIENNE, « Un *phallos* pour Dionysos », in G. SISSA & M. DETIENNE, *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris, 1989, p. 253-264. S.G. COLE, « Procession & Celebration at the Dionysia », in R. SCODEL éd., *Theatre & Society in the Ancient World*, Ann Arbor, 1993.

2 M. JAMESON, « The Asexuality of Dionysus », in T.H. CARPENTER & C.A. FARAONE, *Masks of Dionysus*, Ithaca & London, 1993, p. 44-64.

3 Citons par ex., H. JEANMAIRE, *Dionysos*, Paris, 1978², p. 42 : « Sa légende comporte des épisodes galants, non pas obscènes », ce qui est franchement faux : cf. *infra*. M. DARAKI, *Dionysos et la déesse terre*, Paris, 1994², est l'une des rares à avoir réagi contre cette tendance, qui depuis Nietzsche jusqu'à J.P. Vernant, veut évacuer ou du moins limiter la sexualité de Dionysos.

4 Diodore de Sic., 3, 63, 3. Paus., 5, 19, 6.

volontiers de l'ostension du *phallos*, c'est-à-dire du membre viril en érection. C'est bien la signification de ὁ φάλλος (avec son doublet ὁ φαλῆς) dans la langue grecque, où il désigne soit l'organe réel, soit, et beaucoup plus souvent, sa *représentation*, surtout dans les fêtes dionysiaques. Il ne faut pas confondre *phallos* et *péos*⁵ – désignation du sexe masculin dont l'étymologie est commune à plusieurs langues indo-européennes⁶. L'étymologie du mot φάλλος confirme que l'idée de gonflement est première : elle fait appel à une racine i.e. **bhel-* « (se) gonfler » qu'on retrouve dans le nom φάλλαϊνα « baleine, bête marine monstrueuse ». Il faut à ce propos renoncer au Dionysos *Phallèn* (= du *phallos* ?) de Méthymna cité par Pausanias (X, 19, 3) : cette épiclèse n'a rien à voir avec notre objet, puisque, comme l'ont démontré M. Casevitz et F. Frontisi-Ducroux, elle désigne un masque de bois gonflé par la mer⁷. En revanche *Phalès*, personification du *phallos*, est bien le « compagnon » préféré de Dionysos (Aristoph., *Ach.*, 237 et sq.). Mais le dieu lui-même reçoit les épiclèses d'*Orthos* « droit »⁸, ou d'*Énorchès* « entier, qui a des testicules »⁹.

Il faut considérer ici un important point préliminaire : Dionysos n'est pas le seul dieu qui soit associé au *phallos*. Selon une coutume spécifiquement athénienne¹⁰ et généralisée par les Pisistratides, Hermès, sous la forme des piliers semi-iconiques qui portent son

5 Aristoph., *Ach.*, 158 ; A. P., XI, 224.

6 Le mot πέος a pour doublet πόσθη ; skt. *pasas* ; i.e. **pesos*. Cf. avec suffixation en -ni-, le latin *penis*. Bien entendu, le grec, comme toutes les langues, désigne le sexe mâle par toutes sortes de métaphores ; citons par ex. ἡ σάθη (Archiloque, Aristophane) et τὸ σάννιον, tous deux sans doute tirés de σαίνω « agiter la queue ».

7 M. CASEVITZ & F. FRONTISI-DUCROUX, « Le masque du "Phallen" : sur une épiclèse de Dionysos à Methymna », *RHR*, 206, 1989, p. 115-127.

8 Philoch., *FGrHist.*, 328 F 5b.

9 Hésychius, s. u. (à Samos) ; Lyc., 212 (à Phigalie).

10 Hérodote, II, 51, attribue aux Athéniens l'« invention » de ces Hermès au sexe érigé, ou plutôt l'emprunt aux « Pélasges ».

nom, exhibe dans les cours, les corridors et aux carrefours un *phallos* si provocant¹¹ qu'à l'époque où se préparait l'expédition de Sicile, une nuit de 415, dans les rues d'Athènes, des « casseurs » mutilèrent presque tous ces monuments (à moins que ce ne fussent des casseuses, des féministes de l'époque, si l'on veut bien suivre Eva Keuls¹², ce qui serait sans doute imprudent). Thucydide (VI, 27) explique l'importance religieuse et politique de l'affaire : on soupçonna un complot anti-démocratique et Alcibiade fut impliqué.

Des hermès représentant Dionysos sont attestés (depuis le V^e siècle sur les vases), mais restent plutôt rares. Ils suivent l'évolution générale qui tend à représenter des organes sexuels plus petits et discrets¹³. Une contradiction se fait ainsi jour entre la conception religieuse du *phallos* et la représentation du sexe masculin conforme à la norme sociale. C'est peut-être pour une part l'explication de la prétendue « asexualité » de Dionysos. Les satyres et leurs ébats phalliques continuent joyeusement la tradition, ludique et « vulgaire », cependant que le dieu se drape dans sa longue robe.

Il faut distinguer (en évitant les séparations radicales) parmi les différentes fonctions qu'un tel objet peut assumer sur le plan symbolique. Même si les Grecs n'ont pas la pudeur des civilisations chrétiennes – mais la question de la pudeur est toujours complexe, en Grèce comme ailleurs – le sexe reste τὰ αἰδοῖα, une partie du corps à la fois « honteuse » et « respectable », parce que chargée de sacré. De par sa fonction apotropaïque, qui découle d'une façon générale

11 On distinguera plusieurs phases dans ces représentations : à l'époque archaïque et au début de l'époque classique, le pilier s'orne d'un véritable *phallos* érigé ; ensuite l'attribut se fait plus sage et plus discret, conformément à une conception, bien expliquée par K. Dover et F. Lissarrague, qui veut qu'un organe masculin petit soit plus conforme à l'esthétique et à la norme sociale. K. DOVER, *Greek Homosexuality*, London, 1978, p. 125-127 ; F. Lissarrague, 1990 a, p. 56.

12 E. KEULS, *The Reign of the Phallus, Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley, Los Angeles, London, 1993².

13 LIMC, s. u. Dionysos, n° 161 - 172.

de sa sacralité, il est susceptible d'écarter le mauvais œil ; ainsi Hermès aux carrefours, ou Priape surveillant les jardins¹⁴. Cette fonction est défensive, mais la meilleure défense étant l'attaque, et le sexe masculin s'associant volontiers à la force du guerrier, le *phallos* prend souvent une dimension agressive. W. Burkert interprète les *phalloi* des Hermès comme les signes, destinés à un éventuel agresseur, que la communauté est sous la protection d'une force virile efficace¹⁵. En fait, « les hermès servent de médiateurs spatiaux, civiques et sociaux¹⁶. »

Un autre dieu au *phallos*, cette fois de proportions monstrueuses, est Priape, que M. Olender a naguère décrit et analysé¹⁷. En principe anthropomorphe, il n'est souvent qu'un vague morceau de bois mal dégrossi (voir par exemple Horace, *Sat.* I, 8), badigeonné de rouge, qui menace les passants en tant qu'éventuels voleurs ; il a l'air d'un pauvre épouvantail. Priape cependant ne se charge pas que d'une défense magique ; en tant que protecteur des jardins, il est également lié à la sphère du plaisir amoureux et de la fécondité : c'est pourquoi on en faisait le fils d'Aphrodite et de Dionysos¹⁸. À Lampsaque, on

14 H. FLUCK, *Skurrile Riten in griechischen Kulturen*, Endingen, 1931, explique les obscénités et les *phalloi* grecs par leur rôle apotropaïque. Cf. toutefois L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlin, 1932, p. 267. M.P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, I³, Munich, 1967, p. 118 sq., ne croyait guère à cette fonction apotropaïque du *phallos* en Grèce ancienne, tout en admettant son caractère d'objet « saint » (*Heiltum*) qu'il oppose au *fascinum* romain. Voir en dernier lieu J. HENDERSON, *The Maculate Muse, Obscene Language in Attic Comedy*, New York - Oxford, 1991, p. 13, note 30.

15 W. BURKERT, *Structure & History in Greek Mythology & Ritual*, Berkeley-L.A.-London, 1979, p. 40.

16 F. FRONTISI-DUCROUX, « Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos », in *TR*, 7, 1986, p. 193-211, cit. p. 201.

17 M. OLENDER, « Priape le mal taillé », in C. MALAMOUD & J.P. VERNANT éd., *op. cit.*, p. 373-388 ; idem, « L'enfant Priape et son phallus », in J. CAÏN et ALII, *Souffrances, plaisir et pensée*, Paris, 1983, p. 141-164.

18 Paus., IX, 31, 2. Diodore de Sicile, IV, 6, 1.

l'assimilait à Dionysos¹⁹. On lui sacrifiait son « rival », l'âne – animal cher à Dionysos... Assumant volontiers une tendance à la bisexualité, par une sorte de violente dialectique, Priape tend à rejoindre Hermaphrodite et par là, de nouveau, la sphère dionysiaque²⁰. Mais cette proximité n'est pas identité, loin de là. Priape est laid : sa mère Aphrodite en a honte ; on le chasse de la cité ; il souffre d'une sorte d'immobilisme et son sexe est comme bloqué dans un état qui par définition, selon Aristote, ne peut être permanent²¹. Tout ceci le distingue nettement de son « père » Dionysos, beau, mobile, maître de bonheur.

Le dieu arcadien des bergers, Pan, est également représenté ithyphallique sur le célèbre cratère de Boston où il poursuit un jeune chevrier²². Là encore Pan n'est pas Dionysos, mais le dieu-bouc rejoint fréquemment le thyase dionysiaque²³, même s'il ne s'agit que d'un rapprochement métaphorique, comme le prétend Ph. Borgeaud, et si ses affinités culturelles sont du côté d'Hermès. À notre avis, une relation plus profonde unit ces trois divinités, à la limite de l'anthropomorphisme²⁴, et qui organisent et reprennent les significations de « nombreuses effigies ithyphalliques souvent anonymes²⁵ », qui peuvent aussi recevoir un nom « parlant » : *Orthannès* « le droit », *Konosalos* « qui agite la poussière »²⁶,

19 Athénée, I, 30 b.

20 M. DELCOURT, *Hermaphrodite*, Paris, 1958, p. 76-77.

21 Aristote, *Parties des animaux*, 689 a.

22 Cratère de Boston (Mus. of Fine Arts, inv. 10.185) ARV2, 550, 1. vers 470 - 460. Au revers, Actéon. (prov. de Cumes). Cf. P. BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, 1979, p. 115. Cf. aussi Ar., *Lysistrata*, v. 998.

23 P. BORGEAUD, *op. cit.*, p. 87, p. 168-171, p. 259-260.

24 F. FRONTISI-DUCROUX, *art. cit.*

25 P. BORGEAUD, *op. cit.*, p. 87, 168-171, 260.

26 Aristoph., *Lysis.*, 982. κόνις + σάλος (agitation). Divinité priapique qui dansait des danses indécentes. Cf. R. GOOSSENS, *Latomus*, 6, 1947, p. 319.

Ithyphallos « au sexe droit », *Hilaon* « qui porte bonheur », *Tuchon* (idem²⁷) ou *Phalès*.

De par son rapport avec la fécondité humaine (et par élargissement, avec la fécondité universelle), le *phallos* symbolise en effet et favorise la vie, associée à la joie, au plaisir et à la richesse. C'est ce Dionysos que chantait Pindare :

Veuille Dionysos, dieu d'allégresse, faire pousser les vergers,
pur éclat de l'automne...²⁸

L'image du *phallos* constitue, depuis la préhistoire, avec le triangle du sexe féminin, sans doute l'un des symboles religieux les plus universels. La révérence du *phallos* est en tout cas bien représentée chez les peuples de langues indo-européennes (cf. dans le grand temple d'Uppsala, la statue de *Freyr* « cum ingenti Priapo »²⁹, ou le *Liber Pater* italique³⁰). Il convient, sur ce point comme sur d'autres, de comparer Dionysos au *Shiva* indien dont on honore le *linguam*³¹.

27 Cf. Diodore de Sicile, IV, 6, 4.

28 Cité par Plutarque, *Isis et Osiris*, 365 A = Ft 153 Snell-Maehler.

29 Selon l'expression d'Adam de Brême, cf. R. BOYER, *Yggdrasill : la religion des anciens Scandinaves*, Paris, 1992, p. 74.

30 Aug., *Ciu. Dei*, 7, 3, 1, d'après Varron. Cf. A. BRUHL, *Liber Pater, origine et expression du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, 1953.

31 En Égypte, Hérodote (II, 48-49) a été frappé par des fêtes qui lui ont paru de type dionysiaque :

« La fête de Dionysos est célébrée par les Égyptiens tout à fait, ou peu s'en faut, de la même façon que chez les Grecs, à cela près qu'il n'y a pas de chœurs. Mais, au lieu de *phallos*, ils ont imaginé autre chose : des statuettes articulées, d'une coudée environ, que l'on fait se mouvoir avec des cordes, et dont le membre viril (τὸ αἰδοῖον), lequel n'est guère moins long que le reste du corps, s'agite ; les femmes promènent ces statuettes dans les bourgs ; un joueur de flûte va devant ; elles, suivent en chantant Dionysos. Pourquoi ces statuettes ont-elles un membre disproportionné et ne remuent-elles que cette partie du corps, il y a là-dessus une légende sacrée (λόγος ἱερός) qui se raconte. » (trad. P.E. Legrand).

On notera la réticence caractéristique d'Hérodote à révéler un récit « mystérieux » ; il s'agit en fait du mythe du démembrement d'Osiris : quand Isis

Une des pratiques pour nous les plus étranges du culte dionysiaque sont les *phallophories*. Une série de mots composés, dont *φάλλος* fournit le premier terme, et connue soit par les inscriptions soit par les textes littéraires, évoque ces cérémonies : *φαλλαγωγείον* « chariot qui transporte un phallus », *φαλλαγωγία* « transport d'un phallus », *φαλληφόρια* « transport du phallus », etc. À Athènes, ces phallophories se déroulaient à l'occasion des fêtes de Dionysos, celles « à la campagne » en Poséïdonion (Décembre) comme celles « à la ville », les Grandes Dionysies, en Éléphébolion (Mars-Avril)³². Plutarque³³ évoque ainsi les Dionysies rurales :

La fête ancestrales des Dionysies donnaient lieu jadis à une procession populaire et joyeuse : il y avait une amphore de vin et un cep de vigne, puis un homme tirait un bouc, un autre suivait en portant une corbeille de figes sèches, puis en dernier venait le *phallos*...

Dans les *Acharniens* (v. 237 et sq.), Dikaiopolis organise, après avoir conclu une paix séparée, une phallophorie : une procession (*πομπή*) où sa fille tient le rôle de canéphore, son esclave Xanthias celui de phallophore, et où lui-même chante l'hymne à Phalès. Mais il ne faut pas croire que ce type de processions soit resté confiné à des fêtes rustiques³⁴ : aux grandes Dionysies, dont l'importance politique est considérable, la phallophorie, qui précède le sacrifice du

recompose le corps, seul lui manque le *phallos*, qu'elle remplace par un modèle artificiel. Le père de l'histoire se livre ensuite à une réflexion « comparatiste » assez moderne d'allure sur la ressemblance entre les rites dionysiaques et phalliques des Grecs et des Égyptiens, dont il conclut que ceux-ci les ont enseignés à Mélampous qui les enseigna à son tour aux Grecs. Nous ne sommes pas tenus par ses conclusions.

32 Peut-être également aux Lénéennes, si l'on prend en compte le texte d'Héraclite, cf. *infra*.

33 Plut., *De l'amour des richesses*, 527 E.

34 S.G. COLE, *art. cit.*, p. 26.

taureau et les concours de théâtre, devient une procession grandiose³⁵, qui exige de grands préparatifs ; y participent les alliés d'Athènes, qui doivent envoyer un *phallos*. L'objet en question est confectionné par une équipe de charpentiers, et peint pour être multicolore. Nous possédons les comptes de Délos pour ladite fabrication à l'époque hellénistique. Ce peut être un oiseau dont la tête et le cou sont en forme de *phallos*, ou bien un *phallos* pourvu d'ailes. On transporte de grands *phalloi* sur des chariots (φαλλαγωγεῖον, ἄμαξα), on les brûle à la fin de la fête : il en faut de nouveaux chaque année. De gigantesques *phalloi* de pierre commémoratifs encadrent le sanctuaire de Dionysos à Délos. Sur le pilier, l'oiseau-*phallos*, thème qui sera maintes fois repris sur les vases attiques, dans des contextes culturels ou non. Il s'agit d'un rapprochement métaphorique qu'on peut lire à plusieurs niveaux, et qu'on retrouve dans les ailes d'Éros. Ces processions étaient accompagnées de railleries grossières, verbales ou gestuelles (τωθάζειν³⁶).

Une scholie d'Aristophane³⁷ nous rapporte un mythe étimologique : pour avoir refusé de recevoir Dionysos, les Athéniens sont affligés d'une maladie qui les frappe au sexe, jusqu'à ce qu'ils se mettent à fabriquer des *phalloi* privés ou publics. Ces fêtes, qui ont un air si archaïque, ont duré fort longtemps et eu une grande importance culturelle, s'il est vrai, comme le dit Aristote dans un passage célèbre de la *Poétique* (1449 a), que la comédie

remonte à ceux qui conduisaient les chants phalliques
aujourd'hui encore en honneur dans bien des cités.

35 Pour les références épigraphiques, cf. S.G. COLE, *art. cit.*, p. 28.

36 Arist., *Pol.*, 1336 b. Le mot n'a pas d'étymologie.

37 Schol. Aristophane, *Ach.*, 253.

Le chant, l'hymne au *phallos*, que le témoignage d'Aristophane dans les *Acharniens* nous permet d'imaginer – à condition de tenir compte de la distance que comporte une représentation comique – jouait dans ces cérémonies un rôle important.

Il est vrai : le sexe du dieu lui-même n'est guère représenté sur les vases attiques³⁸. En revanche les satyres, ou les Silènes, personnages fondamentalement associés à Dionysos³⁹, sont presque toujours figurés comme des êtres hybrides, mi-chevaux (ou boucs), mi-hommes, et ithyphalliques. Dans les fêtes quasi-théâtrales et dans les drames satyriques, les acteurs qui les incarnent portent un *phallos* postiche sur une sorte de culotte de peau velue (*périzoma*). Sur les peintures de vases, les satyres « mythologiques » voisinent souvent avec des satyres-acteurs : on les distingue à la forme de leurs jambes ou à leur culotte de peau⁴⁰. La distinction entre le dieu et son cortège réel ou imaginaire doit être faite, elle ne doit pas être poussée trop loin. Il faut y insister : même si, bien entendu, l'on ne peut le réduire à cette fonction, le dieu s'incarne bel et bien dans le *phallos* rituel, considéré comme *agalma* de Dionysos⁴¹. Il vaut la peine de citer un texte qu'Athénée emprunte à un érudit du nom de Sémos⁴² :

Ceux qu'on appelle *ithyphalloi* ont un masque d'homme ivre et portent une couronne, et ils ont des gants de couleurs vives. Ils sont vêtus d'une tunique à moitié blanche et enveloppés d'un vêtement tarentin qui les couvre jusqu'aux chevilles. Ils entrent

38 F. LISSARRAGUE, « The Sexual Life of the Satyrs », in D.M. HALPERIN, J.J. WINKLER, F.I. ZEITLIN eds, *Before Sexuality*, Princeton, 1990, p. 59.

39 L'étymologie de *σάτυρος* est inconnue (cf. P. CHANTRAINE, *DELG*, s. u.), de même que celle de *Σιληνός*.

40 Cf. par exemple le fameux cratère de Pronomos. Naples, Mus. Naz., n° 3240. ARV2, 1336, 1.

41 M.P. NILSSON, *Griechische Feste*, Leipzig, 1906, p. 280-282 ; PH. BRUNEAU, *Recherches sur les cultes de Délos*, Paris, 1970, p. 312-314.

42 Athénée, XIV, 622 a-d = fr. 851 Page.

en silence par la grande porte, et lorsqu'ils se trouvent au milieu de l'orchestra, ils se tournent vers le théâtre et disent :
 « Reculez, faites large place au dieu. Car le dieu dressé (ὄρθός), planté debout, veut marcher au milieu. »

Les porte-*phallos* ne prennent pas de masque, mais ont le front ceint de serpolet et de cerfeuil, au dessus de quoi ils placent une couronne touffue de violettes et de lierre. Enveloppés dans une houppelande, ils arrivent, les uns par le côté, les autres par les portes du milieu, en marchant en cadence et disant :

« Bacchos, nous te glorifions par ce chant en ajoutant un rythme simple à un air modulé, par un chant nouveau, non défloré, qui ne doit rien à ceux d'autrefois ; c'est un hymne inédit que nous commençons. »

Puis ils se mettaient à courir devant eux et se moquaient de ceux qu'ils attrapaient. (...) Mais le porteur de *phallos* marchait tout droit, et l'on répandait sur lui de la suie...⁴³

Il serait donc vain de nier la nature phallique de Dionysos. Une tendance actuelle est à minimiser la signification religieuse de ces manifestations ; on est allé jusqu'à nier la dimension dionysiaque du théâtre grec. C'était sans doute un excès, et la plupart des spécialistes semblent désormais intéressés par la dimension religieuse du théâtre grec, enfin débarrassée de la problématique des « origines ». La comédie, à l'évidence, mais aussi la tragédie n'ont jamais pris de distance décisive avec le culte dionysiaque ni avec la conception du monde qu'il implique. Dionysos n'est pas pour les anciens une construction intellectuelle, ou un personnage folklorique. Il est aux sources de la vie des plantes, des animaux et des hommes, aux sources des harmonies et des équilibres grâce auxquels la Cité peut vivre et prospérer.

Plutarque (*Isis et Os.*, 34) se plaît à jouer sur le nom de Dionysos, seigneur de la nature humide, qu'il rapproche de ἀπουσία (éjaculation), de συνουσία (coït), de υἱός (fils), de ὕσαι (pleuvoir).

43 G. LAMBIN, *La chanson grecque dans l'Antiquité*, Paris, 1992, p. 340 et sq.

Pour les Grecs, comme l'avait bien montré W.F. Otto⁴⁴, le gonflement du sexe dionysiaque, associé à l'élément humide, est celui de la sève, de la semence universelle⁴⁵. Il évoque le gonflement des bourgeons, des arbres qui croissent⁴⁶, le sang qui circule dans les pampres. Un lécythe attique à figures noires⁴⁷ représente ainsi des Silènes dansant autour d'un *phallus oculatus* ; l'un d'entre eux joue de la lyre devant une vigne chargée de grappes. On dirait que ce vase illustre le jeu de mots entre ὄρχεις (testicules) et ὄρχος (vigne, verger), ou entre ὄσχη - ὄσχον (bourse) et ὄσχη (branche de vigne avec grappes)⁴⁸ : ce dernier mot fournit le premier membre du composé *Oschophories*, nom d'une fête athénienne. À vrai dire, dans ce cas, le jeu de mots pourrait bien rejoindre l'étymologie, puisque le sens « bourse » s'explique, selon plusieurs linguistes, par l'emploi métaphorique du mot ὄσχη « vigne et grappes »⁴⁹. Nous sommes d'autant plus tenté de suivre cette étymologie que les artistes de la Renaissance et de l'âge baroque se sont plu à jouer de l'analogie sexe masculin-légume et fruits, et qu'une métaphore encore vivante en français argotique associe le sexe masculin à une grappe de vigne⁵⁰. Les fruits, pleins de sang et de graines, comme la vigne, la grenade ou la figue, symbolisent le sexe du dieu qui les protège et les fait croître : il est εὐκαρπος (*A.P.* VI, 31) ; nous devons y revenir.

44 W.F. OTTO, *Dionysos : le mythe et le culte*, Frankfurt am Main, trad. franç. P. Lévy, Paris, 1969.

45 Plut., *De Is. et Os.*, 35 (365 B) ; cf. 34 (364 D) ; Varron, in Augustin, *De Civ. D.*, 7, 21.

46 Dionysos Αὐξίτης à Erea (Paus., I, 31, 4), Ἐνδεδρος en Béotie (Hésychius, s. u.).

47 Vers 490-480 av. J.C. ; Athènes, Mus. nat., n° 9690 ; ABV 505, 1. Cf. METZGER, *Recherches*, p. 49, tab. 26, 1-3. LIMC 153 (vers 490 / 480 av. J.C).

48 Aristophane, *Ach.*, 995-997. Cf. J. HENDERSON, *op. cit.*, p. 125.

49 P. Chantraine (*DELG*, s. u.) hésite à suivre sur ce point la suggestion de Stromberg et de Frisk, qui nous paraît pourtant justifiée.

50 De là également, je pense, l'usage de la feuille de vigne pour habiller les statues indécentes... Adam et Ève couvrent leur nudité d'une feuille de vigne.

Le dieu provoque ou accompagne le rut des animaux. Le verbe $\theta\upsilon\acute{\alpha}\omega$ « être en rut » (en parlant des porcs...) est apparenté à un verbe $\theta\acute{\upsilon}\omega$ « bondir, s'élancer » dont la famille étymologique est bien représentée dans la sphère dionysiaque ($\theta\upsilon\iota\acute{\alpha}\varsigma$, $\theta\upsilon\acute{\alpha}\varsigma$, « délirante, bacchante », $\Theta\upsilon\iota\alpha$, fête de Dionysos à Élis⁵¹, $\Theta\upsilon\acute{\omega}\nu\eta$, nom de Sémélé⁵², etc.). Ce bondissement – on le notera – peut être celui de la folie dionysiaque comme celui de l'élan reproducteur. Il faudra garder en mémoire cette proximité dont témoigne le vocabulaire. Les animaux qui sont volontiers associés à Dionysos sont d'ailleurs ceux dont la puissance sexuelle a toujours impressionné les peuples d'éleveurs, le taureau, le bouc et l'âne⁵³. Le taureau incarne de façon universelle la puissance, et plus spécialement la puissance sexuelle. Parfois Dionysos est identifié totalement à un jeune taureau ; ainsi dans un hymne chanté en l'honneur du dieu par les femmes d'Élis⁵⁴ :

Viens, seigneur, ô Dionysos, vers ton saint temple marin, en compagnie des Charites, vers ton temple, plongeant de ton sabot de taureau...(?) Précieux taureau, précieux taureau...

À Cyzique, il était honoré sous la forme d'un taureau. Athénée (XI, 476 a) explique la chose par le fait que les premiers hommes buvaient dans des cornes de taureau (*rhytons*)... De fait, dans l'évocation de Dionysos, souvent le taureau s'efface pour ne laisser que ses cornes⁵⁵ : $\tau\alpha\upsilon\rho\acute{\kappa}\epsilon\rho\omega\nu$ $\theta\epsilon\acute{\omicron}\nu$ (Eur. *Bacch.*, 100). La corne du taureau (et le *rhyton*) est pour une part la métaphore du sexe lui-même : Héraclès casse la corne du taureau Achéloos qui veut enlever

51 Paus., VI, 21, 1.

52 Hymne H. à Dionysos, III, 21.

53 W.F. OTTO, *op. cit.*, p. 176-177.

54 Plut., *Quaest. Graec.*, 36 (= D. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962, ft 871). L'établissement du texte est problématique.

55 Soph., Ft. 959 Radt ; Philostr. *Im.*, 1, 15 ; Stesimb., *FGr Hist.*, 107 F 13.

Déjanire : elle devient la corne d'abondance, pleine de fruits, et, dans une représentation, de *phalloi*⁵⁶. Peut-être faudrait-il d'ailleurs en dire autant du thyrses, du serpent dionysiaque et de la queue des satyres⁵⁷.

Le bouc figure également parmi les « compagnons » de Dionysos sur les vases, un bouc se blottit sous son lit de banquet⁵⁸, parfois le dieu repose sur le dos d'un grand bouc qui devient un lit de banquet mobile⁵⁹. Certains satyres sont des hybrides hommes-boucs. Dionysos s'entend bien avec Pan, le dieu bouc, qui comme lui hante volontiers les grottes dans la montagne, et qu'un peintre de vase a représenté ithyphallique, en train de courir après un joli berger. Plus explicite encore, l'âne volontiers ithyphallique accompagne Dionysos et Silène⁶⁰.

Dans le cas de Dionysos, le plaisir sexuel s'associe naturellement avec les joies que procure le vin, avec l'ivresse et la danse. En terme de théologie, cela se traduit par la proximité de Dionysos avec les Charites et surtout avec Aphrodite⁶¹. La poétesse Praxilla en fera même le fils d'Aphrodite⁶². On lui attribue beaucoup de goût pour les femmes⁶³. Le chœur de l'*Œdipe-Roi* (v. 1097-1105) se demande qui, de Pan, d'Apollon, d'Hermès ou de Dionysos est le père du héros,

le divin Bacchos (...) qui t'aurait reçu comme fils des mains
d'une des Nymphes avec qui si souvent il s'ébat sur l'Hélicon ?

56 W. BURKERT, *Homo Necans*, Berkeley, L. A., London, 1983, p. 72.

57 Cf. note 5.

58 Stannos, Musée du Louvre, G 185. ARV2 207, 142. LIMC s.u. Dionysos, n°413, 425.

59 LIMC s.u. Dionysos, n°438. Cf. *Cité des Images* 1984, fig. 177.

60 LIMC s.u. Dionysos, n°384, 388, 393, 395, 399, 567.

61 Bacchylide, ft 20 B, 8-9 Snell/Maehler. D. Page, *PMG*, ft. 871.

62 D. PAGE, *PMG*, ft 752.

63 Diodore de Sicile, IV, 4, 2.

Dionysos rencontre Ariane et l'épouse. C'est le mythos d'un *hiéros gamos* important dans la religion athénienne en particulier. Dira-t-on, là encore, que Dionysos est asexué ? On a voulu montrer que l'union du dieu avec la *basilinna* était purement symbolique⁶⁴ ; il faut pour cela singulièrement interpréter le terme *σύμμιξις* d'Aristote, *Const. d'Athènes*, 3, 5 : comment comprendre ce mot, dans un contexte où un être mâle rencontre une femme pour un mariage, autrement que par « union sexuelle »⁶⁵ ?

De son épouse officielle, le dieu est resté l'éternel amant et, dans les représentations figurées, le couple de Dionysos et d'Ariane, enlacés dans l'abandon amoureux, fixe l'image d'un mariage où le désir reste omniprésent.⁶⁶

En tout cas, le spectacle donné au banquet décrit par Xénophon semble puissamment érotique ; il conduit à une érotique conjugale qu'on peut lire, selon un code bien différent, sur certains vases attiques.

Où les choses se compliquent, c'est que Dionysos se caractérise avant tout par son caractère polymorphe : ce dieu barbu peut se présenter ailleurs comme un jeune homme⁶⁷, voire comme un enfant. Et surtout, celui qu'on honore par l'ostension du membre viril par excellence est, par une contradiction en apparence totale, un dieu très féminin, volontiers gracieux, habillé comme les femmes et franchement suspect d'androgynie. Cette tendance se développe à

64 Question posée par H. JEANMAIRE, *op. cit.*, p. 51 ; M. JAMESON, *art. cit.*, p. 55.

65 H. JEANMAIRE, *op. cit.*, p. 51.

66 M. DARAKI, *op. cit.*, p. 100.

67 Dionysos éphèbe. Fragment d'un cratère à figures rouges. Peintre d'Altamura. 2^e quart du V^e s. av. J.C. Thessalonique, *Mus. arch.*, 8, 54. ARV2 291, 28. Cf. T.H. CARPENTER, « On the Beardless Dionysus », in T.H. CARPENTER & C.A. FARAONE, *op. cit.*, p. 185 - 206.

l'époque hellénistique dans le sens d'une représentation adolescente et efféminée, mais il faut voir là pour une part l'affadissement de la conception archaïque d'une double nature⁶⁸. Diodore de Sicile (IV, 5, 2) résume ainsi la théorisation de cette étonnante dichotomie :

Il passe pour avoir eu deux formes, parce qu'il y a eu deux Dionysos, l'ancien, avec une longue barbe, parce que les Anciens portaient tous une longue barbe, le plus récent joli, efféminé et jeune... (trad. pers.).

Le dieu – même le barbu ! – se présente sur bien des images vêtu d'une robe longue qui n'est pas seulement, quoiqu'on dise souvent, la robe ionienne et orientale « costume de roi ou de prêtre⁶⁹ », mais bien un *chiton* froufroutant, couleur de safran, à forte connotation érotique.

Cette interprétation peut s'appuyer sur des textes importants : un fragment d'Eschyle (Fgt 61 Radt) :

ποδαπὸς ὁ γύννις
D'où viens-tu, l'homme femme...

Ou bien un composé comme *θηλύμορφος* chez Euripide (*Bacch.*, 354) :

τὸν θηλύμορφον ξένον
l'étranger à forme de femme

Le déguisement de Penthée, fort bien montré par Euripide, fait sur le modèle du dieu et de ses bacchants, mais perversi, n'est pas un déguisement en roi ou en prêtre, mais bien en femme⁷⁰. Le goût de Dionysos pour les travestis féminins était du reste expliqué

68 M. DELCOURT, *op. cit.*, p. 39.

69 H. JEANMAIRE, *op. cit.*, p. 9. M. JAMESON, *art. cit.*, p. 50.

70 C. GALLINI, « Il travestimento rituale di Penteo », *SMSR*, 34, 1963, p. 211-228.

mythologiquement : l'enfant avait été habillé en fille pour échapper à la vindicte d'Héra (Pseudo-Apollodore, *Bibl.*, III, 4, 3). On songe ici au travestissement d'Achille à Skiros, qu'il faut lire comme un rite de passage. Les garçons travestis en filles qui mènent les Oschophories appartiennent pour une part à ce schéma initiatique très bien connu. Mais dans le domaine dionysiaque, le travesti n'est ni un rite réservé aux jeunes, ni un jeu innocent. Il est au centre ; il concerne, pourrait-on dire, la cité tout entière, puisque le théâtre est l'espace du masque et du travesti. Il met profondément en cause l'identité sexuelle de celui qui le porte. Le dieu recevait dans le culte l'épiclèse de *Pseudanôr* (Polyen, *Stratag.*, IV, I, 1). On lui applique le composé ἀρρενόθηλυς « l'homme-femme » (Orph., Ft 56). Sa nature androgyne le rapproche dans une certaine mesure d'un hybride comme Hermaphrodite⁷¹. En revanche, le Dionysos grec n'est pas un dieu châtré, un eunuque comme Atthis, malgré quelques tentatives de syncrétismes⁷².

Enfin et surtout, l'élan de Dionysos déborde tous les cadres. Décidément, il ne s'agit pas d'asexualité, mais, si l'on nous passe l'expression, d'une hypersexualité totalisante et transcendante. Il faut ici passer à un autre niveau de l'analyse. Étudier d'un point de vue anthropologique le sexe d'un dieu comme celui-là, c'est aussi tenter de décrire et d'expliquer une représentation d'un haut niveau de complexité dans le cadre d'une religion où l'anthropomorphisme joue un grand rôle⁷³. Dionysos de toutes façons n'est pas un dieu comme les autres : c'est un dieu qui meurt et frôle plus que d'autres le monde et la condition des mortels. Avec lui, nous n'avons pas seulement affaire à une image archétypale de la vie : sont en cause les

71 M. DELCOURT, *op. cit.*, p. 94, 97.

72 Cf. G. CASADIO, *Storia del culto de Dionisio in Argolide*, Roma, 1994, p. 312, note 136.

73 Voir sur l'ensemble de la question du corps des dieux C. MALAMOUD & J.P. VERNANT éd., *op. cit.*

relations entre les sexes dans la nature, mais aussi dans la société humaine en général, et parmi les adorateurs du dieu plus particulièrement. Autrement dit, parler du sexe de Dionysos, c'est aussi parler de la façon dont le culte et les fêtes de Dionysos représentaient et mettaient en question la société et la vie sexuelle des humains. Or Dionysos est un dieu de crise ; un dieu « qui vient d'ailleurs » pour jeter les hommes, et surtout les femmes, hors de leur maison, hors de leurs normes sociales, hors d'eux-mêmes par la transe.

Le sexe dionysiaque est un sexe carnavalesque. Même si les Athéniens ont pu l'intégrer à l'ensemble d'une religion éminemment politique, la fête dionysiaque est une période de licence, de retour à la confusion originelle, de libération par la danse, l'ivresse, et l'inversion des rôles sociaux. Se pose dès lors la question de la sexualité dionysiaque. Comme l'inversion carnavalesque – dont une des premières réalisations est l'inversion homme-femme⁷⁴ – le renversement dionysiaque vise, au delà de la crise qu'il institue, et qui au niveau mythique peut fort mal finir, à maintenir rituellement un équilibre entre nature et culture, entre hommes et femmes. Les lois et les conventions de la cité sont, pendant la crise, menacées par l'invasion de la sauvagerie des confins, par la libération du langage, des forces centrifuges et surtout par la libération des femmes. À Athènes sans doute plus qu'ailleurs (mais ce sera pire à Rome...), ce processus ne va pas sans problèmes, dont les philosophes comme Aristote et, avant eux, la tragédie d'Euripide se fait l'écho. Penthée accuse les Ménades de chercher l'aventure sexuelle.

De tous côtés, les femmes vont à l'écart subir le bon plaisir des mâles. Ce sont là, prétend-on, les rites des Ménades, mais, avant Bakkhios, on célèbre Aphrodite ! (v. 223- 225 ; trad. H. Grégoire)

74 J.C. BAROJA, *Le carnaval*, Paris, 1979, p. 96.

À quoi Tirésias répond :

Ce n'est pas à Bakkhos de forcer les femmes à la modération dans le culte de Kupris. Leur penchant naturel incitera chacune à rester sage en toute occasion. Voilà ce qui importe : les transports orgiaques ne corrompent jamais la femme vraiment chaste (Eur. *Bacch.*, 314 - 318).

Quoiqu'on en dise parfois, ce texte, malgré son optimisme, donne à penser que les accusations de Penthée ne sont pas tout à fait sans fondement. Car enfin, *toutes* les femmes athéniennes étaient-elles « vraiment chastes » ? Les Ménades des vases repoussent vigoureusement, à coups de thyrses, les avances peu subtiles des satyres. Mais enfin certaines, endormies, et aussi bien éveillées, se trouvent dans des situations plutôt délicates. On ne peut rien conclure de ces représentations sur le plan de la réalité sociale, ni pour Athènes (où beaucoup de femmes, hétaires ou esclaves, n'étaient pas concernées par la norme sexuelle), ni, surtout, en dehors d'Athènes : nous savons bien qu'une cité comme Sparte n'a pas les mêmes conceptions sur le plan des mœurs féminines. Les deux Dionysos de Diodore (IV, 4, 1-2) sont tout de même assez suspects : le fils de Zeus et Perséphone, appelé aussi Sabazios, est célébré la nuit et en secret à cause de la honte (αἰσχύνην) qui résulte de la συνουσία, mot que le contexte conduit à comprendre « promiscuité sexuelle ». L'autre ne vaut guère mieux : « Il était très porté sur les plaisirs de l'amour... ». L'exemple de bien d'autres grands carnivals plus proches de notre époque permet de nourrir quelques doutes sur la chasteté des fêtes dionysiaques en Grèce⁷⁵.

75 J.C. BAROJA, *op. cit.*, p. 157, commentant la description de Goethe : « L'état pontifical, sévère pour les idées, ne l'était pas tant pour les coutumes, et à cette

Sur une coupe à figures rouges de Corinthe⁷⁶, en face d'un Dionysos barbu assis sur un trône et tenant le thyrsos, danse une jeune Ménade nue, à part la culotte caractéristique du satyre, avec queue chevaline et *phallos*. Voici donc le travestissement (bien incomplet) d'une jeune femme en satyre mâle : s'agit-il d'un vrai rite, ou bien d'une fantaisie de peintre ? Le *kômos* représenté sur les vases ne comporte pas, en général, de femmes déguisées en hommes⁷⁷, mais il faudrait vérifier ce point : certaines images ambiguës peuvent évoquer aussi bien un homme travesti (théorie généralement acceptée) qu'une femme avec une fausse barbe. En tous cas, un texte de Philostrate (*Imag.*, I, 2)⁷⁸ évoque, dans le cadre d'un *kômos* à l'occasion d'un mariage, une inversion généralisée :

C'est une foule variée et remuante d'hommes et de femmes, chaussés sans distinction de sexe, vêtus d'une façon extraordinaire, car *Kômos* permet à la femme de se donner les airs d'un homme et à l'homme de revêtir la robe des femmes, de prendre une démarche féminine...

Il faut admettre cette donnée qui en vaut bien une autre⁷⁹ et entre aisément dans une série comparative. Ce type d'inversion était

époque les libertés étaient grandes. Les hommes et les femmes se déchaînaient et donnaient libre cours à leurs instincts les plus obscurs... ».

76 Bacchante costumée en satyre dansant devant Dionysos assis. Coupe attique trouvée à Corinthe (fin du Ve siècle. Musée de Corinthe). Sur l'iconographie du travesti dionysiaque, cf. C. CARUSO, « Travestissements dionysiaques, in C. BÉRARD, C. BRON & A. POMARI éd., *Images et société en Grèce ancienne*, Lausanne, 1987, p. 103-110.

77 F. FRONTISI D. & F. LISSARRAGUE, *op. cit.*, p. 228 ; pourtant, cf. A. KOSSATZ-DEISMANN, « Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel », *J d I*, 97, p. 65-90.

78 IIe-IIIe siècles ap. J.C.

79 Comment comprendre la note de F. Lissarrague (in Philostrate : *La galerie de tableaux*, Paris, 1991, p. 121, note 11), qui rapproche le texte de celui des *Bacchantes* d'Euripide, et ajoute : « mais il n'est pas question du contraire, et les

d'ailleurs pratiqué à Argos dans le cadre d'une fête carnavalesque, les *Hybristika*, qui ne sont pas explicitement dionysiaques, mais associés à un rite de mariage où l'épousée porte une fausse barbe. Plusieurs traditions légendaires font des Ménades des guerrières, armées du thyrses comme d'une lance, sortes d'Amazones dionysiaques en lutte violente contre les mâles d'une cité (par exemple les Femmes de la mer à Argos, dont Persée est victorieux). Des peintures de vases évoquent ce type de Ménades en armes.

Revenons à notre Dieu si ambigu : sa féminité est pour lui une arme, avec laquelle il séduit et punit ceux qui lui résistent. Ainsi une étymologie des phallophories⁸⁰ raconte qu'à la suite de la découverte du vin par Ikarios, des voisins s'imaginent qu'il a empoisonné les buveurs endormis et le frappent. Le dieu se présente pour les punir comme un adorable jeune garçon qui les aguiche et les rend fous de désir, puis disparaît. Plus grave encore : une tradition qu'on a considérée comme « la plus obscène de la mythologie grecque »⁸¹ attribuée à notre dieu androgyne des pratiques homosexuelles d'un type jugé particulièrement déshonorant par les Grecs.

Non loin d'Argos⁸², au milieu de cette région marécageuse de Lerne où se tapissait l'Hydre, se trouve le lac Alcyonien – en réalité une abondante résurgence – qui passait dans l'Antiquité pour n'avoir pas de fond (un abysse), et pour donner accès au monde infernal. Le lieu est consacré à Déméter et à Dionysos. Celui-ci y est le héros d'un *hiéros logos* que Pausanias (II, 37, 5) refuse de raconter. Plutarque, initié des Mystères de Dionysos, évoque à

femmes ne s'habillent pas en hommes. »? Il en est question, en tout cas, chez Philostrate.

80 Scholie à Lucien, *Dialogue des Dieux*, 1 - 5.

81 « die schlimmste Geschichte in der ganzen griechischen Mythologie... » (M.P. NILSSON, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung*, Leipzig, 1906, p. 289.) A.J. FESTUGIÈRE, *Études de religion grecque et hellénistique*, Paris, 1972, p. 29, y voit « un rite répugnant ».

82 Cf. G. CASADIO, *op. cit.*, ch. 3.

plusieurs reprises les rituels argiens de Lerne, qu'il connaît par un historien local du nom de Socrate ; pour ce qui est du mythe secret, il faut attendre un auteur chrétien, Clément d'Alexandrie, d'abord initié sans doute à ces mystères, pour en connaître l'ensemble. Clément se plaît à raconter sur un ton hostile une histoire choquante (*Protreptique*, II, 34, 3-5) :

Dionysos désirait vivement descendre chez Hadès, mais il ignorait le chemin ; un certain Prosumnos promet de le lui expliquer, mais contre un salaire, un salaire qui n'avait rien de beau, sinon pour Dionysos : on lui réclamait de se prêter aux plaisirs de l'amour. Le dieu volontiers accueille la demande, il promet d'y répondre s'il revient, et confirme par serment sa promesse. Renseigné, il s'éloigne ; il revient et ne retrouve pas Prosumnos [qui était mort] ; pour s'acquitter envers son éraste, Dionysos se hâte, plein de désirs impurs, à son tombeau. Il coupe au hasard, une branche de figuier, lui donne la forme d'un membre viril, et s'assoit sur le bout de bois pour remplir, à l'égard du mort, sa promesse. C'est afin de rappeler mystérieusement ce fait que dans les villes on dédie des *phalloi* à Dionysos. » (trad. C. Montdésert, légèrement modifiée)⁸³.

Le récit de Clément omet (sans doute intentionnellement) d'expliquer la raison qui pousse Dionysos à descendre aux Enfers : il s'agit pour lui d'aller y chercher sa mère Sémélé, comme nous l'apprennent d'autres érudits (Tzetzes, schol. Lycophr., 212 ; Schol. ad Luc., *De dea Syria*, 28 ; Hygin, *Astron.*, II, 5, 2⁸⁴).

L'intérêt de ce mythe ne se limite pas à sa fonction étiologique et requiert une attention particulière, parce qu'il s'agit d'un véritable *hieros logos* secret ; et la pratique attribuée au dieu lui-même présente une différence considérable avec la pédérastie plus ou moins

83 Cf. B. SERGENT, *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Paris, 1996, p. 215.

84 Pour une étude complète des sources, cf. G. CASADIO, *op. cit.*, p. 294 et sq.

tolérée par les Grecs⁸⁵. Le dieu y figure en tant qu'éromène et accepte un rôle passif ; il accepte de se prêter à une sodomie, ce qui, de la part d'un Grec adulte qui se respecte, est honteux et ridicule. Faut-il pour cela éliminer du dossier du sexe de Dionysos une donnée aussi remarquable⁸⁶ ? Une fois de plus l'altérité de Dionysos nous frappe par sa radicalité : le dieu brouille tous les repères. Si nous examinons le texte de plus près, cependant, nous entrevoyons les significations de ce récit.

Le nom du personnage, *Prosumnos* (ou *Polumnos*, *Poluumnos*) rappelle à la fois Prosymna, site de l'Héraion d'Argos (autre pôle sacré du pays argien) et l'épiclèse de Déméter *Prosumnaia*. Ceci déjà suffit à lui donner une dimension mystérieuse. D'autre part, malgré son caractère flottant⁸⁷ qui peut évoquer un emprunt, le nom semble contenir une référence aux chants, aux hymnes qui accompagnent Dionysos et les phallophories.

D'autre part, la mention du bois de figuier n'est pas sans intérêt. On ne remarque pas assez que les statues archaïques et les objets sacrés des Grecs sont fabriqués dans certaines essences de bois, non seulement sans doute pour des raisons pratiques, mais aussi pour des raisons symboliques. Le figuier n'est pas n'importe quel arbre. Donnée à Phytalos par Déméter (Paus., I, 37, 2), il fournit un fruit nourrissant, rouge, riche en pépins, chargé pour tout dire de nombreuses significations érotiques et dionysiaques que les comiques développeront à loisir⁸⁸. L'arbre avec ses fruits (συκῆ) évoque les parties masculines – la plupart des Priapes sont taillés dans du bois de figuier⁸⁹ –, le fruit lui-même (σῦκον) le sexe féminin. Rappelons la

85 Confusion sur ce point chez G. CASADIO, *op. cit.*, p. 309.

86 M. JAMESON, *op. cit.*, p. 57, y voit le dieu « pathic rather than the lustful... »

87 Le même personnage s'appelle aussi Hypolimnus, voire Koroibos.

88 I. CHIRASSI, *Elementi di culture precereali*, Roma, 1969, p. 55-72. J. HENDERSON, *op. cit.*, p. 117-118. συκολογεῖν : Aristoph., *Paix*, 1348.

89 Théocrite, *A. P.*, IX, 437. Horace, *Sat.*, I, 8.

procession athénienne où le *phallos* est accompagné d'un panier de figues sèches⁹⁰. Le *phallos* athénien était lui-même en bois de figuier. On fabriquait à Naxos un masque de Dionysos en vigne, un autre en figuier (Athénée, III, 78, c).

Enfin, le mythe semble faire allusion à quelque pratique sodomitique. Il faut toujours rester prudent sur la question du rapport entre le mythe et la réalisation rituelle. Mais une pratique homosexuelle initiatique n'aurait rien de vraiment étonnant. L'essentiel n'est d'ailleurs pas tant dans cette question que dans la signification de l'ensemble du récit : nous sommes aux portes de l'enfer, et Dionysos descend chercher sa mère pour la ramener à la lumière. L'inversion sexuelle caractérisée fait donc partie d'un mystère, qui est celui du passage de la mort à la vie, de la renaissance. Le *phallos* en bois de figuier fait songer à ce lieu-dit proche d'Éleusis, Ἐπινεόν, « l'endroit du figuier sauvage » où Hadès aurait enlevé Koré pour l'épouser dans son royaume (Paus., I, 38, 6)⁹¹ ; on notera l'homonymie du figuier sauvage et du chevreau, lui-même souvent associé à Dionysos.

La mort de Prosumnos reste énigmatique. Mais le plongeon du dieu lui-même est une mort, au moins symbolique. Une autre version de ce plongeon (elle-même un doublet de l'histoire de Lycurgue dans l'*Iliade*, VI, 130-141) en fait une fuite du dieu devant le héros Persée, qui pourchasse jusqu'à Lerne les « Femmes de la Mer ». Le dieu renaissait chaque année du lac profond, appelé au son des trompes⁹².

Nous sommes ici en présence d'une dimension *mystérieuse* et eschatologique de la sexualité dionysiaque qui mérite, de la part de l'historien des religions, plus d'attention et de respect qu'elle n'en

90 Plut., *De Cup. div.*, 527 D. À rapprocher, à Rome, les Nones Caprotines, le *ficus Ruminalis*...

91 I. CHIRASSI, *op. cit.*, p. 69.

92 Plut., *Isis et Os.*, 35, d'après l'historien local Socrate d'Argos.

reçoit d'ordinaire. Il ne s'agit ni d'une bizarrerie locale ni d'une invention tardive. La catabase de Dionysos parmi les grenouilles d'un étang sans fond (*limnè abyssos*⁹³, *Ran.*, 138) a été inventée par Aristophane comme une parodie de ce type de traditions, sans doute, à Athènes, rattachées à Dionysos *en limnais*⁹⁴. L'offrande burlesque de leur derrière que font les satyres au *phallos* a peut-être à voir avec Prosymnos⁹⁵. Quoiqu'on pense du problème des survivances, notons que les carnivals de la Grèce moderne comportaient des gestes rituels comme s'asseoir sur des *phalloi* plantés en terre, tout ceci avec des associations funèbres⁹⁶.

Le caractère chthonien et infernal de Dionysos – en opposition apparente avec la joie de la fête populaire, mais les *Anthesteria* comme notre Carnaval comportent cette unité des contraires – avait frappé le philosophe Héraclite (cité, à la suite de l'histoire de Prosymnos, par Clément d'Alex. *Protrept.* 34, 5⁹⁷), qui va jusqu'à identifier Dionysos et Hadès, dans un texte – obscur sans doute, mais non pas inintelligible – qui a souvent été traduit et commenté de façon confuse.

εἰ μὴ γὰρ Διονύσω πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεον
ᾄσμα αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα εἴργασται · ὡυτὸς δὲ
Ἄιδης καὶ Διόνυσος, ὅτεω μαίνονται καὶ
ληναΐζουσιν.

Si ce n'était pas pour Dionysos qu'ils font la procession et chantent l'hymne aux parties honteuses, ils feraient les choses les plus éhontées. Mais c'est le même que Hadès et Dionysos,

93 α- privatif et βυσσός, doublet de βυθός ; cf. P. CHANTRAINE, *DELG*, s. u. βυθός.

94 Cf. G. CASADIO, *op. cit.*, p. 288 et s.

95 W. BURKERT, *op. cit.*, p. 70.

96 Références chez G. CASADIO, *op. cit.*, p. 307.

97 Ft 22, 15 Diels-Kranz = 116 Kahn = 41 Conche.

celui pour qui ils délirent et mènent la fête des Lénéennes...
(trad. M. Conche légèrement mod.)⁹⁸

Cette traduction me paraît rendre le texte de la façon la plus naturelle. Il faut faire dépendre le nom de Dionysos des deux verbes ἐποιοῦντο et ὕμνεον, ce qui n'empêche pas le chiasme qui fait correspondre le nom du dieu et celui des parties dites « honteuses ». Il faut aussi souligner le jeu assez étonnant, signalé par C.H. Kahn, entre αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα et Ἔιδης : on peut y ajouter ᾄσμα.

Bien entendu cette assimilation est largement abusive ; elle a cependant été importante aux yeux des anciens, d'autant que l'*interpretatio* Dionysos – Osiris, déjà présente chez Hérodote, pouvait la renforcer, comme on le voit dans l'*Isis et Osiris* de Plutarque. Ce qui nous intéressera ici, c'est le lien entre la phallophorie, la bisexualité, les Mystères dionysiaques et l'eschatologie. Ce lien ne s'explique pas par des interprétations tardives ; il semble au cœur même des mystères de Lerne, qui sont certainement beaucoup plus anciens qu'on ne le dit souvent – c'est toujours l'athénocentrisme qui veut ramener Lerne à l'influence d'Éleusis. Le lien entre Freyr, dieu ithyphallique, le marécage, le sacrifice humain (dont le plongeon de Dionysos et la mort de Prosymnos, probablement par noyade⁹⁹, gardent peut-être la trace) et l'homosexualité est bien attesté chez les peuples nordiques¹⁰⁰. On pourrait, en prenant le chemin toujours dangereux de la

98 M. CONCHE, *Héraclite : Fragments*, Paris, 1986, p. 157. La traduction de J.P. Dumont (dans la collection de la Pléiade), qui s'inspire de Marcovich, n'est pas admissible : « S'ils omettaient de rendre à Dionysos l'hommage de la procession, et de chanter l'hymne aux parties honteuses, très impie serait leur conduite. Le même sont Hadès et Dionysos quels que soient le délire et l'enthousiasme qu'ils inspirent. » Le sens de ἀναιδέστατα n'est pas celui de « impie ».

99 Nonnos abbé (ad Grég. Naz., *Inv.*, 1, 37) est le seul auteur qui en fasse mention ; cf. G. CASADIO, *op. cit.*, p. 298.

100 J. PUHVEL, *Comparative Mythology*, Baltimore-London, 1987, p. 205.

psychanalyse, s'interroger sur le fait que l'homosexualité passive soit liée à la recherche de la mère. Un beau miroir étrusque¹⁰¹, où un Fufluns-Dionysos jeune et très féminin embrasse gracieusement Sémélé, nous donne un indice qui irait en ce sens. On s'est d'autre part demandé si l'on pouvait expliquer, à partir du mythe de Prosymnos, certaines accusations portées contre le culte de Bacchus à Rome lors du scandale des Bacchanales, tel que le rapporte Tite-Live (XXXIX, 13, 10).

On se demandera également si la tombe du Plongeur, à Poséidonia, ne figure pas le plongeon dans le lac sans fond de la mort d'où peut renaître le jeune taureau de la vie, et s'il ne convient pas, d'un point de vue plus général, de réévaluer la dimension eschatologique de Dionysos, qui semble s'être développée tout particulièrement en Grande Grèce et chez les Étrusques¹⁰². Mais ceci est une autre histoire...

Nous avons voulu contester la théorie de l'asexualité qui nous a paru mal répondre au problème posé par la représentation de Dionysos. La prétendue asexualité de Dionysos relève d'une problématique proprement iconographique, précisément datée et circonscrite ; elle ne saurait intéresser l'ensemble du dossier religieux. En refusant de tenir compte de nombreuses données, textuelles et iconographiques, de certaines suggestions presque aussi assurées, on châtré un dieu dont les parties prétendues honteuses sont pleines de vie, de sens et de sacré, et ce faisant on obscurcit, ou plutôt on se refuse à considérer bien en face l'énigme dionysiaque. Le regard fascinant de Dionysos, si bien étudié par F. Frontisi-Ducroux et J.P. Vernant, n'est-il pas profondément lié au mystère du sexe ?

101 Fufluns, Semla et Apulu, avec un jeune satyre jouant de la flûte. Miroir étrusque. Berlin, Antikenmuseum, Frv36.

102 J.M. PAILLER, *Bacchus : Figures et pouvoirs*, Paris, 1995.

On pourrait citer, à l'appui d'une hypothèse que le lien général dans le mythe entre regard et sexualité rend probable, le thème du *phallus oculatus* et certains vases où voisinent *phallos* et yeux « fascinants ». Ce Dieu « étrange et étranger », qui a pourtant quelque chose d'intime, maître en illusions, bondissant¹⁰³ depuis des profondeurs insondables, gonflé de force vitale et de joie, doux et violent, ne ressemble-t-il pas au désir, cet autre en nous-mêmes qui nous pousse vers l'autre ?

Pierre SAUZEAU
Université Paul-Valéry - Montpellier III

103 Sur ce thème, cf. M. DETIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, 1986.

FÊTE DU VIN, FÊTE DIVINE, FÊTE DE THÉÂTRE

par David WILES

Dans les dernières années le livre le plus important sur le théâtre grec a été *Nothing to do with Dionysos ? (Rien à voir avec Dionysos ?)*, qui est paru à Princeton avec quelques contributions françaises en 1990. « Rien à voir avec Dionysos » est un proverbe qui exprime le fait que dans la fête théâtrale dite « de Dionysos », dans ses pièces et ses chansons, le dieu du vin ne paraît pas être plus en cause que n'importe quelle autre divinité du panthéon. Les auteurs de ce livre s'intéressent à presque tous les aspects de la fête, surtout sur le plan politique, et en effet leur thèse collective constate que faire du théâtre c'est faire de la politique. On remarquera que la religion ne les occupe pas autant que la politique, et l'on cherche toujours une réponse à la question du titre : quels sont les liens entre le dieu du vin et cette fête de théâtre qui s'appelle « les grandes Dionysies »¹ ?

1. WINKLER & ZEITLIN, 1992. Les contributions de David KONSTAN sur le *Cyclope* et de Francois LISSARRAGUE sur les satyres offrent quand même quelques indications que j'ai poursuivies ici.

Les *Grandes Dionysies*, les *Dionysies de la cité*, ont été établies pendant les mêmes années que la démocratie, d'abord par Pisistrate, le tyran populaire, et ensuite par Clisthène, l'organisateur du système tribal. La démocratie et la fête de théâtre sont liées l'une à l'autre. Il y a d'autres fêtes de Dionysos d'une beaucoup plus grande antiquité. Les *Oschophories* au temps de la vendange. En décembre, des *Dionysies* dans les villages. En janvier, les *Lénéennes*, où l'on trouve le théâtre, mais surtout la comédie. En février les *Anthestéries*, quand on ouvre et consomme le vin de l'année passée. Au moment même où l'on ouvre les *pithoi* s'ouvrent aussi les portes d'Hadès, et les âmes des morts s'échappent pendant une journée. Les *Anthestéries* comprennent aussi le mariage entre le dieu et Ariane, et l'arrivée du dieu dans un bateau à roues. Avec tant d'activité rituelle, rien d'étonnant si le théâtre proprement dit ne trouve aucune place. Il faut attendre le mois de mars, où les *Grandes Dionysies* sont instaurées comme apogée du cycle dionysiaque. C'est une fête inventée, bien réglée, et non encombrée de traditions antiques. Fête moderniste. Fête artistique, dirait-on, où Dionysos n'est plus le dieu du vin mais nous apparaît comme signe arbitraire.

Mais pourquoi donc porte-t-on du vin dans la procession au début des *Grandes Dionysies*, et le cratère pour mélanger le vin avec de l'eau selon l'enseignement du dieu ? L'oracle de Dodone l'a ordonné, bien sûr, mais pourquoi² ? Les mots de Philochore nous sont précieux, car il nous apprend qu'au troisième siècle les spectateurs portent tous des couronnes de lierre, et boivent le vin, surtout à l'entrée et à la sortie du chœur³. Je pourrais aussi citer Antoine, le général romain, qui s'est installé dans un berceau de verdure au sommet du théâtre, et comme un second Dionysos a passé

2. Pour ces documents voir CSAPO & SLATER, 1995, p. 112-114.

3. CSAPO & SLATER, 1995, p. 301. Voir aussi Philochoros *apud* Athénée XI, 464 sur l'habitude des Athéniens d'autrefois de boire en regardant les mimes ; et *apud* Athénée XIV, 628 sur l'ivresse dans le culte de Dionysos.

toute la journée à boire tout en regardant le spectacle⁴. Je pourrais aussi citer Platon, qui à contre cœur a admis les chœurs de Dionysos et leurs spectacles dans son utopie crétoise. Les garçons ne boivent rien, les jeunes hommes boivent peu et honorent Apollon. Ce sont les hommes qui ont atteint trente ans qui doivent honorer Dionysos. Ceux-ci boivent autant qu'il faut pour danser sans inhibition⁵.

Au cinquième siècle, ce qui est sûr, c'est qu'il s'agissait de boire dans la soirée. Dans le *Symposion* de Platon, tous les assistants ont la gueule de bois parce que la veille ils ont trop bu. Hier Agathon célébrait avec ses acteurs sa victoire comme poète tragique, et il apparaît que quiconque se comptait parmi les connaissances du vainqueur pouvait se joindre à cette beuverie. Socrate seul n'y assistait pas parce qu'il avait horreur de la foule. Il s'agit ici des Lénéennes, mais les Grandes Dionysies se déroulaient certainement de la même façon. On ne peut pas douter que ces beuveries aient lieu dans le sanctuaire du dieu, au-dessous du théâtre.⁶

Dans les Grandes Dionysies figuraient quatre catégories de mise en scène : le dithyrambe, la tragédie, la comédie, et le drame satyrique. Selon ma thèse, ces quatre éléments correspondent aux quatre éléments fondamentaux de toute fête de Dionysos : la procession, le sacrifice, le festin et la beuverie. Pour mieux comprendre, regardez les éléments dionysiaques dans le vase représenté ci-dessous. En haut, au centre, le dieu endormi, et, en bas, sa statue de bois qui regarde le sacrifice d'une chèvre. À gauche en bas, la procession qui arrive à l'autel avant le sacrifice ; à droite la nourriture. Le niveau supérieur est à la fois le niveau du dieu et le niveau de la soirée. Remarquez le flambeau. À droite le cratère pour mélanger le vin et l'eau. La ménade verse une libation. À gauche le satyre enivré boit son propre vin, pas le vin mélangé comme il faut.

4. Socrate de Rhode *apud* Athénée, IV, 148b.

5. *Lois* II, 665 sq.

6. GREEN, 1995, p. 99.

Le masque, symbole du théâtre, est voisin du satyre, car le satyre est joué par l'homme qui vient de jouer dans la tragédie.



Naples 82992

La fête débute par une procession qui emporte la statue de Dionysos de la campagne jusqu'au théâtre. Dans la procession les gens se divisent en tribus. Aussitôt arrivées au théâtre, les tribus présentent leur dithyrambes⁷. Le dithyrambe n'est au fond qu'une procession qui décrit un cercle autour de l'orchestre, pendant qu'on danse et qu'on raconte une histoire au sujet des dieux – de Dionysos en principe, mais aussi d'autres dieux par souci de variété. Je suppose qu'à la fin de chaque dithyrambe la tribu mène son taureau particulier à l'autel pour le sacrifier. Après le sacrifice, la bête sera tranchée et divisée selon les règles parmi les membres de la tribu.

7. Documents dans CSAPO & SLATER, 1995, p. 113-117.

Il faut se rappeler que la cité démocratique avait été divisée par Clithène en dix tribus, et que les membres de chaque tribu avaient en commun un mélange d'intérêts financiers et régionaux⁸. Chaque tribu a reçu sa propre histoire mythique. Le concours dithyrambique, et le repas que la tribu consomme en commun, ont évidemment le but d'assurer et de prolonger le système démocratique qu'a introduit Clithène. Les Grandes Dionysies sont une fête fondamentale et fondatrice de la démocratie.

Dans le concours dithyrambique rivalisent dix chœurs de 50 hommes chacun, et dix chœurs de 50 garçons, correspondant aux dix tribus. Au concours comique participent cinq pièces, donc cinq chœurs de vingt-quatre hommes. Puisque les chœurs se divisent souvent en deux, il est vraisemblable que les danseurs sont tirés des dix tribus, chaque tribu fournissant douze hommes. On peut le supposer dans la mesure où que la comédie s'intéresse à la vie politique contemporaine. L'action a lieu en Athènes, et les institutions de la cité sont en cause. L'idée que je voudrais vous proposer, c'est que la comédie correspond à l'élément du banquet, la « bouffe » si l'on nous passe l'expression. Le costume apparaît dans maints vases et statuettes : estomac gonflé, phallos long et flasque, grosse gueule – l'homme bakhtinien, pourrait-on dire. Les personnages de la comédie mangent, pètent et chient. Le monde de la comédie est le monde grotesque de Bakhtine, où les hommes se renouvellent, en unissant leurs corps avec leur terroir. Dans *Les Cavaliers*, celui qui triomphe en politique est un vendeur de saucisson (très mauvais saucisson) ; dans *Les Grenouilles*, le dieu du vin se travestit en Héraklès le grand « bouffeur ». C'est presque une règle que la comédie se termine par un banquet. Dans *Les Acharniens* on achète un cochon – une jeune fille travestie – pour les Anthestéries. Dans *La Paix* on célèbre la récolte. Dans *Lysistrata* on pique-nique sur l'Acropole. Dans *Les*

8. Voir surtout LÉVÊQUE & VIDAL-NAQUET, 1964.

Guêpes le vieillard assiste à un banquet aristocratique, et le crabe qu'on s'apprête à manger danse devant les spectateurs. C'est normal qu'on invite les spectateurs à assister à cette « bouffe » fictive, qui deviendra en réalité la consommation du taureau de Dionysos, expression symbolique du système démocratique où chaque Athénien aura sa portion égale. L'ordre du banquet dionysiaque remplacera l'anarchie du banquet fictif.

On ne sait pas à quel moment précisément les comédies sont jouées. Ce qui est sûr, en revanche, c'est que sur trois jours successifs un auteur et son chœur présentent trois tragédies suivies d'un drame satyrique. Le chœur, composé d'abord de douze participants, est ensuite passé à quinze. Sur le vase dit des *Chorèges*, on voit une comédie sur le théâtre⁹. A gauche, le chorège présente un personnage typique de la tragédie, Egisthe. À droite, un autre chorège présente l'esclave typique de la comédie. Dans la tragédie le masque est là mais on l'oublie. Le chair est cachée. C'est le corps « classique » de Bakhtine, corps hermétique qui ne mange pas et qui ne chie pas. Remarquez aussi la porte, emblème de la tragédie. On ne meurt pas devant les yeux des spectateurs, mais on passe par la porte pour mourir dans les ténèbres.

Je voudrais lier la tragédie au sacrifice, à la mise à mort d'un animal qui selon le rite doit consentir à sa propre mort. Dans les Dionysies on sacrifie des taureaux, symboles de Dionysos ; pour le vainqueur du concours tragique il y aura aussi une chèvre, un *tragos*. Dans la tragédie, on joue une mise à mort. Le personnage qui sort du théâtre pour mourir – soit Agamemnon, soit Jocaste, soit Phèdre – passe par la porte dans la direction de l'autel taché du vrai sang des taureaux¹⁰. Les œuvres de René Girard et de Walter Burkert ont bien

9. TAPLIN, 1993, fig. 9.1.

10. WILES, 1997, p. 57-58.

souligné l'importance du sacrifice dans la tragédie grecque. Inutile d'y revenir¹¹.

Je m'intéresserai plutôt au chœur – douze jeunes hommes, puis quinze. Les institutions démocratiques sont toujours créés sur la base de dix, base du corps humain, et douze est par contre le numéro cosmique — du zodiaque, et du panthéon olympien¹². Quinze paraît être un numéro tout à fait dionysiaque. Il y a des explications pratiques, sans doute, car quinze fournit une belle position pour le coryphée.

1 2 C 3 4
5 6 7 8 9
10 11 12 13 14

C = coryphée

ou bien...

C
1 2
3 4 5
6 7 8 9
10 11 12 13 14

Mais le coryphée accompagné de quatorze personnes reproduit également le cortège d'Ariane, et les quatorze femmes qui accompagnent la reine au moment où elle épouse Dionysos, lors des Anthestéries. Il y avait quatorze autels de Dionysos, paraît-il, et dans

11. GIRARD, 1972, BURKERT, 1966.

12. VERNANT, 1990, p. 243-244.

le mythe orphique le corps de Dionysos a été déchiré en quatorze morceaux.¹³

Venons-en enfin au drame satyrique. Le vase le plus connu parmi ceux qui illustrent le théâtre grec est le vase dit « de Pronomos » d'après le nom du musicien figuré au centre, en bas¹⁴. L'artiste évoque les célébrations lors d'une victoire. Au centre Dionysos, allongé comme dans un *symposion*, tandis que dans la réalité ce serait une statue de bois. Son épouse est à son côté, et la muse qui cherche son dieu. Les trois acteurs professionnels occupent aussi le registre supérieur. En bas, l'auteur tient son rouleau, et l'enseignant du chœur tient sa lyre. De l'autre côté du vase les satyres et leur dieu se sont échappés dans la nature. Les drames satyriques se situent toujours dans le paysage, car le satyre est l'homme au naturel, l'homme libéré des contraintes de la civilisation. En tout vous compterez quinze satyres, le nombre du chœur théâtral. Mi-humain, mi-âne, le satyre porte toujours le phallos dressé. Selon le mythe, le priapisme est une punition infligée par Dionysos aux Athéniens quand ils se sont obstinés à refuser sa statue¹⁵. Nous connaissons très bien les satyres par les vases¹⁶. Ils poursuivent les femmes, ils cherchent le vin, et ils dansent, bien entendu, car boire c'est vouloir danser. Rien de plus. La nourriture ne les concerne pas. Le satyre n'est pas du tout l'homme bakhtinien : ni grotesque ni hermétique.

Un seul drame satyrique a survécu, le *Cyclope* d'Euripide¹⁷. Ici les satyres, serviteurs de Dionysos, se trouvent séparés de leur maître et prisonniers d'un monstre. Ils demeurent dans un pays où le vin n'existe pas. Arrive Ulysse, l'homme civilisé, qui possède une quantité

13. BURKERT, 1983, p. 234 (avec note 17).

14. Parmi les discussions les plus importantes, je signale celles de F. LISSARRAGUE dans WINKLER & ZEITLIN, 1990, p. 228 *sq.*, et de CALAME, 1995, p. 116-136. On trouvera un dessin des deux côtés dans BIEBER, 1961, fig. p. 32-3.

15. CSAPO & SLATER, 1995, p. 110-111.

16. Voir surtout HEDREEN, 1992.

17. Sauf en fragments. Sur le drame satyrique voir SEAFORD, 1984.

infinie de vin. Le monstre, le non-civilisé, ne sait pas boire comme il faut, et s'enivre, ce qui permet à ses victimes de s'échapper, Ulysse vers sa patrie, et les satyres vers leur dieu, le dieu du vin. Le drame débute par un discours adressé au dieu, qui est représenté par la statue de bois située parmi les spectateurs. Le Silène, père des satyres, se plaint des circonstances qui l'ont séparé de Dionysos. Dans le dernier vers du drame, les satyres se réjouissent puisque maintenant c'est Dionysos qui est leur maître.

Peut-être vaut-il mieux regarder les deux côtés du vase de Pronomos comme « avant » et « après ». « Avant », les jeunes gens s'apprêtent à jouer le drame ; « après », c'est le soir (*cf.* les flambeaux) et ils s'abandonnent. La nature de ce côté-ci est toujours située dans le sanctuaire, symbolisé par la colonne – et par le bol de vin. La coupe marque le point de transition. C'est évidemment le vin qui permet aux jeunes danseurs de passer d'un monde à l'autre.

Il faut remarquer aussi que les jeunes à droite ont déjà perdu leur nom à cause du vin versé sur leur tête. L'identité personnelle s'évanouit quand vous vous approchez de la nature. Deux autres bols de vin sont placés sur des trépieds : l'un servira pour les libations qu'on versera sur l'autel en bas, l'autre est monté sur le monument qui commémore pour toujours cette victoire théâtrale. Celui qui lève le vase de Pronomos mettra les mains au-dessus de ces bols, car le vase lui-même, comme ces bols dessinés, sert à mêler l'eau et le vin. L'avant du vase symbolise ici l'eau, dirait-on, c'est-à-dire la mise en scène calculée ? Et l'arrière le vin ? La fête ? Celui qui boit au vase risque de passer de l'ordre à cet état d'ivresse s'il ne suit pas les règles qui gouvernent les beuveries, règles que le dieu a enseignées aux hommes. La nature appartient aux dieux, mais ce n'est pas la nature du romantisme. La nature est trop dangereuse, et la civilisation trop précieuse pour risquer de s'y perdre.

Il me paraît vraisemblable que le chœur portait l'uniforme fixe du satyre, le serviteur de Dionysos, dans la procession qui apportait la

statue de Dionysos au théâtre. Pensons à la procession dionysiaque de Ptolémée Philadelphie, où des groupes de satyres accompagnent les acteurs professionnels, l'appareil viticole et la statue du dieu qui revient de l'Est¹⁸. Aussi dans le *proagôn*, quand le poète annonce son sujet et présente ses acteurs, le chœur pourrait porter cet uniforme. Le costume du chœur tragique doit surprendre les spectateurs, mais le costume des satyres peut apparaître n'importe quand. La mise en scène terminée, le chœur porte toujours la costume du satyre qu'il gardera pendant le banquet et la beuverie dans le sanctuaire du dieu. Dans ce costume, le chœur passe d'une réalité à l'autre, de la fiction théâtrale au réel du banquet. Comme personnage et comme acteur, le satyre est toujours le serviteur de Dionysos. Costume liminal. Tout drame satyrique se dirige vers le moment liminal – quand les jeunes hommes du chœur quitteront leurs rôles théâtraux. Ils jeûnent avant de jouer pour ne pas abîmer leur voix. Ils se sont soumis pendant quelques mois à une discipline physique et diététique très stricte. Après avoir joué quatre pièces l'une après l'autre, tour de force physique, ils peuvent se dégager, et boire le vin du dieu qu'ils ont servi si fidèlement.

Quant aux spectateurs, ils ont assisté à une manifestation de leur structure civique, dans la procession et le concours dithyrambique. Dans la comédie ils se sont moqués de la politique de leur temps. La tragédie, le spectacle le plus important, n'est ni civique ni mythique, mais les deux à la fois. Elle se situe à la fois dans le *hic et nunc* de la cité et dans le monde lointain d'Homère, et puisque les problèmes sont distancés, les Athéniens peuvent les prendre au sérieux. Finalement, le drame satyrique dégage complètement les spectateurs du monde politique, et les dépose dans la nature. C'est là, hors de la politique, qu'on trouverait Dionysos, le dieu sauvage.

18. Athénée I, 19 *sq.*

Sur le plan symbolique, remarquons que l'animal sacrifié sert de métaphore à la cité. On le divise selon des principes égalitaires et aussi honorifiques. Mais le vin ne se tranche pas comme la viande, et forcément le symbolisme est différent. Il faut le mêler avec de l'eau, car le vin pur n'appartient qu'aux dieux. Boire le vin pur est une faute des satyres. Le symbolisme du vin concerne moins les rapports politiques que les rapports entre les hommes et les dieux. Tout le monde sait que la tragédie cherche un équilibre entre l'homme et les dieux, entre la civilisation et la nature ; mais on oublie trop souvent que les rites symptomatiques traitent du même équilibre. Quand la tragédie se métamorphose en drame satyrique, les divisions et les impossibilités du monde tragique disparaissent. Le drame satyrique fait entrer dans ce que nous voudrions nommer, avec Victor Turner, l'état de *communitas* ou *anti-structure*, contre-structure. Plus de divisions. Le pathétique s'unit avec le comique, le héros avec le grossier ; dans le personnage du satyre, l'homme se mêle avec la bête ; l'acteur se mêle avec son rôle, celui de serviteur du dieu. Et finalement, la pièce terminée, les acteurs se mêlent avec les spectateurs dans le sanctuaire ; et les hommes se mêlent avec le dieu du vin. Quand on boit le vin, le dieu entre à l'intérieur de vous-même. C'est là que finissent les Grandes Dionysies. La cité rassemblée, le sacrifice – c'est à dire le meurtre – accompli, les restes consommés, que faire sinon boire et pendant quelques heures s'assimiler au dieu¹⁹ ?

David WILES
 Departement of Drama
 Royal Holloway College
 Université de Londres

19. Je remercie Pierre SAUZEAU pour le soin qu'il a apporté à la correction de mes erreurs de langue.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTIN M., *Rabelais and His World* tr. H. Iswolsky (Cambridge, Mass., 1968).
- BÉRARD C. & BRON C., « Bacchos au cœur de la cité », in *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, École française de Rome, Rome, 1986, p. 13 et s.
- BIEBER M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961.
- BOWIE E.L., « Wine in Old Comedy » in O. Murray & M. Tecuan ed., *In Vino Veritas*, Oxford, 1995.
- BURKERT W., « Greek tragedy and sacrificial ritual » *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 7, 1966, p. 87-121.
- BURKERT W., *Homo Necans*, tr. P. Bing, Berkeley, 1983.
- CALAME C., *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, tr. J. Orion, Ithaca, 1995.
- CSAPO E. & SLATER W.J., *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1995.
- DETIENNE M. & VERNANT J-P., *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979.
- GIRARD R., *La Violence et le sacré*, Paris, 1972.
- GREEN R., « Theatrical motifs in non-theatrical contexts on vases of the later fifth and fourth centuries », in A Griffiths ed., *Stage Directions – Essays in Honour of E.W. Handley*, Londres, 1995, p. 93-121.
- HEDREEN G.M., *Silens in Attic Black Figure Vase Painting*, Ann Arbor, 1992.
- LÉVÊQUE P. & VIDAL-NAQUET P., *Clisthène l'Athénien*, Paris, 1964.

- LISSARRAGUE F., « The sexual life of satyrs », in D.M. Halperin, J.J. Winkler & F. Zeitlin ed, *Before Sexuality*, Princeton, 1990, p. 53-81
- MURRAY O. ed., *Symptica : a Symposium on the Symposion*, Oxford, 1990.
- PICKARD-CAMBRIDGE A., *The Dramatic Festivals of Athens*, rev. par J.Gould & D.M. Lewis, Oxford, 1968.
- SCHMITT-PANTEL P., *La Cité au banquet*, Rome, 1992.
- SCHMITT-PANTEL P., « Rite culturel et rite social à propos des manières de boire », in O. Murray & M. Tecuan ed., *In Vino Veritas*, Oxford, 1995, p. 93-105.
- SEAFORD R., *Euripides: Cyclops*, Oxford, 1984.
- TAPLIN O., *Comic Angels*, Oxford, 1993.
- TURNER V., *The Ritual Process*, Chicago, 1969.
- VERNANT J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1990.
- WILES D., *Tragedy in Athens*, Cambridge, 1997.
- WINKLER J.J. & ZEITLIN F., *Nothing to do with Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 1990.

AIMER, BOIRE ET CHANTER CHEZ LES GRECS : LA LITTÉRATURE AU BANQUET D' HOMÈRE À ATHÉNÉE

par Françoise FRAZIER

La convivialité et les pratiques conviviales ont suscité dans les dernières années un grand intérêt de la part des historiens et des archéologues¹ et l'importance qu'ils leur ont ainsi donnée n'a rien qui puisse étonner dans une civilisation qui ne distingue guère le social du politique et désigne l'un et l'autre par l'adjectif *politikos*. N'étant ni historienne ni archéologue, c'est en éditant les derniers livres des *Propos de Table* de Plutarque, les *Symposiaka*, que j'ai été amenée à m'intéresser à ce lieu où s'associent Dionysos et les Muses² et à

1. L'un d'entre eux, O. Murray, a participé à ce colloque (cf. sa contribution à ce volume) ; pour une description détaillée du déroulement matériel du banquet, qui sert de support à la mise en forme littéraire, je me contenterai donc de renvoyer aux actes d'un congrès d'Oxford dont il est l'éditeur, *SYMPOTICA. A Symposium on the Symposium*, Oxford, 1990. En France, la spécialiste de la question est Pauline Schmitt-Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, École Française de Rome, 1992.

2. Le montre avec évidence la fin de la dédicace de Plutarque à Sosius Sénécion (612 E) : « Puisque tu as souhaité que, de toutes les discussions qui ont pu avoir lieu tant chez vous autres à Rome que chez nous en Grèce quand les tables étaient dressées et que les coupes circulaient, je réunisse celles qui s'y prêtaient, je me suis mis au travail et je t'en envoie déjà trois livres, comprenant chacun dix questions ; les

considérer de plus près la longue tradition dont Plutarque est l'héritier. C'est à n'en pas douter l'un des aspects originaux de la littérature grecque et qui ne se limite pas à la littérature symposiaque *stricto sensu*, laquelle ne commence qu'avec les *Banquets* de Platon et de Xénophon. Dès les origines, l'aède chante devant les convives et la récitation suit le festin³, comme le *symposion*, le moment du « boire ensemble », mais aussi de l'échange verbal⁴ suivra le *deipnon*, à partir de l'époque archaïque.

En effet, le terme de *symposion* n'apparaît qu'à l'époque archaïque dans un fragment du poète Alcée⁵ ; chez Homère, même si les coupes ne sont pas absentes, l'accent est mis sur le repas, désigné par le mot *δαίς*, dont la racine signifie « partager », souvent qualifié d'ἔτση, « égal » : le festin est ainsi le lieu où chaque membre de la communauté a sa place et où les meilleurs reçoivent une part d'honneur, où tous se retrouvent après les combats dans l'*Iliade*, où les voyageurs sont accueillis dans l'*Odyssee*⁶, mais il est aussi le lieu

autres, je te les enverrai sous peu, **si ceux-ci ne te paraissent pas tout à fait indignes des Muses** (ἄμουσα) **et de Dionysos** (ἀπροσδιόνυσα). »

3. Voir le festin chez Alcinoos au chant VIII de l'*Odyssee* ; le roi des Phéaciens envoie quérir Démodocos, l'aède divin, en même temps qu'il invite « les rois à sceptre » à « venir fêter notre hôte en ma grande salle » (40-45) ; celui-ci (59-66) s'installe « au milieu des convives » (μέσσω δαιτυμόνων) et partage le repas commun, puis, – articulation par un vers formulaire – « Quand on eut satisfait la soif et l'appétit, l'aède, que la Muse inspirait, se leva... » (72-73).

4. J'emploie à dessein le terme le plus vague possible, car justement la nature de ces propos changera au cours des siècles : vers épiques à « l'époque d'Homère » ; poésie, lyrique ou élégiaque, à l'époque archaïque, chansons de table (ou *scolia*) aux époques archaïque et classique, laquelle voit, dans les milieux les plus cultivés, se développer les conversations philosophiques.

5. Fgr. 92 Reinach : Κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι / αἰ χρῆ συμποσίᾳς ἐπ' ὄνασιν ἔμοι γε γενέσθαι (Je demande que quelqu'un aille appeler le gentil Ménon / s'il faut que le festin me donne de l'agrément).

6. Scènes de repas et scènes d'accueil sont autant de scènes typiques étudiées par W. AREND, *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlin, 1933, en part. ch. 2 « Ankunft » (p. 28 et s.) et ch. 3 « Opfer und Mahl » (p. 64 et s.).

de la poésie et de la musique et ses liens avec elles sont même comme redoublés, puisque, en même temps que le texte évoque ces festins, l'aède qui les chante est lui-même devant une réunion de banqueteurs et la source de leur plaisir.

Il semble donc à propos de partir de l'image idéale de bonheur que les poèmes homériques donnent du banquet – et qui n'épuise pas son utilisation dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*⁷ – pour en faire ressortir les traits essentiels ; après quoi nous verrons comment il sert de cadre, réel ou fictif, à des œuvres très diverses, mais qui ont chaque fois l'intérêt de bien refléter la spécificité d'une époque ou d'un auteur, si bien qu'on pourrait presque envisager une histoire de la littérature grecque « vue du banquet⁸ ».

La représentation du banquet comme lieu de bonheur

(1) Le banquet des Dieux : *Iliade*, I, 570-611.

Pour Homère, les Dieux sont « ceux qui ont la vie facile » (οἱ ῥεῖτα ζῶοντες) et ce bonheur se matérialise dans des banquets continuels où ils s'éjouissent tout au long du jour, alors que dans le monde humain le banquet est une activité vespérale. Or la quiétude du banquet est menacée au début de l'*Iliade*, car Zeus et Héra sont entrés en conflit après l'intervention de Thétis, à laquelle Zeus a décidé de donner satisfaction en faisant mordre la poussière aux Achéens tant qu'Agamemnon n'aura pas fait amende honorable auprès d'Achille. L'atmosphère se fait pesante :

7. Voir, par exemple, l'article de S. SAÏD, « Les crimes des prétendants, la maison d'Ulysse et les festins de l'*Odyssee* », *Études de littérature ancienne* 1, 1979, p. 9-49.

8. Il n'existe qu'une synthèse sur ce sujet, déjà ancienne : J. MARTIN, *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn, 1931. On trouve aussi quelques éléments, mais plus limités, dans le recueil de M. VETTA ed., *Poesia e Simposio nella Grecia antica*, Universale Laterza, 1983.

Dans le palais de Zeus, les dieux issus d'Ouranos commencent à s'irriter.

C'est alors qu'Héphaïstos intervient pour essayer d'apaiser les choses, d'abord par des paroles, puis en prenant le rôle de l'échanson. Ces paroles, qui entrent dans ce qu'on peut considérer comme un type de « propos de table » homériques⁹, les paroles de conseil, rappellent à Héra le calme et la tranquillité qui siéent au festin :

Ah ! la fâcheuse, l'insupportable affaire, si, pour des mortels, vous disputez tous deux ainsi et mettez tel tumulte au milieu des dieux ! **Plus de plaisir au bon festin, si le mauvais parti l'emporte**¹⁰ ! Moi, à ma mère, pour sage qu'elle soit, j'offre ici un conseil : qu'elle cherche à plaire à Zeus, afin que notre père n'aille plus, en la querellant, troubler notre festin.

Après quoi, ayant mis la coupe à deux anses entre les mains de sa mère, il reprend, recourant à un autre type de propos de table, une histoire personnelle, comme il y en aura tant dans l'*Odyssée* :

Subis l'épreuve, mère ; résigne-toi quoi qu'il t'en coûte. Que je ne te voie pas de mes yeux, toi que j'aime, recevoir des coups ! Je ne pourrais alors t'être utile, en dépit de mon déplaisir. Il est malaisé de lutter avec le dieu de l'Olympe. **Une fois déjà**¹¹, j'ai voulu te défendre : il m'a pris par le pied et lancé loin du seuil sacré. Tout le jour, je voguais ; au coucher du soleil, je

9. Je reprends ici l'analyse de E.L. BOWIE, « Greek Table-Talk before Plato », *Rhetorica* 11, 1993, p. 355-373.

10. v. 575-576 : ... οὐδέ τι δαιτὸς / ἐσθλῆς ἔσσειται ἦδος, ἐπεὶ τὰ χερείονα νικᾷ.

11. On retrouve exactement le même procédé lorsqu'Héra va solliciter Hypnos ; il lui rappelle ce qu'il lui en a coûté de l'aider à nuire à Héraclès lors de la précédente expédition contre Troie (XIV, 249-261) ; c'est une manière d'insérer les histoires du passé qui ne se limite donc pas au festin, mais qui est ici intégrée dans les propos de table, préfigurant la technique de l'*Odyssée*.

tombais à Lemnos ; il ne me restait plus qu'un souffle. Là, les Sintiens me recueillirent, à peine arrivé au sol.

Cette évocation lamentable du pauvre Héphaïstos réussit à faire « sourire Héré » et « souriante¹², elle reçoit la coupe que lui offre son fils ». La suite de la description, où le boiteux s'affaire, grotesque parodie des gracieux échansons habituels, Hébé ou Ganymède, déclenche un grand éclat de rire¹³ et ramène au banquet son atmosphère naturelle, celle de l'amusement et de la détente, ce que les Grecs désignent par le mot *paidia* :

Lui cependant à tous les autres dieux, va sur sa droite versant le doux nectar, qu'il puise dans le cratère. Et brusquement, un rire inextinguible jaillit parmi les Bienheureux, à la vue d'Héphaïstos s'affairant par la salle.

Les choses ont repris le cours normal et le passage se termine par des vers formulaires, qui rappellent que le festin est aussi lieu de poésie :

Alors donc toute la journée et jusqu'au coucher du soleil, ils demeurent au festin ; et leur cœur n'a pas à se plaindre du repas où tous ont leur part, **ni de la cithare superbe, que tiennent les mains d'Apollon, ni des Muses, dont les belles voix résonnent en chants alternés.**

(2) Les banquets des hommes heureux

a. les Phéaciens, *Odyssée*, IX, 2-11

12. L'insistance du poète est à souligner, d'autant plus remarquable que faire sourire Héra n'est pas chose facile !

13. Sur le rire des dieux dans ce passage, voir D. ARNOULD, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris, 1990, p. 26 : « On peut donc supposer que, parmi les raisons qui provoquent le rire inextinguible des dieux à la vue d'Héphaïstos qui joue les échansons (*Il.*, I, 599-600), il faille compter sa boiterie ».

Lieu de bonheur associant paix, divertissement et poésie, c'est ce qu'est aussi le banquet pour ce peuple, un peu particulier il est vrai, que sont les passeurs phéaciens, qui assurent la transition entre le monde merveilleux des aventures d'Ulysse et le monde d'Ithaque où ils le ramènent¹⁴ ; leur pratique des banquets témoigne aussi de cette étrangeté puisque le récit rapporte **deux** banquets, dont l'un se déroule le matin, ce qui n'est pas normal chez des humains¹⁵. Le texte qui nous intéresse se situe après que l'aède Démodocos a chanté. Ulysse alors s'exclame :

Seigneur Alcinoos, l'honneur de tout ce peuple, c'est une belle chose que d'écouter un aède, quand il vaut celui-ci : il est tel que sa voix l'égale aux Immortels. Et mes vœux n'ont pas d'objet plus doux (τέλος χαριέστερον), je te jure, que cette vie de tout un peuple où règne la joie (εὐφροσύνη), lorsque, dans les manoirs, on voit en longues files les convives (δαιτύμονες) siéger pour écouter l'aède, quand, aux tables, le vin et les viandes abondent et qu'allant au cratère, l'échanson vient offrir et verser dans les coupes. Voilà, selon mon gré, la plus belle des choses.

À la description de l'ensemble des réjouissances, repas, partie de boisson et récitation, s'ajoute ici la notion essentielle de « grâce » : le festin est le lieu de la *charis* dans tous les sens du terme ; grâce de la poésie que patronnent justement les Muses et les Charites ; grâce de l'échange, puisque le mot désigne à la fois la faveur que l'on fait et la reconnaissance qu'elle suscite, le don et le guerredon, si l'on ose une équivalence médiévale. Il en résulte une atmosphère de joie et de bonne entente, exprimée par le mot *euphrosynè*, qui est précisément aussi le nom d'une des Charites.

14. Voir l'article de CH. SEGAL, « The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return », *Arion* 1, 1962, p. 17-64.

15. Cette anomalie les rapproche aussi, d'une certaine manière, des prétendants qui, de même, passent leur temps au festin, mais alors que les premiers transgressent l'usage humain « par le haut », les seconds le transgressent « par le bas ».

b. Les Hyperboréens : Pindare, *Pythique* 10.46-68.

La même image gracieuse se retrouve chez un autre peuple privilégié, qui doit à sa position géographique reculée d'ignorer peines et guerres :

Nul ne saurait, ni par mer ni par terre, trouver la voie merveilleuse qui mène aux fêtes des Hyperboréens,

Ainsi commence une description que Pindare introduit après avoir souligné le comble de la félicité humaine atteint par le destinataire de l'ode, vainqueur à la double course et fils d'un père lui-même deux fois couronné aux Concours Pythiques. Dès cette ode, la première, composée alors qu'il avait une vingtaine d'années, s'exprime le sens de la relativité humaine : la félicité parfaite n'est pas pour l'homme ; il faut l'aller chercher chez les Hyperboréens :

Jadis Persée, chef des peuples, partagea leur repas (ἐδάισατο) et entra dans leurs demeures ; il les trouve sacrifiant au Dieu de magnifiques hécatombes d'ânes ; leurs banquets (θαλίαι) et leurs hommages ne cessent pas d'être pour Apollon la joie la plus vive et Apollon sourit en voyant s'ériger la lubricité des brutes qu'ils immolent.

C'est une des Muses cette fois, Thalie, la florissante, qu'évoque le mot retenu par Pindare pour désigner le festin ; et à la joie s'ajoute la piété : piété des Hyperboréens et joie d'Apollon, qui prélude à la joie des convives devant les chœurs poétiques – liés eux aussi à Apollon Musagète :

Chez eux, la Muse n'est point proscrite ; partout tournent les chœurs de jeunes filles qu'accompagnent les sons de la lyre et les notes bruyantes de la flûte. Les cheveux ceints du laurier d'or, ils se livrent joyeusement (εὐφρόνως) aux festins.

et la conclusion rappelle la vie exceptionnelle de ce peuple :

Ni les maladies ni la vieillesse n'atteignent cette race sainte,
ignorante des labeurs et des combats.

Ils vivent ainsi comme à l'âge d'or¹⁶. L'âge d'or, c'est aussi ce que rêve de retrouver le héros comique ; satire virulente, tirant à boulets rouges sur les hommes politiques et dénonçant la décadence des mœurs, la comédie ancienne offre aussi aux spectateurs l'image d'un monde utopique, d'un pays de cocagne où amours et ripailles signent le triomphe du héros¹⁷ : dans sa construction le banquet joue un rôle non négligeable¹⁸.

(3) Banquet et bonheur dans la comédie : l'exemple des *Acharniens*

À nouveau, il s'agit de la première œuvre conservée de son auteur, mais la raison du choix n'est pas là. Le sujet même (Dicéopolis, las de la guerre et de ses privations, a décidé de conclure une paix séparée) appuie l'opposition entre le monde de la guerre et la paix heureuse des banquets. Ainsi, le héros commence par choisir la trêve qu'il désire comme on goûte un vin :

O Dionysies ! Celle-ci (*scil.* la trêve de trente ans) sent l'ambrosie et le nectar¹⁹ et la joie de ne plus avoir à faire des provisions de vivres pour trois jours²⁰. Et dans ma bouche, elle me dit : "Va où il te plaira". Je l'accepte, je me la verse et je la boirai toute. Beaucoup de bonheur, je souhaite aux

16. Comparer à la description d'Hésiode, *Trav.* 109-123.

17. Voir l'introduction de J.-CL. CARRIÈRE à son recueil de fragments, *Le carnaval et la politique*, Besançon, 1979.

18. Pour un aperçu plus complet, on se reportera à A.M. BOWIE, « Thinking and Drinking. Wine and the Symposium in Aristophanes », *JHS*, 117, 1997, p. 1-21.

19. La nourriture et la boisson des Dieux : on retrouve bien le même thème.

20. C'est la ration que devaient emporter soldats et matelots.

Acharniens²¹. Pour moi, débarrassé de la guerre et de mes maux, je rentre pour célébrer les Dionysies des Champs (195-202).

Et aussitôt, comme par magie, voilà l'abondance retrouvée, vers laquelle les belliqueux Acharniens guignent avec envie (971-998) :

Tu as vu, ô cité tout entière, tu as vu l'homme sensé, l'homme ultra-sage et tout ce qu'il a, grâce à sa trêve, de marchandises à troquer, tant les objets utiles au ménage que **les mets bons à manger tièdes**.

Préparé peut-être par ce dernier élément, le rejet de la guerre s'exprime alors par une allégorie qui présente *Polémos* en mauvais convive qu'il faut chasser du banquet :

Moi, jamais plus je ne recevrai Polémos sous mon toit ; jamais plus il ne chantera sous mon toit l'Harmodios²², couché à ma table ; c'est un ivrogne qui survenant en fêtard²³ dans une maison où tout allait bien, du même coup y a apporté tous les maux : il renversait, répandait, bataillait ; pour comble, j'avais beau lui faire mille avances : « Bois, reste couché, prends cette coupe d'amitié²⁴ » ; plus emporté que jamais, il incendiait nos échalas et faisait couler en dépit de nous le vin hors de nos vignes.

Allégorie antithétique, c'est avec la jolie *Diallagè* (Réconciliation) que Dicéopolis se pavane et c'est un nouveau trait du banquet qui est

21. Les habitants du dème d'Acharnes semblent avoir eu une solide réputation de batailleurs et le fait qu'Archidamos, le roi de Sparte, avait installé chez eux son quartier général n'avait pas arrangé les choses.

22. Il s'agit d'une chanson de table très populaire célébrant le tyrannoctone athénien.

23. Ἐπικωμίσσας, c'est-à-dire arrivant dans un cortège consacré à Dionysos, le *kômos* (comme ce sera le cas d'Alcibiade dans le *Banquet* de Platon).

24. Autre usage du banquet (voir *infra* Théognis).

alors exploité, lieu de l'amour où l'on peut prendre son plaisir avec des courtisanes. Et le chœur se met à rêver :

Ô toi, compagne de la belle Cypris et des aimables Charites, ô Réconciliation, que tes traits sont charmants ! Et je l'ignorais ! Ah ! Si Eros pouvait m'unir à toi ! un Eros semblable à celui qui est peint couronné de fleurs. Je suis bien vieillot peut-être à tes yeux. Mais si je t'avais...

C'est ce lien avec l'amour qui inspire toute une partie de la poésie archaïque, avec laquelle on peut commencer l'étude du banquet comme cadre littéraire.

Le banquet, cadre de la poésie archaïque

(1) une poésie destinée au banquet

Âge de la poésie, c'est l'époque archaïque qui, d'une certaine manière, justifie le titre de cette communication : « aimer, boire et chanter », car chaque convive pourrait y reprendre les propos de Solon et proclamer :

Maintenant je me plais aux travaux de Cypris (= aimer), de Dionysos (= boire) et des Muses (= chanter), qui apportent aux hommes la joie (εὐφροσύνας, frg. 20 D = 26 W).

Ces vers évoquent bien l'ambiance du banquet archaïque et les sujets de prédilection des poèmes, politiques et amoureux, trouvent parfaitement leur place dans ce lieu du partage des sentiments et de la transmission des valeurs. Mais plus largement, c'est à peu près toute la poésie monodique de l'époque²⁵ qui semble réclamer le cadre

25. Et même une partie de la lyrique chorale, qui pouvait figurer dans les fastueux banquets des tyrans ; on s'accorde ainsi à penser que telle était la destination de la *Deuxième Olympique*, de la *Quatrième Pythique*, de la *Deuxième Isthmique* et de la

symposiaque, ce qui ne va pas sans modifier l'interprétation de certains fragments.

J'en prendrai pour exemple la lecture qu'a proposée B. Gentili de deux fragments d'Archiloque (frg. 4 et 2 Bergk), qui semblent appartenir au même poème²⁶. Archiloque, qui vécut dans la première moitié du VII^e siècle, est une figure originale et haute en couleurs. Poète et mercenaire, originaire de Paros, il est célèbre pour ses iambes contre Lycambos qui lui aurait refusé sa fille ; si la valeur biographique de ces confidences est douteuse, la destination de ses vers à un cercle d'amis ne l'est pas²⁷ ; toujours, on peut le penser, pour ses compagnons, il a su aussi évoquer avec humour la vie militaire, en particulier en subvertissant la tradition épique²⁸ ; dans le texte qui nous intéresse, pas de subversion à proprement parler, mais

Onzième Néméenne de Pindare. Les recherches les plus récentes nuancent toutefois cette conception pour insister sur le rôle qu'ont joué aussi les grandes fêtes ; voir l'article et la bibliographie de J. LATACZ, « Die Funktion des Symposions für die entstehende griechische Literatur », in W. KULLMANN - M. REICHEL ed., *Der Uebergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen, 1990, p. 227-264.

26. Il y a consacré plusieurs articles, le premier dans la *Rivista di Filologia* 93, 1965, p. 129-134 ; on trouvera l'ensemble des références dans l'article plus récent de F. BOSSI, « Archil. fr. 2 (e 4) W », *Q.U.C.C.* 5, 1980, p. 23-27.

27. On se reportera au commentaire de G. NAGY à propos de la poésie de blâme (*Le meilleur des Achéens*, traduit de l'anglais, Paris, 1994, p. 29) : « Les iambes d'Archiloque contre Lycambos et ses filles sont un cas particulier de la poésie de blâme. Les insultes sont dirigées contre un *echthros* et non un *philos*. Cependant, selon toute vraisemblance, elles sont conçues pour un auditoire de *philoï* réceptifs, dont les représentations sociales ressemblaient sans doute à celles du fameux *kômos* naxien mentionné par Aristote. » Le même auteur a consacré un article particulier à la poésie iambique : « Iambos : Typologies of Invective and Praise », *Arethusa*, 9, 1976, 191-205.

28. Il se flatte ainsi d'avoir sauvé sa vie en abandonnant son bouclier, geste peu digne d'un héros épique, mais appelé à faire maints émules (Alcée, Horace) ; il est ainsi aux antipodes des exhortations martiales d'un Tyrtée chantées aux repas communs des Spartiates ; sur l'ensemble de la question, voir E. BOWIE, « *Miles ludens* : The Problem of Martial Exhortation in Early Greek Elegy », *SYMPOTICA*, p. 221-229.

plutôt un jeu humoristique où l'auteur s'amuse à transfigurer un maigre repas de garde. Le premier fragment ne pose pas de difficulté d'interprétation :

... Allons, passe avec la coupe entre les bancs du vaisseau rapide. Des jarres profondes tire-nous de quoi boire. Prends le vin rouge sans remuer la lie. Car rester sobres à ce poste-là, non, nous ne le pourrons pas.

Les bancs se muent en lits de table²⁹ et l'un des compagnons fait office d'échanson. Le second fragment est plus délicat. Je le traduis en suivant l'interprétation de B. Gentili :

Sur mon banc, ma ration de pain d'orge, sur mon banc, mon vin d'Ismaros, et je bois sur mon banc étendu.

La difficulté porte sur l'expression qui est rendue par « sur mon banc », ἐν δουρί. Δόρυ désigne en effet proprement le bois et peut être utilisé par métonymie pour une planche, un navire, et, très souvent, une lance ; de là l'interprétation traditionnelle, contestée par B. Gentili :

De ma lance dépend ma ration de pain d'orge ; de ma lance mon vin d'Ismaros ; et je le bois, sur ma lance appuyé.

Si l'on interprète les deux premiers emplois de ἐν comme des emplois figurés, on ne peut plus maintenir cette interprétation lorsqu'on arrive au troisième groupe, où le complément circonstanciel, à l'évidence local, va avec le participe κεκλινημένος,

29. C'est à l'époque archaïque que les Grecs adoptent l'usage oriental du banquet couché ; au temps d'Homère, les convives sont assis (et les bons usages maintiennent aussi cette position pour les jeunes gens ; voir *Autolykos* dans le *Banquet* de Xénophon).

dont le sens normal est « étendu », et non pas « appuyé »³⁰ ; on est ainsi amené tout à la fois à changer le sens du complément bien que la formulation soit identique, et à gauchir le sens du verbe, le tout pour arriver à un énoncé beaucoup moins riche et intéressant : il est plus piquant en effet de voir dans le texte une présentation humoristique du modeste repas de garde, favorisée peut-être par le fait que, ayant guerroyé en Thrace, Archiloque peut réellement boire du vin d'Ismaros, c'est-à-dire un excellent vin, le vin qu'on boit dans l'épopée ; réalité et références culturelles se mêlent ainsi et, si le pain d'orge ne vaut pas grand chose, un tel breuvage mérite bien que le poète lui offre un cadre symposiaque.

Cette rencontre du réel et du monde poétique apparaît, dans des textes d'interprétation plus évidente, comme caractéristique du banquet et peut prendre deux formes principales. D'abord les poèmes accompagnent les gestes du banquet et disent ce qui est en train de se faire³¹ ; mais ils ne se limitent pas à cette valeur performative et associent aussi volontiers description et prescription, unissant ainsi déroulement réel et idéal du banquet.

30. Le lit de table s'appelle une κλίνη.

31. On retrouve un même jeu de miroir dans la décoration des coupes et des vases étudiés par F. LISSARRAGUE, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Adam BIRO, 1987.

(2) L'invitation au plaisir et à l'oubli

L'évocation du relâchement, de la fin des peines que signifie le banquet, donne lieu à de très belles évocations. Celles d'Alcée que j'ai retenues soulignent la quiétude du banquet par un jeu de contrastes, tandis que Pindare évoque avec plus de richesse la libération de l'imaginaire.

a. Le banquet, opposé à la tempête ou à l'hiver : Alcée, frg. 49 et 62 Reinach

Battue par la vague grondante, « la nef » n'a plus envie de lutter contre la pluie et la tempête sauvage ; elle a, dit-elle, heurté un écueil invisible et s'y est brisée. Voilà comment elle roule entraînée. Je veux, ami, oublier cela et festoyer avec vous... Je veux <m'égouir> avec Bycchis.

Aux rigueurs d'une tempête qu'il est tentant d'interpréter comme une allusion aux troubles politiques – la métaphore du navire de l'État est courante en Grèce – Alcée oppose le calme d'une réunion « entre soi », où l'on peut trouver l'oubli des conflits grâce à l'amitié et à l'amour.

Le deuxième fragment évoque plus nettement les gestes du banquet :

Zeus fait tomber la pluie ; du ciel vient le grand hiver ; les cours d'eau sont gelés...Mets l'hiver à la raison en plaçant du feu sur le foyer, en versant dans les coupes, sans l'épargner, le vin au goût de miel, et autour de ta tempe, pose un mol oreiller.

Tout le jeu d'oppositions met ici en valeur la sensualité du banquet : au froid, au ciel plombé, s'opposent la chaleur du feu et la couleur des flammes ; à l'eau gelée, le vin qui coule ; il en résulte comme un

bouquet de sensations : la chaleur du feu, la suavité du vin, le moelleux de l'oreiller. Tout se fait douceur, tout chasse et repousse les rigueurs du dehors, mais sans qu'Alcée ait besoin de préciser l'opposition entre dehors et dedans, comme Horace, l'imitant, se sentira obligé de la faire³² ; la juxtaposition des mots et les impératifs suffisent pour évoquer le cadre symposiaque en une parfaite synchronie du réel et de la poésie.

b. Pindare, *Éloge 5*, ed. Puech³³

Ce texte, fragmentaire aussi, mais un peu plus long, est une chanson de table que Pindare envoie au neveu de Théron d'Agrigente, qui était aussi son ami et son contemporain. La première strophe se fond dans le déroulement du banquet :

Ô Thrasybule, c'est un char d'aimables chansons que je t'envoie
ici ; ce sera un dessert³⁴ délicieux pour tous les convives
(συνμπόταισιν) ensemble, ainsi qu'un aiguillon pour le fruit de
Dionysos
Et les coupes venues d'Athènes...

Le cadre du symposion dressé, vient le temps du doux oubli de l'ivresse ; oubli des peines et des soucis – la chose est banale –, mais aussi transfiguration de sa condition :

32 *Carm.* I. 9, où la description du paysage est appuyée par « vides ut... » ; là où E. Fränkel se bornait à louer l'art supérieur du Latin, W. RÖSLER (« Due carme simposiali di Alceo », in M. VETTA, *op. cit.*, p. 67-81) souligne la différence des cadres, ou, pour le dire de façon plus moderne, de la situation d'énonciation : alors qu'Horace doit créer un cadre fictif pour un poème destiné à la lecture, Alcée s'adresse à des *hetairoi* qui participent eux-mêmes à la situation qu'il évoque et peut commencer *in medias res*.

33. « Éloge » traduit ἐγκώμιον, c'est-à-dire, proprement, ce qui est chanté dans le cadre du *kômos*.

34. Μεταδόρπιον, littéralement « ce qui vient après le repas », comme le *symposion*.

à l'heure où les soucis qui fatiguent les hommes s'évadent de leurs poitrines, où, comme sur un océan de richesses, parmi l'or en abondance,
Tous également nous voguons vers quelque rive imaginaire, alors le pauvre est riche, alors les riches <s'imaginent de fins politiques>... les cœurs grandissent, domptés par l'arc de la vigne.

L'originalité de ce passage est double : au lieu d'associer banquet et poésie, Pindare, en quelque sorte, transforme chaque convive en poète qui recrée sa vie et rêve de quelque chose de meilleur³⁵ ; par là-même il métamorphose le plaisir de la poésie en plaisir de la fiction, en libre jeu de l'imagination accessible à tous³⁶.

(3) Les recommandations du poète

Accompagnant et même, pour ainsi dire, doublant les gestes du banquet, le poème ne se contente pas de dire ce qui se fait : il prescrit aussi ce qui doit se faire, le poète se chargeant alors de la fonction de symposiarque, président du banquet. Une de ses tâches majeures est de régler le mélange du vin, puisqu'il n'est pas question, sauf à être un Scythe ou un ivrogne – ce qui revient au même –, de boire le vin pur. Deux courts fragments l'illustreront, le premier à nouveau d'Alcée, qui fait en quelque sorte transition entre l'invitation à l'oubli précédemment relevée et le rappel à la modération :

35. L'idée est claire ; d'où la conjecture que les riches ont des rêves de puissance politique.

36. Il faut souligner la jolie expression $\psi\epsilon\upsilon\delta\eta\ \pi\rho\acute{o}s\ \acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\nu$, qui, pour le moderne, peut évoquer le « Simois menteur » de Baudelaire, mais qui, pour un Grec, est ainsi rejeté dans le monde du $\psi\epsilon\upsilon\delta\omicron\varsigma$, de la fiction – sur la notion de fiction, voir B. CASSIN, « Du faux ou du mensonge à la fiction (de *pseudos* à *plasma*) », in *Le plaisir de parler*, Paris, 1986, p. 3-29.

Buvons ; à quoi bon attendre les lampes ? Le jour n'a plus qu'un doigt de longueur³⁷ ; apporte de grandes coupes, mon amour, des coupes bien ornées ; le vin, pour l'oubli, par le fils de Sémélé a été donné aux hommes ; remplis-les, jusqu'au bord, d'une partie de vin pour deux parties d'eau, et qu'une coupe chasse l'autre. (frg.113)

Dans un style un peu différent, et en insistant sur la poésie, Anacréon, poète de cour un peu plus jeune qu'Alcée (seconde moitié du VI^e siècle), écrit :

Allons, esclave, apporte-moi une coupe, je veux boire une large rasade... Allons, cessons de nous enivrer comme des Scythes dans le tumulte et les cris ! buvons modérément en chantant de beaux chants (frg. II P = 43 D)

Cette idée de modération, commune au mélange du vin et à la conduite morale, fait du premier une métaphore privilégiée de la seconde : dans les deux, il faut trouver le « bon mélange », respecter un équilibre. La meilleure source est ici Théognis, aristocrate de Mégare, contemporain d'Anacréon, qui assiste avec désespoir aux déchirements politiques et au déclin de l'aristocratie traditionnelle. Au rebours des autres poètes archaïques, nous avons conservé de lui un volumineux recueil, dont le seul défaut est d'avoir été indûment augmenté de vers qui ne sont pas de Théognis³⁸. Sans entrer dans des discussions d'authenticité qui n'intéressent pas le présent exposé, je me limiterai à quelques points qui ne suscitent généralement aucune contestation. Le recueil est dédié par le poète à son aimé, le jeune Cynos, et, dans la tradition de l'amour pédérastique, associe déclarations amoureuses et recommandations, puisque, aussi bien, le banquet, « pendant vespéral du gymnase », est un des lieux de

37. Le banquet doit attendre la tombée du jour.

38. On reconnaît ainsi des vers de Solon (153-154 ; 221-226 ; 315-318 ; 585-590 ; 719-728), de Tyrtée (935-938 ; 1003-1006) ou de Mimnerme (1019-1022).

formation des jeunes gens qui y apprennent auprès de leurs aimés à devenir adultes, à entrer dans la communauté des citoyens. Pour instruire le jeune homme, Théognis, dans les vers 475 à 496, se donne d'abord en exemple dans une description générale du « bon buveur », dominée par les idées de mesure et de grâce :

Pour moi, **qui use avec mesure du vin doux comme miel**, c'est le retour au gîte qui marquera l'heure du sommeil bienfaisant. Je montrerai que le vin est pour l'homme un fort aimable (χαριέστατος) breuvage, puisque, sans m'en être abstenu, j'ai su ne pas **trop** m'enivrer.

Suit un contraste avec le mauvais buveur qui s'abandonne à l'ivresse :

Celui qui boit outre mesure, celui-là n'est plus maître de sa langue ni de son esprit ; il ne profère que sottises à la confusion des convives plus sobres, et ose tout sans honte, dans l'ivresse où il est, lui sage tout-à-l'heure, maintenant insensé.

À partir de ces deux images contrastées, le poète peut tirer la leçon :

Mais toi, toi qui le sais, **garde-toi des excès de vin** ; lève-toi avant d'être ivre, de peur que ton ventre ne t'asservisse comme un méchant valet à la journée – ou bien reste à table sans boire. « Verse », ce mot stupide que sans cesse tu répètes, voilà bien la cause de ton ivresse.

Et l'évocation tourne à la caricature :

Oui, on lève d'abord la coupe de l'amitié, puis voici celle du défi, cette autre pour offrir leur libation aux dieux, cette autre encore... qui est déjà sous ta main. Et tu ne sais pas dire non.

Toutes les justifications épuisées, le jeune homme continue de boire, incapable de résister à l'épreuve du vin, mot qu'il faut entendre dans les deux sens possibles : le vin nous met à l'épreuve – Alcée connaît

déjà ce que les Romains exprimeront par *in vino veritas* – ; mais, comme on ne boit pas seul, il nous met aussi en concurrence avec les autres, dans cet esprit de compétition si cher aux Grecs ; de là la conclusion de Théognis, qui peint le bon banquet :

Mais le vrai vainqueur de l'épreuve (ἀγών) est celui que force coupes vidées ne risquent pas de faire déparler. Restez à deviser sagement, mes amis, autour du cratère et que, tout désaccord banni de votre cercle, un entretien général profite à chacun et à tous : c'est ainsi qu'un banquet demeure chose aimable (οὐκ ἄχαρι avec une litote) .

L'accent est ainsi mis sur la communauté de la conversation, l'accord des participants, la cordialité des propos. Plus original est le long poème de Xénophane, où la « bonne parole » devient parole pieuse ; la chose n'est pas pour étonner chez cet « aède-penseur » rangé traditionnellement parmi les Présocratiques, précurseur de la critique homérique qui stigmatise l'immoralité des dieux épiques et l'anthropomorphisme³⁹. Le poème épouse le déroulement des festivités en insistant à chaque étape sur la pureté⁴⁰ :

Maintenant le sol est **pur** ; **pures** sont les mains de tous et
 [les coupes. On met des couronnes tressées.
 On offre dans un flacon un parfum odorant.
 Le cratère se dresse, plein de la joie (εὐφροσύνης) des festins.
 Il y a d'autre vin préparé, proclamant qu'il ne fera pas défaut,
 Du bon vin, en amphore, à l'odeur de fleurs. Au milieu monte
 [la **pure** odeur de l'encens.
 Il y a de l'eau fraîche, douce et **pure**,
 Et, devant nous, des pains dorés et une table d'offrandes,
 Chargée de fromage et de miel épais.
 L'autel, au centre, est recouvert d'une épaisse jonchée de fleurs.
 La musique et la fête emplissent la maison.

39. Voir, par exemple, le fragment 15 DK.

40. Ce fragment porte le numéro 1 dans le recueil des *Vorsokratiker* de Diels-Kranz ; je reprends la traduction de J. DEFRAVAS, « Le banquet de Xénophane », *REG*, 75, 1962, p. 344-365.

Il faut que les joyeux (εὐφρονας) convives célèbrent la
 [divinité
 Avec **des récits pieux et des paroles pures.**

Les recommandations peuvent se faire alors plus précisément morales et religieuses, puisqu'on arrive au contenu des prières et des conversations, et l'on retrouve la vertu cardinale de justice et la critique des poèmes traditionnels :

Après les libations et les prières où l'on demande **le pouvoir**
D'agir selon la justice (c'est bien là ce qui est le plus à
 [notre portée),
Ce n'est pas démesure de boire une quantité qui permette
 [de revenir
 Chez soi sans avoir besoin d'un serviteur, à moins qu'on ne soit
 [bien vieux⁴¹.
 Parmi les convives, il faut louer celui qui, **après boire,**
 [expose **de belles choses**
 Parce qu'il a de la mémoire et du zèle pour la vertu.
 Il ne construit pas de Titanomachies, ni de Gigantomachies ni
 [de Centauiromachies, inventions des Anciens,
 Ni de violentes discordes, car il n'y a **rien de bon** là-dedans.
Mais il est bon d'avoir toujours une idée vertueuse
 [des dieux.

Et cette « idée vertueuse » exclut aussi les combats et s'accorde avec ce havre de paix que doit être le banquet.

Ce texte, peut-être destiné à quelque confrérie, fait entendre la parole d'un philosophe, qui s'exprime au banquet et sur le banquet. Avec le développement de la philosophie et le succès des sophistes au Ve siècle, les conversations vont elles-mêmes prendre un tour philosophique et savant. Trois textes peuvent en témoigner : la satire écrite par le comique Eupolis, *Les Flatteurs*, qui montre la cohue des

41. C'est la même idée que Théognis : le vin ne doit pas faire perdre la maîtrise de soi et l'on doit sortir du banquet comme on y est entré, donc lucide et ingambe si l'on est jeune.

sophistes-parasites chez un des plus riches Athéniens, féru de nouveautés intellectuelles, Callias⁴², le *Protagoras*, qui montre Hippocrate venant chercher Socrate au point du jour pour l'emmener chez Callias où sont réunis tous les grands sophistes, et en particulier l'illustre Protagoras, qui vient juste d'arriver ; enfin le *Banquet* de Xénophon, encore donné par Callias pour fêter la victoire de son aimé Autolykos, auquel il invite Socrate en lui promettant de lui montrer sa « *sophia* ». C'est évidemment ce dernier texte qui intéresse notre sujet.

L'âge philosophique des banquets socratiques

C'est avec Platon et Xénophon que commence ce que l'on appelle, à proprement parler, « littérature symposiaque », c'est-à-dire des œuvres qui portent le titre de *Banquet*. On s'accorde généralement à penser que c'est l'œuvre de Platon qui a été écrite la première ; aussi l'étude détaillée des jeux de réponse d'une œuvre à l'autre imposerait-elle l'ordre chronologique, mais comme il s'agit seulement d'étudier l'exploitation du cadre symposiaque, très différente, de chacune des deux œuvres, je commencerai par celui qui reste le plus proche de la réalité, Xénophon, avant de voir la « transfiguration » platonicienne.

42. Sur cette pièce, voir J.-CL. CARRIÈRE, *op. cit.*, p. 234-237 et p. 252-253.

(1) Le *Banquet* de Xénophon

Le banquet est le lieu privilégié de la détente, de la *paidia* ; introduisant cette sorte de *Mémorable* supplémentaire et hypertrophié qu'est le *Banquet*, Xénophon se justifie en ces termes :

Il me semble que, dans les actions des hommes de bien, ce ne sont pas seulement celles qui sont accomplies avec sérieux qui sont dignes de mémoire, mais aussi celles qu'ils font en plaisantant (ἐν παιδιαῖς, I.1).

Le banquet, dans la grande tradition pédagogique qui est la sienne, permet en effet de montrer Socrate dans son rôle d'éducateur et, pour accuser encore sa prééminence, bien qu'il ne soit que l'invité de Callias, Xénophon lui confie même les fonctions de symposiarque. Non seulement, il commente les premiers spectacles qui sont offerts aux convives, soulignant les bienfaits de l'exercice qu'est la danse ou réprouvant l'usage des parfums pour exalter la bonne odeur, celle de la sueur pour les jeunes gens, et celle de la vertu pour les adultes, mais, plus précisément, tel le président du banquet, il donne le signal du début du *symposion* en expliquant les bienfaits du vin et la modération qui doit permettre d'en jouir, transposant pour ainsi dire en prose les recommandations d'un Théognis :

Boire, mes amis, j'y suis aussi⁴³ pour ma part pleinement disposé. Car il est bien vrai que le vin en arrosant les âmes endort les peines, comme la mandragore endort les gens, tandis qu'il éveille la joie, comme l'huile stimule la flamme. Mais il me semble qu'il en est du corps humain comme des plantes. En effet quand la divinité les abreuve trop copieusement, elles ne peuvent se dresser, ni se laisser pénétrer par le souffle des

43. C'est le bouffon Philippe qui a pris les devants et réclamé à boire.

brises ; mais lorsqu'elles ne boivent qu'autant qu'il leur plaît, elles croissent tout à fait droit, fleurissent et produisent des fruits.

Sans doute plantes et convives ont en commun leur besoin de liquide, mais peut-être n'est-ce pas un hasard s'il est question de croissance et de floraison, qui sont une sorte d'équivalent pour les plantes de la croissance et de la formation humaines⁴⁴. Et Socrate, après le comparant, revient au comparé :

Il en va de même pour nous : si nous nous faisons verser de larges rasades, nous ne tarderons pas à vaciller de corps et d'esprit, et nous ne pourrons même pas retrouver notre souffle, encore moins proférer quelque parole. Mais si les serveurs font tomber sur nous dans de petites coupes une petite pluie serrée – pour m'exprimer moi aussi à la manière de Gorgias⁴⁵ –, nous n'en viendrons pas à l'ivresse sous la contrainte du vin, mais sa douce persuasion nous amènera à plus d'enjouement (II, 24-25).

Tous les aspects sont réunis dans ce texte liminaire : non seulement la plaisanterie, qui s'exprime, dans le style, par la parodie de Gorgias ou l'utilisation de l'opposition traditionnelle entre contrainte et persuasion, et sur le fond, par le désir proclamé d'atteindre τὸ παιγνιωδέστερον – rendu dans la traduction par « enjouement » et qu'on pourrait gloser plus précisément par « ce qui est plus dans l'esprit de la *paidia* » ; mais aussi la fonction pédagogique de Socrate, que confirme la suite. C'est lui qui, après les premiers spectacles, lance la conversation :

44. Sur cette image, voir, entre autres, Platon, *Théétète* 173 a-b et Plutarque, *Érotikos* 757 E-F.

45. Le gorgianisme consiste ici dans la recherche des termes, et, peut-être, le jeu des allitérations en ρ : ἄν δὲ ἡμῖν μικραῖς κύλιξι πυκνὰ ἐπιψακάζωσιν.

Ces exécutants, dit-il, mes amis, se montrent assurément capables de nous charmer. Mais nous estimons, j'en suis sûr, que nous valons beaucoup mieux qu'eux. N'aurions-nous donc pas honte de ne même pas essayer, réunis comme nous voilà, **de nous rendre service ou de nous faire plaisir mutuellement** ? (III.2)

Ὀφελεῖν τι ἢ εὐφραίνειν ἀλλήλους: à nouveau utilité morale et plaisir de la fête s'associent au moment où chacun, tour à tour acquittant son écot, va expliquer ce dont il est le plus fier ; puis comme, dans le feu de la conversation, le brouhaha menace de s'installer, Socrate, après avoir réprouvé le jeu des comparaisons proposé par le bouffon Philippe, ramène le calme :

Puisque nous avons tous envie de parler, ne vaudrait-il pas mieux maintenant que nous chantions tous en chœur ? Cela dit, il entonne aussitôt un chant (VII.1)

Puis il envoie le chef de troupe syracusain préparer un spectacle qui s'accorde avec la grâce du banquet en lui suggérant :

Si ces jeunes gens (qui composent sa troupe) reproduisaient au son de la flûte les figures de danse qu'exécutent, représentées par l'art des peintres, les Grâces, les Heures et les Nymphes, j'estime qu'ils se donneraient moins de peine, et que notre banquet y gagnerait **beaucoup de grâce** (ἐπιχαριτώτερον εἶναι, VII.5).

Et dans l'intervalle, avant que soit donnée la pantomime des amours d'Ariane et de Bacchus qui achèvera la réunion, il prononce lui-même un long discours « sérieux » sur Éros « qu'il ne convient pas d'oublier dans nos propos » (VIII.1) et qui s'adresse plus particulièrement à Callias : admis à la table du grand amateur de sophistes, Socrate, loin de se conduire en parasite, joue jusqu'au bout son rôle d'éducateur sans gâter pour autant le charme du banquet.

Xénophon s'attache en effet à remplir le programme qu'il s'est d'entrée fixé : montrer Socrate ἐν παιδιαῖς, et il accumule pour ce faire tout l'éventail des divertissements que pouvait offrir un banquet⁴⁶, tous les spectacles (musique, jonglerie, danse, poésie, pantomime, avec même, en plus de la troupe de professionnels, un bouffon parmi les convives) ; toutes les formes d'expressions (des éloges comme chez Platon, mais aussi des dialogues, des commentaires, des énigmes et des jeux de portraits). La variété ne serait rien si ne régnait de surcroît un esprit de plaisanterie qui permet à nouveau à Socrate de se distinguer : il choisit ainsi de cultiver le paradoxe – ou l'énigme, comme on préfère – en se glorifiant d'être un « entremetteur » ; il se lance dans un concours de beauté burlesque avec le jeune Critobule⁴⁷ ou se joue du grossier Syracusain qui jouit sans vergogne du jeune danseur, mais craint que les autres ne le corrompent : le verbe employé est διαφθείρειν, qui signifie aussi « faire périr », ce que Socrate feint de comprendre dans un premier temps, avant de s'extasier, une fois détrompé par son interlocuteur, sur la qualité exceptionnelle de sa peau qui seule a le pouvoir de ne pas corrompre ! Le jeu est encore plus piquant si l'on songe que c'est avec le même verbe que fut formulée contre Socrate

46. On sait que s'était développé à l'époque classique le recours à des professionnels, en particulier des joueuses de flûte, que blâme Platon dans le *Protagoras* (347 d) et qu'il exclut de son *Banquet*.

47. Le sens de ce passage laisse perplexe. Socrate, selon sa méthode, fait convenir à Critobule que le beau, c'est ce qui remplit bien sa fonction, et soutient donc que ses yeux globuleux voient mieux que les beaux yeux de Critobule et que son nez épaté aux narines largement ouvertes sent mieux que le joli nez droit du jeune homme, mais naturellement, il perd quand même ; on peut y voir une réponse à son invraisemblable victoire sur Agathon dans le *Banquet* de Platon, ou, mieux, une parodie de procès, où les juges se prononcent aussi contre Socrate – c'est l'interprétation de J.-CL. CARRIÈRE, « Socratisme, platonisme et comédie dans le *Banquet* de Xénophon. Le *Banquet* de Xénophon et le *Phèdre* de Platon », *Le rire des Anciens*, PENS, 1998, 243-271. Il faut noter toutefois que, dans le dialogue, Socrate a su aussi exploiter avec humour sa propre méthode et faire entrer dans ce jeu d'esprit Critobule qui prétendait suffisant d'être beau et de se taire.

l'accusation de corrompre la jeunesse et si l'on relève que Xenophon prête au Syracusain dans ses attaques contre Socrate les termes mêmes d'Aristophane dans les *Nuées*⁴⁸. L'ensemble prend ainsi un caractère de comédie, qui exploite l'atmosphère symposiaque pour opposer au Socrate du théâtre un Socrate « au divertissement », qui, dans une ambiance comparable, donne au contraire, en se jouant, les conseils les plus précieux.

(2) Le *Banquet* de Platon

Dans le *Banquet* de Platon aussi, on a parfois voulu voir « la comédie de Socrate », qui ferait pendant à « la tragédie de Socrate » que constitue le *Phédon*. Le cadre est cependant des plus épurés⁴⁹ : la flûtiste est renvoyée d'entrée et les deux premiers tiers de l'œuvre sont remplis par une série d'éloges d'Éros ; c'est alors seulement qu'arrive le joyeux cortège de fêtards, le *kômos* mené par Alcibiade⁵⁰, et que la fête connaît plus de relâchement⁵¹. Enfin, Socrate ne joue nullement le rôle de symposiarque : c'est Phèdre qui est le père du discours et Eryximaque le médecin qui règle la bonne marche des événements.

Du banquet, Platon n'exploite donc pas les éléments matériels ; mais il tire le plus grand parti des éléments spirituels et symboliques,

48. Voir VIII. 6-8, passage qui commence par : « N'est-ce pas toi, Socrate, qu'on surnomme le penseur...? »

49. Toute cette présentation doit beaucoup à l'article de D. BABUT, « Peinture et dépassement de la réalité dans le *Banquet* de Platon », *REA*, 82, 1980, 5-29, repris dans *PARERGA*, CMO 24, Litt. 6, 1994, p. 171-195.

50. Cet élément est considéré par Plutarque comme « l'introduction du plus coloré des drames » (ἐπάγει δράμα τῶν ποικιλωτάτων), tandis que l'intervention d'Aristophane est elle-même qualifiée de κωμωδίαν (*QC*, VII. 7, 710 C).

51. Le relâchement total attend même la dernière page de l'œuvre, après l'éloge de Socrate par Alcibiade, lorsqu'une nouvelle bande de fêtards surgit : « Le vacarme submergea tout, jusqu'au bon ordre de la soirée, et l'on en fut réduit à boire immodérément. »

qui vont faire ressortir l'*atopia* socratique célébrée explicitement dans le grand discours d'Alcibiade et déjà sensible avant son entrée dans la dérobade de Socrate, qui s'est déclaré incapable de prononcer un éloge en forme comme les autres convives. Ainsi il est amené, en reconnaissant son insuffisance⁵², à définir ce qu'est la parole socratique. On commence à nouveau par une plaisanterie aux dépens de Gorgias dont les fleurs de rhétorique ont orné le discours d'Agathon :

... ce discours me rappelait tellement Gorgias que, pensant au passage d'Homère⁵³, je tremblais qu'Agathon n'en vînt, en achevant son discours, à jeter sur le mien la tête de Gorgias, le terrible parleur, et ne me rendît du même coup muet comme les pierres !

et l'on continue par le rejet du monologue emphatique et mensonger qu'est l'éloge :

C'est alors que je compris combien j'avais été ridicule en m'engageant à faire ma part dans cet éloge d'Éros⁵⁴ et en me prétendant très fort en la matière, alors que j'ignorais tout du problème même de l'éloge ; je m'imaginai en effet, pauvre sot, qu'il suffisait de dire la vérité sur le sujet choisi, que c'était là l'essentiel et qu'il ne restait plus ensuite, à partir de ces vérités, qu'à choisir les plus belles pour les composer de son mieux ; ainsi, **croyant connaître les vraies règles de l'éloquence**, je ne doutais pas de bien parler. Or, à ce qu'il paraît, ce n'est pas la bonne méthode ; si j'ai bien compris, il faut au contraire enchérir et surenchérir de louanges, **véridiques ou non** ; et peu importe si l'on ment, puisqu'on est convenu, paraît-il, que chacun de nous **aurait l'air** de louer Éros et non pas qu'il le louerait (198 b-d).

52. C'est l'essence même de l'ironie socratique.

53. *Od.*, XI. 634, où Ulysse craint que Perséphone ne lui envoie Γοργεΐην κεφαλήν, la tête de Gorgô.

54. C'est-à-dire à s'acquitter de son écot, comme doit le faire tout convive ; c'est la parole symposiaque en soi que Socrate met ainsi en cause.

À ce jeu de faux semblants, Socrate ne saurait se prêter et il obtient de recourir à son mode habituel d'expression, le dialogue : il commence donc par interroger Agathon avant de rapporter le dialogue qu'il eut lui-même, à l'âge d'Agathon, avec la prêtresse Diotime. Cet échange avec Agathon, le triomphateur du jour, l'hôte qui célèbre par ce banquet sa victoire au concours de tragédie, commence à établir la suprématie de Socrate, qui s'affirmera avec l'entrée d'Alcibiade, venu couronner le vainqueur et qui finalement dépose aussi ses bandelettes sur la tête « pas ordinaire » (ἄτοπος) de Socrate, et se confirmera à la fin de la réunion quand Socrate restera finalement le seul éveillé.

Apparaissent ainsi les éléments symboliques exploités par Platon : le banquet est, on l'a vu avec Théognis, un lieu de concours entre les convives, un lieu aussi où l'on est soumis à l'épreuve du vin, ou, si l'on veut dire autrement les choses, au jugement de Dionysos. Or cette idée d'un ἀγών, et plus précisément d'un ἀγὼν σοφίας, d'un concours d'habileté – le terme est employé, par exemple par Pindare, pour désigner le métier poétique –, qui est aussi concours de sagesse – c'est la vertu des Sept Sages – est introduite dès l'entrée de Socrate, lorsque, prié par Agathon de prendre place à son côté « pour qu'(il) puisse à (son) tour, rien qu'en (le) touchant bénéficier des **sages** pensées qui (lui) sont venues dans le vestibule », il lui répond :

Comme ce serait beau, Agathon, si la **sagesse** était chose qui pût couler de l'esprit le plus plein dans l'esprit le plus vide à la seule condition qu'ils fussent en contact, comme l'eau, par l'entremise d'un brin de laine, passe de la coupe la plus pleine dans celle qui l'est le moins. S'il en est ainsi de la sagesse, quelle chance d'être ton voisin ! Je pourrai près de toi faire **mon plein de sagesse, de belle et bonne sagesse** ; car la mienne, hélas, doit être assez piètre, ambiguë, comme sont les rêves, tandis que la tienne, resplendissante et promise au plus bel avenir, auréole ta jeunesse et hier encore, éclatait aux yeux de plus de trente mille Grecs !

Sensible à l'ironie, c'est Agathon, vainqueur aux Grandes Dionysies, qui conclut :

Tout doux, Socrate ! Nous porterons cette affaire de sagesse tout à l'heure devant le tribunal, toi et moi⁵⁵, et **Dionysos en sera juge**. Pour l'instant, songe plutôt à manger (175 d-e).

Avec l'entrée d'Alcibiade vient le moment du jugement de Dionysos, ou plutôt son premier temps. Alcibiade fait irruption en proclamant bruyamment son intention de « couronner la tête, je le déclare bien haut, **du plus sage et du plus beau** », et tout dans son portrait souligne qu'il est habité par le Dieu :

Mais déjà on entendait dans la cour la voix d'Alcibiade, **complètement ivre** et demandant à grands cris où était Agathon, qu'on le menât vers Agathon. On le conduit donc auprès d'eux, **soutenu par la joueuse de flûte** et un ou deux amis (212 d).

Non seulement il est plus qu'éméché, mais sa tenue même signe son appartenance au Dieu, puisqu'il est « coiffé d'une épaisse couronne de lierre et de violettes et tout enguirlandé de bandelettes », des bandelettes qu'il redemande à Agathon pour ceindre aussi la tête de Socrate afin d'éviter qu'il lui reproche de « l'oublier, lui, quand ses paroles triomphent de tout le monde, non point une fois comme toi avant-hier, mais tous les jours de sa vie ! » (212 e)

Le second jugement, qui est aussi la conclusion du dialogue, se déroule lorsque les convives s'abandonnent au vin. Comme Éros qui appelle l'âme à se dégager du quotidien pour retrouver le Beau intelligible, Dionysos, par sa vertu libératrice, peut ouvrir à autre chose, avec, pour l'un comme pour l'autre, le danger de s'abîmer dans

55. 175 e : Καὶ ταῦτα μὲν καὶ ὀλίγον ὕστερον διαδικασόμεθα, ἐγώ τε καὶ σύ, περὶ τῆς σοφίας.

le simple plaisir charnel. Le vin en tout cas semble ici marquer symboliquement les possibilités des convives et D. Babut a proposé une sorte de classement en fonction des sorties⁵⁶ : s'en vont d'abord les sobres, Eryximaque et Phèdre, qui ne veulent pas, par hygiène, s'enivrer, mais qui, parallèlement, se sont aussi montrés incapables dans leurs propos d'approcher l'essence de l'amour ; au contraire les bons buveurs que sont Agathon et Aristophane résistent beaucoup plus longtemps, mais à la fin ils ne peuvent plus guère qu'écouter Socrate⁵⁷ avant de sombrer dans le sommeil ; leur attitude là aussi est à l'image de leur connaissance de la nature de l'amour, sur laquelle ils ont quelque lumière, mais sans parvenir à une connaissance complète et exacte, qui est l'apanage de Socrate.

Seul en effet, il ne s'endort pas et part passer la journée comme si de rien n'était : il est ainsi le seul à maîtriser à la fois l'ivresse et l'amour, à pouvoir profiter de leurs bienfaits. C'est qu'il a déjà en lui-même cette capacité d'arrachement au quotidien qui se manifeste dans des extases comme celle qui le retient dans le vestibule au début de l'ouvrage et dont il est coutumier aux dires d'Alcibiade. Il sait même la faire passer dans sa parole, qui, toujours selon Alcibiade, bouleverse et fait battre le cœur comme celui des Corybantes, ces possédés du culte de Cybèle si proches, par certains côtés, de ces autres possédés que sont les Ménades, fidèles de Dionysos⁵⁸. De Dionysos, Socrate se rapproche encore par sa ressemblance avec les Silènes, elle aussi soulignée par Alcibiade, car les Silènes appartiennent au cortège de Dionysos. Plus exactement, ce n'est pas aux Silènes, mais aux statuettes des Silènes, dont la laideur extérieure cache des images des Dieux, qu'Alcibiade fait référence ; or on sait

56. *Art. laud.*, 28-29 (= *PARERGA*, p. 194-195).

57. Qui leur explique même ce qui concerne leur propre *sophia* en les « amen(ant) à reconnaître qu'il appartient au même homme de composer tragédie et comédie, et qu'un bon poète tragique est aussi poète comique » (223 d).

58. Les deux sont associés dans *Ion*, 534 a.

que ces statuettes servaient aux Mystères d'Éleusis ; leur mention contribue donc à renforcer la dimension spirituelle et quasi mystique du texte, déjà présente dans l'intervention de Diotime. Alors Socrate a cédé la parole à une prêtresse, laquelle a articulé en deux temps son exposé, passant, comme à Éleusis, des « Petits Mystères », exposés dans un dialogue avec le jeune Socrate, aux « Grands Mystères⁵⁹ » qui ramènent jusqu'au Beau absolu et qu'elle révèle en un long monologue⁶⁰. Enfin, il faut se rappeler, pour achever la fusion de tous les éléments, que, dans le *Phèdre*, la *mania* mise sous le patronage de Dionysos est celle de l'initiation.

Transfigurant ainsi la réunion de lettrés qu'est le banquet, alors qu'il aurait pu se contenter d'exalter la « différence » de Socrate, incapable de manier une rhétorique menteuse, Platon exploite l'ivresse, l'action de Dionysos⁶¹, comme une sorte de métaphore, d'abord de l'ambiguïté d'Éros – qui a son correspondant dans l'*atopia* de Socrate – et, en second lieu, dans son aspect pleinement positif, de l'inspiration philosophique⁶². Les affinités avec le *Phèdre* sont nettes : dans les deux textes Platon fait toute sa place à cette part d'irrationnel que comporte la démarche philosophique en tant qu'elle n'est pas seulement recherche intellectuelle, comme nous la concevons à l'époque moderne, mais qu'elle engage tout l'être du philosophe. C'est ainsi que Socrate apparaît au banquet, selon le beau

59. 209 e : « Tels sont, Socrate, les mystères de l'amour auxquels tu peux toi-même être initié ; mais le dernier degré de la révélation à laquelle conduit la droite voie, j'ignore s'ils sont à ta portée. Je n'en continuerai pas moins de parler avec la même ferveur et, si tu le peux, tâche de me suivre jusque là ! »

60. On retrouve ainsi la forme des discours d'éloge du banquet, mais transfigurée, transposée sur le plan supérieur de la vérité.

61. Voir sur Platon et le vin l'article déjà ancien de P. BOYANCÉ (*BAGB.* 10, 1951, Suppl., 1-19) et l'étude plus récente de E. BELFIORE, « Wine and *Catharsis* of the Emotions in Plato's *Laws* », *C.Q.* 36, 1986, p. 421-437.

62. Laquelle s'oppose à l'inspiration poétique, représentée par Aristophane et Agathon ; l'accent mis sur cette opposition peut expliquer la disparition totale à la fin du texte d'Alcibiade, pourtant lui aussi buveur émérite.

portrait de Mgr Diès⁶³, comme « hiérophante et psychagogue, Dionysos et Éros, accoucheur d'âmes, sage perdu dans les cieux : la matière est la même qui, du même visage, fournira une caricature ou une transfiguration. »

Au paradoxe que constitue en soi la figure de Socrate dans le *Banquet*, l'histoire littéraire devait ajouter un second paradoxe : qu'une œuvre si particulière servît de matrice à toute une tradition. Après les *Banquets* socratiques, nous entrons dans une période d'héritiers.

L'âge de la paideia et des héritiers

Le cadre du banquet séduisit les philosophes de l'époque hellénistique ; Aristote déjà en écrivit un, de même que Speusippe, qui succéda à Platon à la tête de l'Académie. Épicure fut aussi l'auteur d'un *Banquet*, toutes œuvres qui ont sombré dans le grand naufrage de la littérature antique. En revanche nous avons conservé la *Lettre d'Aristée*, rédigée dans la communauté juive d'Alexandrie, et qui présente la traduction de la Septante en plaçant les traducteurs dans un cadre symposiaque, preuve du développement de cette forme dans les milieux cultivés ; c'est ainsi qu'au I^{er} s. avant J.C., Héraclide de Tarente choisit d'écrire un banquet médical. Il faut encore ajouter que quelques noms⁶⁴ nous permettent de voir se former « à l'ombre des grands banquets littéraires » la tradition des propos de table qu'illustrera le premier des auteurs d'époque impériale qui retiendra notre attention, avant Lucien (fin II^e s. ap. J.-C.) et Athénée (début III^e s. ap. J.-C.) : Plutarque (fin I^{er} - début II^e s. ap. J.-C.).

1) L'héritier par excellence : Plutarque

63. *Autour de Platon. Essai de critique et d'histoire*, Paris, 1972, p. 153.

64. Athénée mentionne ainsi deux grands ouvrages : les *Hypomnèmata sympotica* du Stoïcien Persée, (XIII. 607 b) et les dix livres de questions érudites de Didyme, au I^{er} siècle av. J.-C. (IV. 139 c-141 f).

Incarnation de la *paideia*, Plutarque se montre ici fidèle à son image, puisqu'il nous offre dans son œuvre les deux grands types possibles d'œuvres symposiaques, un banquet littéraire, le *Banquet des Sept Sages*, dominé par Thalès et Solon, et neuf livres de *Propos de Table*, contenant chacun dix questions⁶⁵ et illustrant la tradition érudite.

Le *Banquet des Sept Sages* reprend pour l'ensemble la forme narrative platonicienne, avec quelques touches qui rappellent Xénophon, dans la variété plus grande des sujets de conversation et, peut-être aussi, dans l'introduction du personnage d'Ésope, qui n'est pas sans évoquer le bouffon Philippe ; après un dialogue narratif d'introduction – comme dans le *Banquet* de Platon – et une promenade qui amène Thalès à la demeure de Périandre – comme dans le *Phèdre* ? – , la réunion commence et d'entrée, la flûtiste est écartée, mais, comme la courtoisie ne perd jamais ses droits chez Plutarque, elle s'en va d'elle-même ; il y a bien aussi un concours de sagesse, mais il oppose au loin le roi d'Éthiopie au roi Amasis et celui-ci a dépêché un messager pour solliciter l'aide des Sages ; de là une première conversation, nourrie de la pensée gnomique et politique traditionnellement associée aux Sept Sages. Puis commence le *symposion stricto sensu* : les coupes se mettent à circuler et devant la sobriété de Solon⁶⁶, le débat s'oriente vers la diététique et l'économie ; enfin, répondant au *kômos* platonicien d'Alcibiade, arrive le frère de Périandre, l'hôte du banquet, qui raconte le sauvetage miraculeux d'Arion et conclut le banquet sur une note religieuse et apollinienne.

65. À l'exception du livre IX, qui est tout entier consacré à un seul banquet, donné par son maître Ammonios au moment de la fête des Muses, et qui comporte quinze questions, bien faible hommage, aux dires de Plutarque, pour tout ce que les hommes doivent aux Muses.

66. Qui ne s'accorde guère avec la tradition transmise par la *Vie de Solon*.

Il existait dans l'Antiquité une riche tradition autour des Sept Sages, que l'on trouve chez Hérodote d'abord, et l'on ne peut nier que le texte, avec le rôle d'Amasis ou l'histoire d'Arion, ait une couleur hérodotéenne ; des traces de la tradition du banquet des Sages subsistent aussi, comme il est naturel, dans les *Vies des philosophes* de Diogène Laërce, et Plutarque lui-même en fait état dans sa *Vie de Solon*. Le rapprochement des deux œuvres accuse encore davantage l'anachronisme des développements qu'il prête à ses convives : il ne s'agit à l'évidence pas pour le professeur de philosophie qu'il était – et intéressé par l'histoire de la philosophie – de recréer ici un moment de cette histoire, comme a pu le suggérer K. Ziegler⁶⁷. La majorité des idées exprimées sont imprégnées de platonisme et ce, dès la première partie, où pourtant il exploite des sentences prêtées par la tradition aux Sept Sages⁶⁸ : pourquoi avoir choisi ce sujet ? On peut noter qu'il lui permet de présenter ainsi ce qu'il devait considérer comme la sagesse grecque éternelle, qui avait trouvé sa meilleure expression dans l'enseignement du divin Platon, dans le cadre de discussion qui avait aussi été celui des lettrés grecs de tous les temps ; à quoi s'ajoutaient, pour le séduire et l'inciter à donner valeur emblématique aux Sept Sages, leurs liens avec Delphes et la sagesse delphique ; le prêtre d'Apollon qu'était Plutarque⁶⁹ utilise ainsi le

67. *Plutarchos*, éd. séparée de l'article de la *RE*, 1949, col. 246 : « Rassembler dans un cadre l'ensemble de la tradition anecdotique sur les Sept Sages, leurs maximes et leurs doctrines, donner une image cohérente de la philosophie grecque archaïque, tel était le but de cette composition. » J. Defradas, qui cite et traduit ce texte dans son édition séparée du texte (coll. *Études et commentaires*, Paris, 1954) revient sur le sujet dans son introduction de la CUF (*Moralia*, t.II, 188) : « Se demander si Plutarque a reproduit avec exactitude la philosophie des Sept Sages, c'est lui prêter des intentions d'historien qu'il n'a sans doute jamais eues. Le banquet des Sept Sages est un cadre commode et traditionnel pour développer des discussions philosophiques qu'on pourrait aussi exposer dans un traité suivi. »

68. Ces éléments sont détaillés dans l'édition séparée de J. DEFRAZAS citée à la note précédente.

cadre symposiaque pour affirmer la supériorité du spirituel sur le matériel et le commentaire que fait Anacharsis à l'histoire d'Arion en est une parfaite illustration :

Après lui (*scil.* Pittacos), Anacharsis dit que, puisque, selon la juste hypothèse de Thalès, dans toutes les parties les plus importantes et les plus grandes du monde, il y a une âme, il n'y a pas lieu de s'étonner que les plus belles choses s'accomplissent par la volonté de la divinité. « Le corps en effet, dit-il, n'est que l'instrument de l'âme, mais l'âme est l'instrument de Dieu. »

Les *Propos de Table*, s'ils ont en commun avec le *Banquet* de traiter des sujets inspirés par le cadre, se présentent sous une forme littéraire beaucoup moins élaborée, comme des sortes de *Problèmes* d'Aristote intégrés dans un cadre symposiaque esquissé en quelques mots ; trois exemples de présentation en donneront une idée ; le plus riche d'abord :

À Éleusis, à l'époque où l'affluence était à son comble, après la célébration des Mystères, nous étions invités à la table du rhéteur Glaucias, et comme mon frère Lamprias était le seul à ne pas avoir fini de dîner, Xénoclès de Delphes se mit, selon son habitude, à le railler sur sa voracité de Béotien. Je pris sa défense en répliquant...(II.2)

et la conversation s'engage. Un peu plus rapide :

On débattait chez Sosius, après quelques chansons de Sapho, la question de savoir comment l'on avait pu dire « Un rustre même, Éros le rend poète » (I.5).

69. L'ignorance où nous sommes de la date de l'œuvre empêche d'affirmer qu'il était déjà prêtre d'Apollon lorsqu'il l'écrivit, mais un certain accord des critiques semble se faire pour la situer dans sa maturité (cf. CUF, p. 190-191, où un rapprochement avec les *Dialogues Pythiques* est proposé avec prudence).

Enfin, présentation « au degré zéro » qui se limite au sujet :

On cherchait à propos des vieillards pourquoi ils préfèrent le vin pur (I.7).

Abordant ainsi les sujets les plus variés, les *Propos de Table* se présentent d'abord comme une sorte de « registre de la curiosité antique », qui s'intéresse à l'exégèse, littéraire ou philosophique (par exemple I.5, « Pourquoi Euripide a dit que l'Amour rend poète » ; VII.1. « Contre ceux qui critiquent Platon pour avoir affirmé que la boisson passait par les poumons »), aux sciences naturelles (traitant par exemple des effets du vin, des aliments ou de la greffe des arbres), à la physique (on peut songer, entre autres, au problème de la propagation du son) ; il faut y ajouter une série de questions particulières, que Plutarque, dans la préface du livre II, propose de distinguer en les appelant *symptotica* et qui réfléchissent spécifiquement aux usages du banquet : comment placer les gens ? présider ? plaisanter ? De telles questions présentent un double intérêt : d'abord elles reprennent à leur manière le jeu de miroir présent dès l'*Odyssée* entre le réel et l'œuvre ; en second lieu elles permettent d'apercevoir toute une vie de société courtoise et policée, dont la préface du livre III, consacrée à un autre thème traditionnel, les effets du vin, donne une bonne idée :

Le vin ouvre nos coeurs et nous montre tels que nous sommes, en nous empêchant de rester tranquilles et en nous dépouillant de toutes les attitudes affectées, nous soustrayant complètement à la surveillance des règles, comme des enfants qui échappent à leur pédagogue. Qu'Ésope, que Platon et tous ceux qui veulent étudier le comportement humain se servent donc du vin pour y parvenir ; ceux au contraire qui n'ont pas à se mettre mutuellement à l'épreuve, à pénétrer les secrets les uns des autres, mais qui ne cherchent qu'à se témoigner de l'amitié, n'introduisent dans leurs réunions que des problèmes et des sujets qui maintiennent dans l'ombre les imperfections de l'âme,

tout en exaltant ce qu'il y a en elle de meilleur et de plus délicat et qui se laisse conduire comme vers des pâturages et des prairies familières par amour de la conversation.

Cette délicatesse⁷⁰ est la meilleure introduction au texte de Lucien, qui en prend le contrepied.

(2) Lucien et la veine satirique

Le *Banquet* de Lucien, au sous-titre évocateur *Les Lapithes*, dépeint, sur le modèle du fameux épisode mythologique, un banquet de noces qui se termine en pugilat. Utilisant le cadre symposiaque pour la satire des philosophes qui lui est chère, Lucien présente un ramassis de professeurs besogneux qui courent le client et vont se goinfrer chez les riches, où ils se battent à qui obtiendra la volaille la plus dodue. On est évidemment très loin des Sages de Delphes et l'auteur s'amuse à subvertir toutes les règles du banquet, sociales comme littéraires. Il est d'usage de passer très vite sur le repas pour s'attarder sur la partie de boisson : il multiplie les épisodes farcesques qui illustrent le glotonnerie des « sages » ; le banquet se doit d'être un lieu de paix : il dégénère en une « mêlée de malotrus » sous le regard effaré du narrateur ; car Lucien exploite la tradition platonicienne du dialogue narratif⁷¹ pour souligner par ses commentaires l'exemple navrant que les prétendus philosophes donnent aux profanes atterrés. Un passage donnera une idée de la tonalité de l'œuvre :

70. On la retrouverait aussi dans les principes qui guident la composition des *Vies* (cf. *V.Cimon*, 2.3-5), où le biographe prend bien soin, comme les peintres, sans aller jusqu'à idéaliser son modèle, de ne pas en accentuer les mauvais côtés, inévitables chez les êtres humains imparfaits que nous sommes tous.

71. D'où la présence d'un dialogue introducteur entre Lycinos, le narrateur, et son ami, Philon.

C'était le monde renversé : les profanes se comportaient à table avec une décence irréprochable. Ils se gardaient de toutes les grossièretés que provoque l'ivresse ; ils ne commettaient aucune inconvenance. Ils se contentaient de rire, et blâmaient sans doute ceux qu'ils avaient admirés et pris pour des êtres supérieurs d'après leur maintien. Les sages, au contraire, s'empiffraient, braillaient et en venaient aux mains. L'admirable Alcidas⁷² pissait même au milieu de la salle sans respect pour les femmes.

(3) *Les Deipnosophistes* d'Athénée

Avec Athénée, on atteint une sorte d'apothéose de la veine érudite de la tradition symposiaque. Son titre d'abord est, par son ambiguïté même, tout un programme à lui seul, puisque le mot « deipnosophistes » peut signifier à la fois « les savants au dîner » ou « les spécialistes du dîner » : premier exemple intéressant du chevauchement entre le réel et l'écrit ; l'affabulation, en second lieu, permet un jeu subtil avec la culture, qu'illustrent en particulier les noms des convives⁷³ : on trouve ainsi deux médecins, **Rufin** de Nicée et Daphnos d'**Éphèse**, qui constituent chacun la moitié du vrai médecin **Rufus d'Éphèse**, ou encore un Plutarque qui n'est ni philosophe ni de Chéronée, un Démocrite qui est bien philosophe, mais qui n'est pas d'Abdère, ou un Émilien le Maure, qui pourrait avoir été inspiré par Scipion l'Africain. Ces jeux sur les grands hommes du passé s'accordent bien avec le caractère savant de l'œuvre, véritable encyclopédie qui comportait dans sa version originale trente livres, dont nous n'avons conservé qu'un abrégé en quinze livres, eux-mêmes mutilés et qu'il faut compléter par un autre épitomé. L'abréviateur a naturellement d'abord sacrifié la mise en scène, mais il en explique quelques traits, indiquant que « Athénée met en scène

72. Le cynique qui tient le rôle du bouffon.

73. Voir la notice de A.-M. DESROUSSEAUX à son édition de la CUF, Introduction, p. XVII-XVIII.

son dialogue à l'imitation de Platon⁷⁴ » ; dans son résumé initial, son intérêt se porte cependant surtout sur la profusion des thèmes abordés ; voici comment il expose le sujet de l'œuvre :

Le Romain Larensis, homme de fortune illustre, fait ses commensaux des hommes les plus versés en toute sorte d'érudition. Il n'est point de belles choses dont l'auteur n'ait point fait mention dans son livre. En effet, il fait entrer les poissons avec toutes les espèces de légumes et de bêtes de tous pays, comme aussi tous les hommes qui ont écrit l'histoire, les poètes et généralement les gens de savoir, les instruments de musique, les innombrables genres de plaisanterie, les différences entre les vases à boire ; il y a compté les richesses des rois, les dimensions des navires, et tant d'autres choses que je ne saurais aisément énumérer, ou le jour me manquerait avant d'en finir la revue par espèces.

La longueur et la diversité des objets énumérés marquent assez le caractère tentaculaire de l'œuvre, où chaque étape du banquet donne lieu à une série de discussions et de citations, mêlant le réel et le culturel. Deux exemples l'illustreront aisément, le premier au moment de l'apéritif (πρόπομα) :

Cet apéritif ayant été servi à la ronde (réalité du banquet), l'intendant des repas⁷⁵, Ulpien, demanda si on le trouve chez quelque auteur ainsi appelé πρόπομα, du nom que nous lui donnons à présent (réalité littéraire). (II.58 b)

Un peu plus loin, alors que le repas a commencé, on lit :

Comme nous mangions notre poisson salé et que tous avaient envie de boire (réalité du banquet), Daphnos dit, tendant les deux mains : « Héraclide de Tarente dit, mes amis, dans son ouvrage

74. C'est dire qu'on avait un dialogue introducteur, dont l'abréviateur nous a conservé les premières répliques.

75. Autrement dit, le symposiarque.

intitulé le *Banquet* (réalité littéraire) : " il faut ne prendre qu'une quantité raisonnable de nourriture avant de boire "... »

Le jeu de reflet entre réel et littéraire est encore plus intéressant ici puisqu'il s'agit d'un *Banquet* évoqué dans un banquet, lequel est en réalité aussi un *Banquet* littéraire, et l'on comprend mieux, à l'aide de ces quelques passages, ce que l'abréviateur dit de l'ensemble de l'œuvre :

La composition de l'ouvrage reproduit la magnificence du repas et l'ordonnance du livre reproduit le service de l'entretien. Tel est l'agréable « repas de paroles » que présente Athénée, cet admirable ordonnateur de l'œuvre.

Si le composé qui sert de titre à l'œuvre, et dont c'est la seule attestation, était significatif, l'hapax que l'on trouve ici, λογόδειπνον, ne l'est pas moins : le repas a, si l'on ose dire, été comme dévoré par la littérature jusqu'à devenir un « repas de mots et de textes ».

C'est pourquoi, bien que l'œuvre d'Athénée n'ait rien d'un sommet littéraire – en réalité c'est le premier *Banquet*, celui de Platon, qui est un chef d'œuvre insurpassable –, bien qu'elle ne représente même pas le terme de la tradition symposiaque – vers la fin du III^e siècle Méthode d'Olympe donnera une version chrétienne de Platon avec le *Banquet des Dix vierges*, et l'empereur Julien, au siècle suivant, écrira aussi un banquet intitulé *Les Césars* –, il m'a paru à propos de terminer sur elle ce rapide panorama de la « littérature au banquet », car, telle qu'elle est, avec les insuffisances qui devaient être les siennes et celles qu'elle doit à la forme tronquée sous laquelle elle nous est parvenue, elle représente la tentative de fusion la plus poussée du cadre symposiaque et de la matière littéraire : elle fournit ainsi l'illustration la plus évidente des liens

privilegiés qui les unissent et du jeu de miroir entre le cadre et l'œuvre esquissé dès les poèmes homériques.

Françoise FRAZIER
Université Paul Valéry

THÉÂTRE DIONYSIAQUE DANS LE *BANQUET* DE XÉNOPHON

par David WILES

Dans les Dionysies de la cité d'Athènes, le dithyrambe et le drame satyrique sont les pauvres restes dionysiaques d'une fête qui à l'époque classique est passée du domaine du rituel à l'art. Le *symposion*, rite fondamental dans la société archaïque, s'est transformé sous la démocratie en banquet de quinze mille convives. Le lien rituel avec Dionysos est devenu plus ou moins un « mariage de convenance », et le dieu malheureux s'est retrouvé condamné à la schizophrénie, ici dieu du vin, là dieu de l'art théâtral. Je me lance ici à la recherche de l'authentique théâtre de Dionysos qui survivait dans le *symposion*, à l'intérieur des maisons de l'élite. Un seul document nous permet de jeter un coup d'œil sur ce théâtre perdu, le *Banquet*¹ de Xénophon. Dans ce portrait de Socrate, son *gourou*, Xénophon nous donne la description d'une mise en scène. Deux artistes présentent aux invités les amours de Dionysos et d'Ariane.

1. Traduction traditionnelle en français, mais mauvaise, car le repas est fini lorsque débute le *symposion*. Le mot signifie l'activité de « boire ensemble ».

Dionysos, le corps, le vin, le théâtre... Le théâtre du *symposion* est surtout un théâtre fondé sur le corps, ce qui le distingue de cet autre théâtre qui se joue au pied de l'Acropole, plutôt textuel. Devant le grand public on joue les mots de l'auteur-philosophe, et le corps de l'acteur disparaît derrière le masque et la robe longue de la tragédie, ou, dans la comédie, derrière les collants qui représentent la chair nue. Dans le *symposion*, en revanche, le corps ne se cache pas. Il faut imaginer une salle de cinq mètres sur cinq à peu près. En juillet, à Athènes, il fait chaud. On offre du parfum mais Socrate s'y oppose : la sueur de l'homme libre n'est pas comme l'odeur de la femme ou de l'esclave, dit-il. Plus tard il remarquera la sueur du beau garçon qui danse si bien. On sent les corps des artistes et on les touche. Vainqueur dans un concours de beauté (ce qui n'est guère surprenant puisqu'il a Socrate pour adversaire), un jeune homme attend les baisers des jeunes artistes, avec ou sans permission. Les artistes sont aussi des prostitués, et la soirée devrait se terminer – semble-t-il – par des rencontres sexuelles. Les spectateurs de ce théâtre dionysiaque ne s'assoient pas sur des chaises, mais s'allongent sur des lits.

Décrivons l'espace théâtral. C'est un espace privé où n'entrent ni le public, ni les femmes de la maison, ni leurs enfants. Il s'agit évidemment d'une salle de banquet typique meublée de sept lits², ou peut-être neuf, onze au maximum. On possède un exemple de la disposition des lits dans les ruines d'une maison typique de la rue Aristide à Athènes³. Le théâtre du *symposion* est un théâtre « en rond ». C'est aussi un théâtre enrichi par l'imagination mythopoétique de la société, une imagination qu'illustrent les mosaïques de l'époque hellénistique. Au centre se trouve l'espace

2. *Banquet*, II, 17. Voir B. BERGQUIST, « Sympotic space », in O. MURRAY ed., *Symptica*, Oxford, 1990, p. 37-65.

3. *Arch. Delt.* 16 (1960) Chron. 31. Pour les maisons de l'époque classique, voir F. PESANDO, *Oikos e ktisis : la casa greca in età classica*, Pérouse, 1987.

sacré de Dionysos, et à côté – peut-être surélevé de quelques centimètres – le trottoir sans décorations qui est l'espace du spectateur. À Dion on voit, dans le centre, Dionysos qui apporte le vin et, entre lui et les spectateurs, six masques de théâtre qui rappellent aux spectateurs que c'est une vie théâtralisée qu'on mène dans cette salle close⁴. Même idée à Délos, dans la Maison des Masques : dans les petites salles de banquet, les symboles de Dionysos se trouvent au centre, et c'est au centre qu'on versera les libations au dieu. Dans la salle la plus grande, on a aménagé pour les représentations un espace vide, à part les masques qui séparent les spectateurs du spectacle et fonctionnent en quelque sorte comme des miroirs⁵.

Quelques observations sur notre texte. Avant d'écrire son *Banquet*, Xénophon a été exilé d'Athènes pour ses tendances conservatrices⁶. La date fictive du dialogue est 422 avant J.-C., quand Xénophon était encore enfant. Néanmoins il a fait la connaissance de tous les invités du dialogue avant les trois catastrophes de la fin du siècle : la défaite militaire, le « fascisme » des Trente, et la condamnation de Socrate par la démocratie restaurée.

On peut lire son *Banquet* comme une réponse à deux textes. Dans le *Banquet* de Platon, la flûtiste est rejetée avec brusquerie. Le Socrate de Platon préfère la discussion philosophique aux amusements populaires. Socrate précise en outre, chez Platon, que les bourgeois (les *agoraioi*) paient pour des flûtistes, des harpistes et des danseuses, alors que les vrais « gentlemen » (les *kaloï kagathoi*) profitent de leur éducation et préfèrent discuter entre eux⁷. Ce sera

4. Voir D. PANDERMALIS, *Dion*, Athènes, 1997, p. 51-59.

5. Voir J. CHAMONARD éd., *Délos XIV* (1933), *Les Mosaïques de la maison des masques* ; et P. BRUNEAU éd., *Délos XXIX* (1972), *Les Mosaïques*.

6. Sa biographie : J.K. ANDERSON, *Xenophon*, Londres, 1974.

7. *Protagoras*, 347 c-d.

un régime trop strict pour Plutarque, pourtant bon platonicien, qui voudra admettre au *symposion* la comédie nouvelle, ajoutant que la flûtiste est essentielle pour une raison religieuse : elle doit accompagner la libation et le péan qu'on chante à l'unisson⁸. Xénophon, contrairement à Platon, propose un Socrate qui sait s'amuser et trouve un *modus vivendi* avec l'art populaire.

Nous n'avons par ailleurs que des fragments des *Flatteurs* d'Eupolis, une comédie qui permis à ce poète de gagner le prix aux Dionysies de 421 avant J.-C.⁹ Dans cette pièce, le chœur de parasites était installé dans la maison de Callias, qui venait d'hériter une fortune. Eupolis présentait aux Athéniens un Callias qui dépensait pour ses banquets des sommes énormes en nourriture et en filles et y invitait les philosophes. Protagoras figurait parmi ces personnages, ainsi qu'Alcibiade, l'infâme disciple de Socrate, mais on ignore si Socrate lui-même y participait. Si Eupolis fournissait le point de vue de la démocratie, Xénophon allait mettre les choses au clair, et léguer à l'avenir le point de vue de l'aristocratie. Il décida de situer son dialogue chez Callias au moment représenté par Eupolis et nous présente un Callias cultivé, non pas extravagant, mais désireux de s'améliorer par le contact de ceux qui ont été purifiés par la philosophie. Socrate enseigne à Callias comment un «gentleman» doit aimer un beau garçon libre.

Je présenterai maintenant les personnages du dialogue, qui peuvent se répartir en quatre catégories de mise en scène¹⁰.

8. *Propos de table*, VII, 7-8 (710ff.). Chez Xénophon, la flûtiste arrive après la libation.

9. Pour la relation avec Xénophon, cf. F. OLLIER éd., *Banquet – Apologie*, Paris, 1961, introduction.

10. Je voudrais remercier les savants et les étudiantes qui ont joué les rôles des personnages au colloque.

– D'abord le parasite, le bouffon. Ce n'est pas un flatteur, mais un bonhomme qui fait spectacle de la laideur de son propre corps pour amuser les autres. Socrate le tiendra en échec.

– Les aristocrates, les mécènes. Callias, hôte du banquet, et Nikératos, fils du grand général Nicias. Celui-ci aime à donner des récitations d'Homère, auteur qu'il a étudié chez les philosophes les plus coûteux.

– Le jeune Autolykos, qui fait spectacle de son corps séduisant. Son rôle est de rester passif, car le garçon qui veut devenir « gentleman » ne doit montrer aucun signe de plaisir sexuel. C'est en son honneur que Callias a proposé le banquet, à l'occasion de sa victoire dans un combat sans armes. Puisqu'Autolykos n'a pas atteint sa majorité, il ne s'allonge pas. Il est accompagné de son père Lycon, car Xénophon veut nous montrer un Callias doté d'un sens moral très développé. Papa ne dit à peu près rien, jusqu'au moment de sa sortie, quand il traite Socrate en parfait « gentleman » – ironie puissante car il deviendra l'un des accusateurs de Socrate au célèbre procès.

– La coterie philosophique, dont l'un des membres, Critobule, est l'héritier d'une fortune et exhibe lui aussi son corps séduisant. Il est marié, mais reste toujours amoureux d'un ami. Socrate a été chargé de son éducation, mais trop tard. Ce groupe comprend aussi Antisthène le cynique, Hermogène qui est pauvre, honnête et silencieux, et Charmide qui sera l'un des Trente. Charmide s'est ruiné à cause de la guerre, et s'exprime d'un ton moqueur sur les bienfaits qu'il reçoit du système démocratique. Au cœur de ce groupe, évidemment, se trouve Socrate. Comme chez Platon, il a l'air d'un Silène, et il devient de fait maître des cérémonies.

Callias introduit trois groupes d'amuseurs qui divertiront le garçon dont il est amoureux : le bouffon amateur, les philosophes brillants, et finalement les artistes de variétés professionnels. Leur chef de troupe est natif de Syracuse, foyer de la farce pré-classique. Bien qu'il soit issu d'une autre tradition, il connaît son Aristophane.

Ses trois esclaves – qu'il considère comme ses marionnettes – comprennent un beau garçon qui joue de la cithare, une fille qui joue de l'*aulos*, et une acrobate. C'est bien sûr un homme qui doit posséder l'instrument d'Apollon, et une femme qui doit interpréter la musique émotionnelle de Dionysos. Dans la danse qu'il donnera, le jeune mâle fera voir un mouvement bien coordonné qui suscitera l'admiration de Socrate, tandis que la contorsionniste sera condamnée parce qu'elle n'ajoute rien à sa beauté naturelle.

Le *Banquet* de Xénophon est structuré comme une compétition : d'un côté Socrate et la philosophie, de l'autre le Syracusain et ses artistes ; d'un côté l'amour pur et homosexuel, de l'autre l'amour charnel, inférieur, hétérosexuel de préférence ; d'un côté la parole, de l'autre le théâtre. Suivons le programme du point de vue du Syracusain, notre animateur de théâtre.

Première partie : l'acrobate fait ses numéros. Elle se cambre en arrière pour faire la roue, elle jongle avec douze cerceaux, fait la culbute à travers un cercle d'épées. Socrate en tire une morale sur les femmes : il vaut la peine de leur donner une éducation.

Deuxième partie : toujours accompagné de la flûtiste, le garçon danse, puis joue de la cithare. Socrate en est ravi. Il loue son harmonie corporelle et musicale. Cette harmonie du corps devient encore plus évidente quand Philippe se lève et parodie la danse du beau garçon.

Voici un défi, conclut Socrate. Les artistes nous ont donné du plaisir ; il faut montrer maintenant que nous, les philosophes, sommes supérieurs. Nous sommes ici parce que Callias veut étaler sa sagesse. Demandons à chacun : quelle est la connaissance que vous tenez pour la plus importante ? Dans l'exposition de sagesse qui suit, l'ordre est hiérarchisé, et l'on parle selon son *standing* – qui

correspond aussi à sa position dans la salle. J'omets la plupart pour en arriver aux deux derniers. Le Syracusain est fier, non pas du beau garçon avec qui il couche, mais de son pouvoir sur les spectateurs imbéciles. Socrate pour sa part dit qu'il est fier d'être un maquereau. Comme le Syracusain, il sait rendre attirants les jeunes gens.

Après les discours vient le concours de beauté entre Socrate le laid et le jeune Critobule, ce qui permet de démontrer que la vraie beauté est celle de l'âme. Sur la musique de la flûte, le garçon et la jeune fille circulent avec l'urne pour recueillir les votes. Comme prix, le vainqueur devra être embrassé de tout le monde, et Critobule s'intéresse surtout aux jeunes esclaves. Mais Socrate prolonge la conversation, et le Syracusain s'en fâche. Il se plaint qu'on parle au lieu d'écouter la musique, mais la vraie cause de ses plaintes, évidemment, c'est qu'on néglige de rechercher les services sexuels de ses esclaves. Il injurie Socrate, son rival, citant *Les Nuées* d'Aristophane, et propose un autre numéro d'acrobatie. Mais non, dit Socrate. Ce n'est pas la peine de regarder les merveilles – ou plutôt la beauté. Dans ce cas, répond le Syracusain, j'ai la solution. Sortie des artistes.

Pendant que les esclaves préparent leur dernier numéro, Socrate joue son rôle de maquereau, enseignant à Callias et Autolykos comment les « gentlemen » doivent s'aimer : à savoir d'un amour spirituel, sans cette consommation dont Critobule a été coupable. Avant la pièce de théâtre, Autolykos sort, car la pièce de théâtre n'est destinée qu'aux hommes.

Cette pièce sera très simple. La scène est la chambre d'Ariane. Musique bacchanale. Habillée en épouse, la jeune contorsioniste mime le plaisir d'Ariane pensant à l'arrivée de son Dionysos. Travesti en Dionysos enivré, le garçon fait son entrée. Dans un mariage normal, l'épouse vierge devrait apparaître terrifiée, mais cette épouse-ci se réjouit de la relation sexuelle et Dionysos prend le rôle passif en

s'asseyant sur les genoux de la jeune fille. Les deux s'embrassent ; « encore ! » crient les spectateurs. Petit à petit, il finit par apparaître que ce ne sont plus des acteurs, que ce n'est plus du théâtre, mais que les baisers et les chuchotements sont réels. Les acteurs enlacés font leur sortie, et c'est comme s'ils cherchaient un lit hors de la salle de banquet. La conclusion du dialogue de Xénophon est bien connue : les jeunes mariés, stimulés sexuellement, sortent pour aller retrouver leurs femmes, tandis que Callias cherche son jeune ami, toujours sous l'œil vigilant de Socrate et de ses disciples.

Pour comprendre la signification de cette pièce, il faut étudier sa relation avec le sermon de Socrate. Le garçon aimé d'un homme, dit Socrate, ne prend aucun plaisir dans le sexe, mais la femme aimée d'un homme connaît le plaisir. Quand Zeus a aimé Ganyèmède, il l'a transformé en dieu, mais quand il aime une femme, il lui laisse sa condition mortelle. C'est qu'il existe deux Aphrodite, l'une *ouranios*, « céleste », l'autre *pandémios*, « du peuple ». Il faut se rappeler aussi l'unique moment dans son œuvre où Xénophon se représente lui-même en conversation avec Socrate¹¹. Le jeune Xénophon comprend trop bien l'amour de Critobule pour son ami, et Socrate l'avertit qu'il ne faut pas s'empoisonner, se rendre esclave de la chair. Si Xénophon ne sait pas se passer du plaisir physique, il lui faudra rechercher des rapports qui laissent son âme intacte.

Or Xénophon propose deux voies : celle de Callias et celle de Critobule. Le premier a décidé de chercher un amour homosexuel et pur – disons « platonique ». Le second devra s'arracher à sa passion charnelle pour son ami, et se contenter d'une femme, de préférence son épouse. Dans son *Économique*, Xénophon insistera encore une fois sur le fait que ce même Critobule risque de se ruiner avec les garçons et devrait plutôt respecter sa femme¹². La pièce animée par

11. *Mémorables*, III, 8-14.

12. *Économique*, II, 7 ; III, 13.

le Syracusain sert donc de parabole. Ces amoureux semblent des divinités, mais au fond ce sont des esclaves. Dans les relations physiques, on n'est plus maître de soi, malgré les apparences. Ces amoureux, ces acteurs sont les outils d'un animateur, d'un maquereau invisible. La morale est claire : si vous êtes un homme ordinaire, comme Xénophon lui-même, vous ne pouvez pas échapper aux relations physiques ; il vaut mieux en jouir dans le mariage, en se reconnaissant comme acteur, comme esclave.

Au début de cette communication, je suis parti en quête du théâtre authentique de Dionysos. Est-ce que nous y arrivons, finalement, dans cette pièce de Dionysos et d'Ariane ? Je vous offre mes conclusions selon les quatre rubriques de notre colloque :

– Dionysos. C'est un paradoxe peu remarqué que Dionysos, dieu des orgies, est aussi le plus monogame des dieux du panthéon, Ariane étant son unique partenaire sexuelle. C'est dans ce contexte qu'il faut se demander comment le *symposion*, avec son ambiance homosexuelle, peut en même temps soutenir une idéologie du mariage. Que ce soit dans le mythe, ou dans le rite des Anthestéries, Ariane est la femme d'autrui, la femme disponible. Voilà, peut-être, pourquoi ce mariage, sous les auspices de Dionysos, peut paraître un acte transgressif, en même temps qu'il soutient la structure sociale.

– Le corps. Le corps est le moyen du théâtre. Platon se passe du théâtre car il cherche l'idéal, mais Xénophon se considère comme un homme comme les autres et admet donc dans son monde fictif une forme de théâtre. Évidemment, il ne s'agit pas chez Xénophon du théâtre public, qui serait trop démocratisé pour son goût. Dans le théâtre public, le corps de l'acteur reste caché, mais dans ce théâtre privé du *symposion*, le corps est rendu visible et devient un objet de désir. Les femmes dominent ce théâtre privé parce que leurs corps sont toujours disponibles pour les hommes. On comprendra

pourquoi Plutarque veut admettre dans le *symposion* des récitations de la Comédie Nouvelle, louant ces œuvres pour l'absence de rapports homosexuels et pour leurs intrigues qui finissent par le mariage. À l'époque classique, l'aristocratie est devenue sensible aux peurs et aux critiques du peuple, et elle ne peut se justifier qu'en prétendant à une moralité des plus hautes¹³.

– Le vin. Le vin ne se boit que mélangé à l'eau. Philippe le « rigolo » veut boire dans une coupe trop grande, il veut faire circuler la coupe toujours plus vite, et c'est à Socrate de le réprimer. Comme une plante a besoin d'eau, dit-il, mais pas trop, ainsi l'homme a besoin de vin pour arroser son âme, mais pas trop, ou bien il se trouve noyé. Un théâtre de Dionysos pur et authentique serait donc une chimère : ce serait la danse grotesque de Philippe, le viol des esclaves. Le théâtre comme il faut sera à égale distance du dégagement du spectateur et d'une participation qui détruit tout.

– Le théâtre. Ce mimodrame de Dionysos et Ariane n'est plus un numéro, c'est effectivement une pièce théâtrale. Mais est-elle typique ? Est-ce un exemple précieux du *paignion*, ce genre de farce peu connu qu'on lie à un certain Gnesippos¹⁴ ? Je crois que non. Ce spectacle devrait être quelque chose d'un peu extraordinaire que le Syracusain a inventé pour contenter Socrate. C'est du théâtre parce que les personnages ne s'occupent que l'un de l'autre, et qu'une ligne de démarcation sépare les spectateurs du spectacle. On s'attend à ce que les jeunes prostitués embrassent les symposiastes enivrés, mais les baisers n'arrivent pas. Privés de leurs droits, les convives s'en vont

13. Contexte politique : P. SCHMITT & A. SCHNAPP « Image et société en Grèce ancienne : les représentations de la chasse et du banquet », *RA*, 1982, p. 57-74 ; P. SCHMITT-PANTEL, *La Cité au banquet*, Paris, 1992.

14. Athénée, *Deipn.*, XIV.,63.

sans cérémonie. Ce n'est pas la *mimésis*, ce n'est pas non plus une représentation typique : c'est la vengeance du Syracusain¹⁵.

David WILES

15. Je remercie Mmes M.H. GARELLI-FRANÇOIS et P. BRILLET ainsi que P. SAUZEAU pour le soin qu'ils ont apporté à la correction de mes erreurs de langue.

LE CULTE DE DIONYSOS EN ISRAËL : D'AUTRES TEXTES

par Ilana ZINGUER

Les textes dont je vous propose la lecture s'offrent à même le sol des fouilles archéologiques en Israël. De leur étonnante richesse, les peuples surgissent avec leurs coutumes, leurs fêtes, leurs costumes, leur faune et leur flore – et bien entendu avec leurs gouverneurs et leurs dieux. Le Moyen-Orient, si proche de l'Asie Mineure, fut, comme elle, un champ où les cultes des divinités grecques et romaines se sont souvent mêlés ou associés aux divinités locales. Cependant ni Déméter, ni Zeus, ni Koré, ni Héraklès, ni Pan, ni Artémis, ni Apollon, tous adorés dans la région, ne connurent la célébrité et l'expansion du culte de Dionysos.

Bien que n'étant pas spécialiste de ces questions, je n'ai pu résister au plaisir de vous faire part, en une occasion si appropriée, des lectures offertes par les sites que mes pieds ont si souvent foulés.

Expliquer l'universalité du culte de Dionysos et la vigueur de sa propagation fait l'objet de recherches innombrables. Nous pouvons remarquer que tout lui servit : la souplesse de son idéal, voluptueux et préoccupé de la destinée dans l'au-delà, sa violence et sa douceur,

l'appui des rois et la sympathie populaire. L'action de ses fidèles et de ses prêtres groupés dans les thiasés faisait connaître ses mystères.

Des épisodes plus ou moins rattachés à son histoire y trouvaient racine. Ainsi, les motifs dionysiaques prennent une importance de plus en plus grande dans les monuments funéraires : le mythe d'Ariane, le triomphe de Dionysos sont particulièrement privilégiés. Les théâtres abritent des sanctuaires où l'on célèbre des rites bacchiques. De plus, l'art théâtral, les confréries et les migrations ont contribué à l'expansion de son culte en Orient, attesté par ailleurs par le grand nombre de temples, par les jeux (voir ceux de l'an 204), les scènes joyeuses des thiasés bacchiques, les peintures.

À la cour d'Alexandrie, pour égaler en prestige les anciens pharaons, les Lagides depuis Ptolémée 1^{er} *Sôter*, cherchèrent à donner à leur dynastie (306 à 30 av. J.C.) une origine divine et la relièrent aux mêmes origines mythiques qu'Alexandre, c'est-à-dire à Héraklès et à Dionysos. Avec Ptolémée IV *Philopator*, surnommé « le nouveau Dionysos », tatoué du signe mystique (la feuille de lierre), la dévotion dionysiaque arriva, semble-t-il, à son apogée : sa cour était un véritable foyer d'expansion du culte bacchique. Les sources juives en gardent des traces : le deuxième livre des *Macchabées*, par exemple, bien qu'écrit postérieurement, relate que ce même roi, Philopator, voulut marquer les juifs du signe de Bacchus (*Macchabées*, 11, VI, 7). Il voulait, en effet, faire de la religion dionysiaque la base d'une réforme politique et religieuse de son royaume ; les habitants de races et de langues différentes seraient ainsi rapprochés, dans un syncrétisme religieux, par la participation à un même culte¹. L'engouement et la dévotion des Ptolémées étaient tels qu'ils prirent souvent le nom de *Dionysos* comme Dionysos 1^{er} (Ptolémée XIII *Aulète*) ou Dionysos Second (Ptolémée XIV).

1. BRUHL, 1953, p. 451.

Les empereurs romains qui se succèdent ravivent et perpétuent, chacun à sa façon, le culte dionysiaque ; ils reçoivent également le titre de « nouveau Dionysos », comme par exemple Hadrien (117-138) qui fut le protecteur des artistes dionysiaques. Une monnaie témoigne de cette relation : au droit son buste et au revers Bacchus tenant le thyrses et versant à boire à la panthère². Tel Septime Sévère (193-211), grand amateur des Lettres et de Jeux séculaires, et son fils Caracalla (211-217) qui se posait en Bacchus, conduisant – selon ce que dit l'histoire – un char attelé de plusieurs éléphants pour imiter Dionysos en Inde. Ces empereurs frappèrent des monnaies à leur effigie avec, toujours, au revers, Bacchus tenant un canthare ou un thyrses, en compagnie de léopards³.

Une ville est particulièrement privilégiée pour ce culte, *Beth Shean* ou *Scythopolis*⁴ ou *Nyssa-Scythopolis*. La « ville des Scythes » ? Voilà un nom qui étonne car les Scythes sont localisés au sud de la Russie, vers la Crimée. Plusieurs interprétations à cette anomalie : Solenus raconte que Dionysos a enterré sa nourrice Nyssa dans ce lieu, lors du retour vers la Grèce de son voyage des Indes, et qu'il installa des Scythes pour garder sa tombe. Selon une autre version, la fille d'Agamemnon (Apanania) a fui le pays des Scythes pour se réfugier en Israël, à Tatarakomia (« les trois villages ») où elle élève un temple ; les Scythes à sa poursuite s'y arrêtent et y restent, d'où le nom de Scythopolis. Une troisième version veut que la cité soit biblique et porte le nom de *soucoth* hellénisé par la suite. L'archéologue Avi Yona propose une autre explication : les Scythes, excellents cavaliers, figuraient comme mercenaires dans l'armée des Lagides ; ils s'installèrent à Beth Shean en colonie militaire lorsque des terres royales leur furent données. La fondation de la ville est fixée à l'année 260 av. J.C., au carrefour de routes des deux côtés du

2. BRUHL, 1953, p. 187, note 21.

3. BRUHL, 1953, p. 187.

4. GAL TZVI, 1995.

Jourdain⁵. La ville fut connue comme le lieu de naissance de Dionysos. Pline fait allusion à cette tradition⁶. C'est à ce moment-là que le culte de Dionysos arrive en Israël⁷, dans les villes, comme Ptolémaïs (St Jean d'Acre) et Philadelphie en Jordanie.

Scythopolis fut érigée comme cité nouvelle, placée dès le départ sous le patronat de Dionysos qui jouissait déjà dans le théâtre ptolémaïque d'un rang aussi important qu'Apollon du temps des Séleucos. La fonction sociale et politique d'un dieu est bien connue : grâce à la protection de Dionysos la dynastie des Ptolémée devient divine ; ils voyaient en lui leur origine ou leur premier père. Ptolémée III descendait d'Hercule du côté de son père et de Dionysos du côté de sa mère. Le temple est le cœur spirituel de la ville.

L'intégration des mythes dans les sites et les villes s'inscrit comme une conséquence de l'hellénisation des pays conquis. Les fouilles de Beth Shean, Jérusalem, Césarée, dégagent des objets se référant directement au culte de Dionysos, largement présent aux époques hellénistique et romaine. Les documents considérés se répartissent ainsi sur six siècles environ, trois avant notre ère, trois après ; ils étaient de trois sortes, les sculptures, les monnaies et les mosaïques. Tous les types de documents connus, témoignant de l'expansion de la religion dionysiaque, se trouvent dans les sources littéraires, les sources épigraphiques riches pourtant en indications sur l'importance, voire la prédominance du culte dionysiaque à l'époque gréco-romaine.

Seules les mosaïques seront étudiées ici. Des représentations de Dionysos apparaissent sur les mosaïques de plusieurs sites archéologiques d'Israël. En 1913 fut découverte une mosaïque du

5. FUCHS, 1993.

6. PLINE, *HN*, V, 74.

7. Y. TORHEIM et A. OVADIA. Avec la conquête d'Alexandre le Grand (356-323 av. J.C.), Scythopolis est une ville de Syrie. *La Guerre des Juifs* de FLAVIUS JOSÈPHE la décrit, en l'année 66, comme la « plus large cité dans la Décapolis », Nysa Scythopolis, la *Beth Shean* romaine dont le culte municipal était dionysiaque ; le choix le plus riche de monnaies y fut frappé.

début de l'ère byzantine, décorée de motifs dionysiaques variés au Nord du Sinaï, à Sheich Zweid. En 1959, au kibboutz Erez, furent découvertes des parties de mosaïque, également de l'époque byzantine, décrivant la procession de Dionysos à son retour des Indes. Enfin, à Zippori, dans une villa datant du III^e siècle, fut dégagée, en 1986, une mosaïque décrivant des épisodes de la vie de ce Dieu⁸. Avant de faire l'étude de cette dernière mosaïque, rappelons en quelques mots l'importance de Zippori, ville de l'époque du deuxième Temple, au carrefour de routes importantes, à 6 km de Nazareth, capitale de la Galilée, région dont la fertilité est célèbre, évoquée dans la Bible comme une terre de lait et de miel. En l'an 63 avant J.C., Israël est conquis par Pompée qui divise le pays en cinq parties ; la partie juive a pour capitale Zippori, Hérode en fait la conquête en 38 av. J.C. Après les nombreuses rébellions et défaites des juifs, la ville fut brûlée et reconstruite par Hérode Antipas qui la nomme « l'indépendante ». Une succession d'empereurs et de consuls occupent la Galilée. En 61, au temps de Néron, Zippori est rattachée au gouvernement d'Agrippas II. En 66, après de grandes révoltes, les Juifs se réconcilièrent avec Rome ; ce qui est attesté par les médailles montrant des cornes d'abondance et mentionnant Zippori comme ville de paix.

La mosaïque retenue pour cette étude pave le sol de la maison romaine sur l'acropole de Zippori. Elle date du début du troisième siècle, fut détruite par un tremblement de terre en 363 mais fut largement protégée par ses propres débris. Les fouilles datent de 1987-88 et s'achevèrent en 1989. Restaurée à Jérusalem, elle fut remise en place en 1992.

La maison dégagée mesure 23 m sur 40 ; la mosaïque 9 m sur 7, en forme de T, caractéristique d'un sol de *triclinium* (salle de banquet romaine) comme ceux trouvés à Antioche, à Neopaphos et à Nicosia

8. TALGAM & WEISS, 1989, p. 83-84.

à Chypre, à Portus Magnus, Taboussa et El Dedjem en Afrique du Nord.

Quinze tableaux constituent le centre de la mosaïque⁹ ; ils décrivent la vie de Dionysos. Trois sont détruits complètement, l'un est partiellement conservé. Un tableau, le plus grand, entouré d'une bande tressée (*guiouch*), constitue le centre des épisodes ; une compétition de boisson entre Dionysos et Héraclès y est représentée. Autour de ce tableau, sont disposées les autres scènes, trois sur chaque côté. Deux tableaux supplémentaires l'un au sud, l'autre au nord ; l'ordre de lecture se fait de l'extérieur vers l'intérieur. Chacun des personnages et chaque scène sont signalés par des inscriptions grecques.

1 - Le banquet où se tient la compétition entre Dionysos et Héraclès est un sujet approprié pour la décoration d'une mosaïque de *triclinium* ; la même description est connue à Antioche. Dans l'art romain, Héraclès fait très souvent partie de la « famille » de Dionysos. Celui-ci est décrit la main droite levée, tenant le canthare vide renversé. Son protagoniste, plus vaillant, porte encore la coupe à ses lèvres. Entre les deux, un satyre jouant de la musique sur un

9. La partie sud de la mosaïque fut changée encore à l'époque antique, elle est très bien faite et les changements sont subtils bien que le sujet ne se réfère point à la procession. On y voit une description de paysage, le Nil apparemment, dans lequel se baignent des jeunes gens nus occupés à la chasse d'oiseaux et de crocodiles. Les différences de style et de technique montrent le temps écoulé. Cette preuve est très importante car grâce à ces détails l'on peut suivre l'évolution de la fabrication des mosaïques. La bande de mosaïque blanche portant des signes (lettre gamma) pour l'emplacement des fauteuils, est très différente de toutes les mosaïques connues de ce genre. La technique : pierres de grandeurs différentes, à l'emplacement des invités, (blanc) des pierres plus grandes : de 68 à 90 pierres au dm², les feuilles d'acanthé 200 à 240 pierres au dm², au centre pour les personnages 300 à 420 pierres, les parties les plus délicates, 484-672 pierres, pour le portrait de la femme 429 pierres. 23 nuances de couleurs (rouge, brun, jaune, gris, noir, blanc, vert, bleu, pierre calcaire, et verre). Les artistes semblent très spécialisés selon le mode de pose de la pierre, on remarque des signes de préparation du dessin avant la pose de la pierre. Cf. WEISS & NEZER ; voir aussi *Ariel*, 109 6/1995.

aulos ; près d'eux, d'autres satyres et deux ménades. L'une d'elles tient le thyrses.

2 - Le sujet des tableaux voisins est l'ivresse, comme le dit l'inscription. Le tableau, côté sud de la mosaïque, décrit l'ivresse d'Héraklès : il est étendu sur le sol, soutenu par un satyre et une ménade. Celle-ci tient sa massue. Un gourdin supplémentaire est appuyé sur un meuble placé en arrière.

3 - Dans le deuxième tableau (côté occidental de la mosaïque), il s'agit de l'ivresse de Dionysos. Il n'est pas comme Héraklès impuissant : il est assis dignement, de telle sorte qu'il accentue sa victoire. A ses pieds une silhouette de femme, Ariane ou la personnification de l'ivresse. Il est avec toute sa suite. A sa droite un couple de satyres, l'un d'eux tient une outre de vin, à sa gauche un satyre portant un *pedum* et une ménade tenant un canthare. Entre les deux paraît un jeune adolescent. Cette image de Dionysos ivre diffère des autres représentations du même sujet dans l'art antique, dans lesquelles le dieu a du mal à se tenir sur ses pieds, et est soutenu par d'autres personnages¹⁰.

4 - Dans le tableau partiellement conservé et dont le sujet n'est pas clair, Héraklès est représenté une fois de plus, dans une demie-ivresse.

5 - L'enfance de Dionysos forme une partie importante du mythe. L'histoire selon laquelle les nymphes de Nyssa reçoivent le dieu connu une grande popularité. Deux des tableaux de la mosaïque de Zippori traitent de cet épisode. Le panneau oriental traite du bain de Dionysos-nourrisson donné par les nymphes ; l'inscription dit « le bain de Dionysos ». Dans cet épisode sont représentés six femmes et un satyre. Trois des femmes sont penchées autour d'un bassin bas, l'une est agenouillée et soutient l'enfant, la deuxième courbe le dos, la troisième tient l'enfant. Une image similaire se trouve dans la mosaïque de Néopaphos de Chypre. On peut mentionner qu'une telle

10. PARISH, p. 310, dans la Maison de Bacchus en Espagne.

scène apparaît dans les descriptions des enfances d'Achille, d'Alexandre le Grand, et même dans la description du baptême de Jésus Christ.

6 - Sur la deuxième représentation du côté occidental de la mosaïque, l'enfant Dionysos monte sur une chèvre ; il est accompagné de deux nymphes. L'inscription porte son deuxième nom, *Bacchos*.

7 - Près de la scène de l'enfance est décrite la scène du mariage avec Ariane, comme l'indique l'inscription « mariage ». Dionysos est étendu et tient un sceptre, près de lui Ariane ; sur ses genoux, un panier de fruits ; entre eux, se tient Éros qui couronne Dionysos. À la droite d'Ariane, une ménade, un satyre portant une outre de vin sur l'épaule et un autre satyre portant un panier de raisins. À la gauche de Dionysos se tient un troisième satyre tenant un flambeau. Le mariage de Dionysos et d'Ariane est également décrit dans une mosaïque de Philipopolis, sur laquelle est écrit, sur Éros penché entre les deux époux, le mot grec de « plaisir ».

8 - Un autre sujet du mythe décrit à Zippori porte sur la procession victorieuse après le voyage de Dionysos en Inde. La partie droite a été conservée. L'on voit Dionysos assis dans un char ; d'une main il tient son manteau, dans l'autre un thyrsos. Son char semble attelé à deux centaures menés par deux satyres. L'un joue de la double flûte (*aulos*), la tête de Dionysos est auréolée, avec au-dessus l'inscription « procession ».

Le triomphe de Dionysos aux Indes est un sujet fréquent dans l'art romain, en particulier sur les sarcophages de la ville de Rome, pour plus tard devenir un sujet purement littéraire comme par exemple dans l'œuvre hermétique du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna qui décrit, entre autres scènes dionysiaques, une frise rapportant une procession où figure Bacchus dans son char,

accompagné de ménades, de satyres, de tigres¹¹. Parmi les mosaïques de tout l'Empire Romain, jusqu'à présent, on en compte plus de vingt décrivant ce sujet. Les archéologues pensent que la mosaïque de Zippori en est l'origine. Il en est de même pour les autres images ou motifs, comme les personnages de la suite de Dionysos et les animaux exotiques.

9 - Outre les descriptions des épisodes du cycle de la vie de Dionysos, la mosaïque de Zippori comprend quatre panneaux portant sur d'autres aspects du culte de Dionysos. Des personnages plus tardifs dans l'entourage du dieu, des inscriptions les accompagnent comme « la joie », « les porteurs d'offrandes », « le foulage du raisin » et « les bergers ».

10 - Un encadrement de feuilles d'acanthé entoure les tableaux du dieu. Il y a deux centres d'intérêt, c'est-à-dire deux images ou

11. FRANCESCO COLONNA, *Le Songe de Poliphile*, (voir édition Slatkine reprints, 1971 ; vol. 1, p. 288 : la description des chars triomphaux résume toute une iconographie figurée dans les mosaïques :

« A chaque angle de la plate forme du char triomphal resplendissait un candélabre bien fabriqué ; posant sur trois pieds en forme de cornes, fait de branches de corail favorable aux agriculteurs, détournant les foudres et les typhons, repoussant les tempêtes, bénin aux buveurs et leur servant d'amulette ; tel que Persée n'en trouva pas de semblable au cap de Gorgones [Gibraltar] ; tel qu'il n'y en a pas dans la nier Erythrée ni à Dejanum. Un de ces candélabres avait la tige faite de ceraunie bleue de Lusitanie, pierre amie des tempêtes et principalement chère à Diane. Cette tige de moyenne grosseur.... Le second était en très fine pierre *dionysias* noire tachetée de rouge [...] donnant le goût de cette divinité (pierre de Bacchus, réduite en poudre, mêlée à l'eau). Autour de ce triomphe divin, avec une profonde et solennelle piété, avec une grande pompe religieuse, un nombre infini de Ménades, les cheveux dénoués et épars ; quelques unes toutes nues ou simplement couvertes d'un vêtement virginal [...] jouant des cymbales ou des flûtes accomplissaient les orgies sacrées, poussant des clameurs et faisant des Bacchanales comme dans les Triétésiques [fêtes des Thébains en l'honneur de Bacchos vainqueur des Indes et nommé *Triétésix*, parce que, disait-on, il avait mis trois ans à accomplir cette conquête] avec des thyrses ornés de feuillage d'arbres conifères, couronnées de feuilles de vigne, dont elles étaient enguirlandées sur le corps nu, sautant et courant. Le vieux Silène, monté sur son âne, suivait immédiatement la marche triomphale. Derrière ce chevaucheur, venait un bouc au poil hirsute que l'on menait joyeusement, orné pour la pompe du sacrifice. Une des suivantes élevait un van [en souvenir du van qui servit de berceau à Bacchus] en joncs. C'est ainsi que toutes *Mimallones*, satyresses, bacchantes, lénées, naïades et tityres suivant confusément ce quatrième triomphe, le célébraient amoureusement, proférant à haute voix ce cri vénéré : Evohé Bacche ! »

portraits. L'un au nord, l'autre au sud. Sur le côté nord apparaît le portrait d'une femme couronnée de feuilles de lauriers et portant des boucles d'oreilles. Un portrait exceptionnel appelé « la Mona Lisa de la Galilée ».

11 - Sur le côté sud, il reste des vestiges d'un autre portrait de femme ressemblant à la précédente.

12 - Dans un encadrement de feuilles d'acanthé sont représentés des chasseurs nus et des animaux. Dans chaque tableau deux ou trois personnages dans une scène de chasse ou de lutte avec un animal.

13 - Sur le côté ouest du sol, dans une bande de mosaïque entourant les tableaux, des hommes et des femmes, comme marchant en procession, portent des paniers de fruits, des poules, des canards, des trépieds et des objets variés ; ils se dirigent vers le sud.

14 - Au nord de la mosaïque, l'on voit deux hommes, un enfant montant une chèvre et une femme jouant de la double flûte. D'autres personnages dans la partie la plus détériorée et parmi eux un homme guidant un âne. Quelques détails de paysage montrent que la fête se passe en plein air.

Malgré son état, nous pouvons dire que nous avons une description continue, commençant du côté oriental de la bande des animaux ; cette partie n'appartient pas au mythe mais aux préparatifs d'une fête où prennent part des mortels. Les jeunes ne portent pas les jupes entrouvertes et déchiquetées qui caractérisent les satyres, mais une tunique courte, découvrant une épaule ; les femmes, comme les ménades du tapis central, portent des *peploi*.

En contraste avec les tableaux centrés sur la vie de Dionysos, la partie extérieure porte sur les préparatifs au culte du dieu et aux fêtes qui s'y rattachent. Les détails qui se rapprochent le plus de cette scène sont représentés sur des ustensiles de verre appartenant à la collection Morgan à New York. Les personnages qui y sont dépeints se trouvent en pleine fête. Un homme et une femme sont occupés à nouer des

nœuds entre un arbre et une colonne. Un autre personnage porte d'une main un plateau plein de fruits et de l'autre un broc ; on voit un âne qui a certainement porté les fardeaux. La procession dépeinte sur ces verreries se termine devant un autel fumant l'encens devant lequel se tient une femme dont la tête est recouverte d'un voile. Derrière elle on peut voir la statue d'un dieu, décoré de guirlandes. On pense que la procession de la mosaïque de Zippori se terminait de la même façon.

Le bâtiment révèle une architecture complexe ; une abondance de chambres, de salles d'eau avec canalisations, des péristyles, des fresques et des mosaïques, témoignant de l'aisance du maître de maison. Que pouvaient représenter de telles scènes de la vie de Dionysos dans le foyer d'une famille juive ? Elles ne signifient pas nécessairement que les habitants prenaient part au culte dionysiaque. Des réponses partielles ont été proposées. Cependant, n'oublions pas que le sujet dionysiaque est très répandu dans toutes sortes de décors de cette époque jusqu'au VII^e siècle¹², dans toutes les parties de l'Empire Romain, oriental et occidental, dans les mosaïques, tapisseries, tables de marbre, vaisselle d'argent, verreries, vêtements luxueux pour célébrations et banquets.

À la différence des monnaies, les décorations des mosaïques et les sarcophages ne sont pas un témoignage absolu du culte de Dionysos dans les mêmes sites. De même, on peut supposer que des mosaïques de ce genre décoraient des sols des *triclinia* des maisons privées dans un but avant tout artistique et décoratif. On connaît ailleurs la maison d'Argos en Grèce, la maison de Bacchus à Complutum en Espagne, la mosaïque de Sarrin en Syrie.

Une aussi riche description de la vie mythique de Dionysos est cependant rare ; on ne peut dire avec assurance que les habitants de

12. Sur tout cela, cf. PARISH, 1995, en part. p. 38.

la maison aient fait partie de la population paienne de la ville¹³. Rappelons que la population juive de la ville de Zippori à l'époque où fut construite cette demeure occupait une position particulière. Après la révolte des Bar Kohba, les Juifs, en particulier, les érudits et les étudiants, obligés de quitter la Judée, se sont rassemblés à Zippori, ceux-ci ont eu une influence sur la ville ; des décisions importantes de la vie civile et religieuse furent prises par ce cénacle ; grâce à eux, un renouvellement des institutions religieuses, judiciaires eut lieu. Yehuda Hanassi, à la tête du Sanhedrin, grande instance rabbinique, a influencé la vie de Zippori et du pays pendant près de 50 ans. A sa mort, en 222, il avait fini de composer la *Mishna*, recueil de textes juridiques et de commentaires sur les textes bibliques.

C'était l'époque du règne de Sévère (193-235) qui accorda aux Juifs plus de liberté et plus d'activités économiques. Les richesses de Yehuda Hanassi témoignent d'une situation économique très brillante. Les archéologues soutiennent que la villa romaine qui fut découverte dans l'Acropole de Zippori, datée de son époque, fut certainement la sienne. Déjà, on s'en souvient, du temps de Ptolémée IV, l'idée était courante que le mystérieux dieu des Juifs n'était autre que Dionysos. Sans aller aussi loin, il serait intéressant de prendre en considération certaines notions juives concernant l'ivresse, le vin, pour comprendre pourquoi Yehuda Hanassi, rabbin, n'a pas rejeté les sujets bacchiques de sa maison, à supposer qu'elle fut sienne. Il invitait à la convivialité et au plaisir de boire du vin. Malgré l'ivresse de Noé (*Genèse*, IX, 20-27) et l'inceste des filles de Loth (*Genèse*, XIX, 31-38) le vin, produit de la civilisation, est hautement loué dans les

13. Mêmes mosaïques à Antioche, Chypre, et de l'autre côté du Jourdain. Selon les médailles de la même époque, l'on peut voir les relations de Zippori avec Rome, médailles du règne de Caracala (211-217) avec des inscriptions telles que : « alliance entre le saint cénacle et le sénat romain », ... développement de la ville à 600 hectares de superficie et 18 000 habitants. Après la mort de Yehuda Hanassi, Sanhedrin passa à Tibériade, sans enlever à Zippori son importance pour les érudits juifs. Du temps de l'empereur Dioclétien (284-305) fut installé à Zippori un régiment de cavalerie faisant partie de l'armée organisée par l'Empereur dans le pays.

Psaumes (104-5) : le vin réjouit le cœur de l'homme ; il est le symbole du savoir, de la connaissance ; il constitue une métaphore majeure dans le *Cantique des Cantiques*. Le peuple d'Israël est la vigne de Dieu comme le vin sera plus tard le corps du Christ¹⁴.

Pendant les sacrifices du Temple, le vin était répandu abondamment sur l'autel ; celui qui se prive de vin pêche ; un rituel connu dans la religion juive, c'est de s'auto-infliger la torture, les formes sont nombreuses : or, étant donné que boire du vin était un luxe, celui qui voulait se punir arrêta de boire. Par contre, comme tous les produits fermentés (le levain, la bière) il est interdit aux prêtres qui sacrifient (*Lévitique*, 11, 11), aux rois, aux *nazir* (consacrés à Dieu) comme Samson ou Jean-Baptiste, comme à la tribu des Rekabites dont parle Jérémie (*Jérémie*, 35)¹⁵.

Pendant l'époque gréco-romaine, Eretz Israël et la Judée sont fort connus pour leur vin. Outre l'usage culturel, sa consommation était très populaire parmi la population juive ; le *Talmud* signale des vins variés, des poivrés, épicés, huilés, aromatisés, au miel, clair, doux, etc ... Les lois prescrivaient d'en boire avec modération mais de ne pas s'en priver ; il fallait en offrir aux personnes en deuil, en boire pour sublimer les sentiments de haine et de colère. Il était (et est) très présent dans les cérémonies, il jouit d'une bénédiction spéciale, il est prescrit d'en boire abondamment, jusqu'à l'ivresse, jusqu'à la perte de toute conscience, à Pâques (obligatoirement quatre verres) et au carnaval de *Purim*.

Ainsi, l'on peut dire que tant que Dionysos représentait la réjouissance, les religions qui se côtoyaient favorisaient le syncrétisme souhaité par les procureurs romains. Si les objets quotidiens en témoignent, le décor intérieur, les édifices publics, les monnaies, il n'est pas dit que dionysiens et non-dionysiens participaient aux mêmes rites et partageaient le même culte, il se peut

14. GOODENOUPH, 1965.

15. COURTOIS, p. 63 17 - BRUHL, 1953, p. 177-179.

même que la rivalité avec le christianisme montant ait motivé cette prolifération d'objets à caractère dionysiaque¹⁶.

Ilana ZINGUER
Université de Haïfa

16. BRUHL, 1953, p. 177-179.

BIBLIOGRAPHIE

- BARKAI R., *Le dieu Dionysos dans les monnaies des villes en Eretz Israël*, Ariel, 102-103, 1994, p. 147-156.
- BRUHL A., *Liber Pater*, Paris, 1953.
- COURTOIS M., « Les ferments interdits de la Bible », in Fournier D. et D'Onofrio S. éd. *Le ferment divin*, Paris, 1991.
- DELAVAUD-ROUX Marie-H., *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Publications de l'Université de Provence, 1995.
- FOERSTER G. & TSAFRIR Y., « Nysa-Scythopolis in the Roman Period : a Greek City. of Coele-Syria – Evidence from the excavations at Beth Shean », *ARAM*, 4, 1992, p. 117-138 (en hébreu).
- FOERSTER G. & TSAFRIR Y., « Sculpture de Dionysos comme jeune garçon, nouvelle découverte », *Kadmoniot*, 89-90, 1990, p. 52-54.
- FOURNIER D. et D'ONOFRIO S. éd., *Le ferment divin*, Paris, 1991.
- FUCHS G., *La Grèce en Israël Beth Shean-Scythopolis à l'époque greco-romaine*, Jérusalem, 1993 (en hébreu).
- FRAZER J. G., *The Golden Bough*, IV^e partie, London, 1922.
- GAL TZVI, « Beth Shean », in *Ariel*, 109, 6/1995 (en hébreu).
- GOODENOUPH, E.R., *Jewish Symbols in the greco-roman Period*, New York, 1965.
- HILL G.F., *Catalogue of the Greek Coins of Palestine*, London 1914, 34-37, p. 75-77.
- JEANMAIRE H., *Dionysos ; histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1970.
- LIFSHITZ B., *Scythopolis à l'époque hellénistique*, Berlin, 1977.
- PARISH D., « A mythological Theme in the Decoration of Late Roman Dining Rooms : Dionysos and his Circle », *RA*, Fasc. 2, 1995, p. 307-332.

- SAULCY (DE) F., *Numismatique de la Terre Sainte*, Paris, 1874.
- SHEPHARD H., *The Dionysus Group*, Peter Lang, 1991.
- SMITH G.A., *The historical Geography of the Holy Land*, London, 1935.
- TALGAM R. ET WEISS Z., *La vie de Dionysos dans la mosaïque de Zippori*, Kadmoniot, 1989, p. 93-99.
- TCHERIKOVER, *Les Juifs et les Grecs à l'époque hellénistique*, Tel Aviv - Jérusalem, 1959, p. 147.
- WEISS Z. & EHUD N., *Zippori*, Jérusalem, 1994.
- FOURNIER D. ET D'ONOFRIO S. ÉD., *Le ferment divin*, Paris, 1991.
- YONAH A., « *Scythopolis* », *la vallée de Beth Shean*, Jérusalem, 1963, p. 53.
- YONAH A., *IEJ*, XII, 1962, p. 123-34.

SIGNIFICATION DE L'IVRESSE DANS LE *CYCLOPE* D'EURIPIDE

par Henri REY-FLAUD

Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche écrit : « Apollon se dresse à mes yeux comme le génie transfigurateur du *principium individuationis*, par qui seul peut se produire la délivrance dans l'apparence – alors qu'à l'appel jeté par Dionysos dans la jubilation mystique, les frontières de l'individuation volent en éclats, frayant ainsi la voie qui mène aux Mères de l'être, jusqu'au tréfonds le plus intime des choses¹. » J'ai retenu ce texte en exergue à mon intervention d'aujourd'hui où je me propose de déterminer avec vous la fonction du vin comme objet emblématique de la fondation de la culture occidentale, en montrant qu'une juste appréciation de cet insigne civilisateur substituée à l'opposition classique Apollon-Dionysos (que pourrait laisser supposer une lecture superficielle de Nietzsche) un nouage essentiel entre ces deux figures. C'est en effet l'articulation dialectique entre les deux divinités, accomplie sur un objet sacré : le vin, qui est la condition de l'avènement de l'homme

1. Paris, Gallimard, Folio essais, 1977, p. 96.

et l'institution de la cité. Le Cyclope d'Euripide permet de vérifier cette thèse².

Le Cyclope

Le drame satyrique d'Euripide, qui récupère pour l'essentiel la trame fournie par Homère, met en scène, à travers l'acte meurtrier perpétré par Ulysse contre le Cyclope, le moment initial où le sujet humain se dégage des puissances chtoniennes que Nietzsche incarne dans les Mères géthiennes et que nous référerons, pour notre part, avec Jean-Pierre Vernant, au royaume des Gorgones « [qui] habitent 'loin des dieux et des hommes', dans les régions souterraines, au-delà de l'Océan, à la frontière de la Nuit [...], barrant l'accès à des lieux interdits ». Le Cyclope d'Euripide perpétue la figure de ce monde archaïque.

Polyphème : « beau nom pour l'inconscient », disait Lacan. Je retiendrai cette formule en précisant toutefois que l'inconscient en cause n'est pas celui du rêve ou de la fantaisie, emportant Alice au Pays des merveilles, mais la marmite bouillonnante du Ça. L'inconscient désigne alors la strate primitive de l'individu qui trouve son correspondant au registre de l'histoire de l'humanité dans un état premier de la civilisation, référé à l'élevage qui fournit au Cyclope sa double subsistance : le lait et la viande, civilisation primitive par rapport à celle qu'introduit Apollon, « dieu des semailles et des saisons » (Lycophron). Le passage de la civilisation des bergers, incarnée par le Cyclope, à celle des paysans, référée à

2. Faut-il résumer l'épisode ? Ulysse, emporté dans son errance, échoue sur une terre volcanique inhospitalière, royaume des Cyclopes, monstres monoculaires et mangeurs d'hommes. L'un d'eux, Polyphème, fait prisonniers Ulysse et ses compagnons qu'il commence à dévorer. Cette entreprise est heureusement interrompue au moment où l'industriel fils de Laërte, après avoir enivré Polyphème, réussit à l'aveugler et à s'enfuir en signant son forfait d'un nom énigmatique : Personne.

Apollon, inscrit une mutation manifeste, lorsque la vie communautaire devient rythmée par les cycles cosmiques et que les rites calendaires porteurs de la temporalité font entrer dans l'homme le sens de la mort, c'est-à-dire, en réalité celui de la vie. Cette bascule est consacrée quand l'agriculture s'élève à la dignité de la culture avec l'invention du vin, c'est-à-dire quand s'accomplit le nouage entre Apollon et Dionysos.

Le nouage d'Apollon et de Dionysos

La relation entre Apollon et Dionysos n'est pas du même ordre que celle qui lie chez Eschyle Athéna aux Érynies. Lorsque la fille de Zeus prononce devant l'Aréopage la sentence qui absout l'assassin de Clytemnestre et au terme de laquelle les noires sœurs sont contraintes de descendre aux royaumes sombres, la fiction tragique imaginatise le refoulement de la *Diké* archaïque attachée à la loi du sang au bénéfice d'une justice nouvelle, incarnée dans la loi du père. Rien de pareil ici : le nouage d'Apollon et de Dionysos signifie que la cité antique (et, partant, le citoyen) prend naissance quand s'accomplit la rencontre, d'une part, des élans pulsionnels primitifs, porteurs des forces de vie, attachées à Dionysos avec, d'autre part, tout ce que représente Apollon : la lumière, l'harmonie, le *logos*, c'est-dire (entendons-le bien) des figure de la mort symbolique liée à l'empreinte du langage (que désigne son nom de *sauroctone*, le tueur du lézard, et qu'illustre dans une autre culture la marque inscrite sur Jacob par l'Ange).

La mise en tension d'Apollon et de Dionysos est ainsi la première relève imaginaire, advenue au registre du mythe, du couplage dialectique fondamental déterminé par Empédocle d'abord, par Freud ensuite, entre *filia* et *neikoi*, entre Éros et Thanatos. Le nouage entre les deux divinités, tel qu'il est inscrit *in principio* dans la culture grecque, signifie que l'existence de la polis

et celle de la psyché sont soumises à la prise de la vie dans le maillage du langage et à l'animation du langage par l'élan de la vie. Ainsi les Grandes Dionysies comme les Bacchanales romaines donnent-elles à voir un mode de transgression paradoxal parce que légitimé : la levée de l'interdit est accomplie sur le maintien – mieux, sur la confirmation de la loi. Ce que le carnaval perpétue dans nos cultures modernes pour exprimer un débordement rituellement maîtrisé, une libération démesurée et codifiée de l'Éros.

L'anthropologie structurale vérifie que le défaut d'un de ces deux pôles (le dionysiaque ou l'apollonien) signe inmanquablement la ruine de la cité et la catastrophe du sujet. C'est ce que découvrent les mythes œdipéens d'un côté et les mythes percevaliens de l'autre.

Les mythes œdipéens et percevaliens

Dans *Anthropologie structurale* II, Lévi-Strauss sépare les mythes fondateurs en deux catégories : les mythes œdipéens qui expriment une communication parfaite dont il pense trouver l'illustration dans la réponse apportée par le fils de Laïos à l'oracle aussi bien que dans la transgression de l'inceste. En regard les mythes percevaliens trahissent une défaillance de la communication repérable dans la suspension de la parole avouée par le héros de Chrétien de Troyes qui a pour effet une interruption dans le circuit des échanges (essentiellement l'échange des femmes) :

Dames en perdront leurs maris,
terres en seront exilées
et pucelles déconseillées
qui orphelines resteront,
et maint chevaliers en mourront,
et tous auront le mal par toi (4654-59).

Ce désastre est encore confirmé par la position d'abstinence devant la femme à laquelle le valet gallois va être lui-même condamné. Sans discuter cette thèse sur le fond, je retiendrai que la culture s'efface quand l'un des deux principes dialectiques fondamentaux fait défaut : Apollon sans Dionysos produit la figure d'un monde percevalien voué à la mort, Dionysos sans Apollon celle d'un univers œdipéen, livré au déchaînement des puissances de Thanatos figuré dans la peste qui s'abat sur Thèbes

Le lit d'un fleuve asséché donne l'image du monde percevalien : ce qui démontre *a contrario* que la vie collective se ressource aux débordements, ainsi que le vérifie le fait que lors des inondations, qui sont le plus souvent des catastrophes économiques, les gens se pressent pour voir, manifestant une forme de jouissance secrète, contenue, comme s'ils assistaient aux inondations fécondantes du Nil. La leçon de Chrétien de Troyes, reprise par T.S. Eliot, est que lorsque la source pulsionnelle se tarit le royaume arthurien devient Terre Gaste, *Waste Land*. Coupé de Dionysos, Apollon, dieu de la raison, de la nécessité, de l'enchaînement logique, perd tout ce qui, au registre de la vie, est *kairos*, *tyché*, événement, tout ce qui est de l'ordre du hasard qu'aucun coup de dé jamais n'abolira. Sans Dionysos qui est l'extérieur, le « hors-de soi, plus avant » dont parle Henri Maldiney, le hors-la-ville, l'exogamie désignée par le rapt des Sabines, sans Dionysos donc le monde apollinien se réduit à un monde rationnel sans vie, un cosmos vidé des hommes.

Variations sur l'ivresse

À rebours, la peste qui se déchaîne sur Thèbes démontre ce qu'il advient lorsque par défaut de la relève apollinienne, les puissances dionysiaques sont abandonnées à elles-mêmes. C'est ce

que révèle la face maléfique de l'ivresse, l'ivrognerie qui trahit le pur instinct de vie, la déliaison insupportable des pulsions.

L'ivrognerie marque un déchaînement non contrôlé, non médiatisée qui traduit la résurgence du monde archaïque oublié de Gorgô à la chevelure bruissante de reptiles. Les visions du *delirium tremens* donnent à voir le surgissement de ce monde remonté des profondeurs à travers les figures hallucinées de serpents, de crapauds, de lézards dont le grouillement vient assiéger l'homme déchu du *logos*. L'ivresse négative est à l'ivresse ce que le ménadisme (les femmes de Thrace frappées par la malédiction de Dionysos) est à l'enthousiasme (la Pythie inspirée par Apollon). La légende de Noé découvre dans une autre culture comment l'ivresse déchaînée signe la déchéance de la fonction paternelle, face à quoi les fils honteux ne peuvent que jeter un manteau pour cacher le phallus défaillant à sa fonction. Que cette défaillance soit au principe du déchaînement pulsionnel désastreux qui caractérise les mythes œdipéens, c'est ce que confirme le détail significatif qui inaugure la légende thébaine selon lequel Laïos qui, alerté par l'oracle, n'avait avec sa femme que des rapports sodomites afin de se garder de toute descendance, engendra Œdipe dans un moment d'égarement après avoir été enivré par Jocaste. Le vin est alors *sacer*, au sens de « maudit », signification qui désigne toutefois par avance son autre face où il supporte la part du sacré dans l'homme.

Comment Ulysse enivre le Cyclope

Sur ce versant, le vin est le signifiant sur lequel s'accomplit le nouage entre Apollon et Dionysos, entre un principe de raison et un principe de débordement. À cette condition l'homme fait l'expérience de l'ivresse bénéfique qui l'introduit à l'*ek-stasis*, à la sortie contrôlée hors de lui-même où il advient à l'espace des dieux. C'est à ce titre que dans tout le monde méditerranéen le vin est et

reste le symbole et le principe de la culture. Le vin remplit dans nos sociétés la fonction que Sganarelle dans la scène d'ouverture de *Dom Juan* assigne au tabac :

Il instruit les âmes à la vertu et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme. Ne voyez-vous pas bien, dès qu'on en prend, de quelle manière obligeante on en use avec tout le monde, et comme on est ravi d'en donner à droite et à gauche, partout où l'on en trouve ? On n'attend même pas qu'on en demande, et l'on court au devant du souhait des gens ; tant il est vrai que le tabac inspire des sentiments d'honneur et de vertu à tous ceux qui en prennent (I, 1).

Dans notre monde moderne où l'on ne prise plus guère, le tabac a perdu ce rôle : il est devenu une activité solitaire, voire asociale, puisque les fumeurs sont frappés d'ostracisme. Sur la destitution du tabac, le vin reste donc le dernier insigne emblématique du lien social qu'il resta, après l'effacement de l'Hellade, à l'orée de la civilisation chrétienne quand il fut appelé, dans la Cène, pour symboliser le sacrifice communautaire fondateur. C'est bien pourquoi lorsqu'au moment d'une tournée (le mot indique le bouclage magique primordial de la coupe qui passe de main en main), quand un malotru vient rompre la chaîne symbolique par un laconique : « Je ne bois pas », chacun ressent que le refus de l'atrabilaire n'est pas seulement un manquement aux bienséances, mais une atteinte à la communauté et une offense à l'ordre symbolique du monde. En quoi l'on ne se trompe pas. Le buveur d'eau qui se retire du circuit du vin, avoue, de fait, un dérèglement des humeurs qui est du même ordre que celui qui affecte le mélancolique dont la psychiatrie de la fin du XIX^e siècle avait isolé un type nosographique particulier : les ogres mélancoliques, qui, résurgences de notre Cyclope, défrayèrent la chronique et qu'on reconnaissait à ce trait : que quand on est un ogre on mange seul. L'ivrognerie est le pendant de la dévoration ogresque : l'ivrogne qui boit seul marque la faillite de la

communauté culturalisée. Ce constat nous introduit alors *in fine* au sens de la ruse perpétrée par Ulysse aux dépens de Polyphème.

De nos développements antérieurs, il ressort que le vin est chez Euripide détourné par Ulysse qui se fait le maître du signe. Ulysse apporte au Cyclope le signifiant emblématique de la culture, tronquée, mutilée de sa dimension apollinienne, si bien que le vin retombe aux stades antérieurs et inférieurs où se constituent, selon la même logique, l'individu et la société : soit le stade oral et le stade anal que le Cyclope qui engloutit aussi bien qu'il rote, crache et pète illustre de façon caricaturale. En offrant perfidement le vin à Polyphème, Ulysse démontre qu'il n'y a pas plus de pédagogie de la culture que du sujet et que les entreprises de ce type trahissent toujours la perversion qui les anime. À l'instant suprême, Ulysse vérifie ce principe en signant son acte du signifiant le plus insignifiant qui soit, acte qui l'installe au point de pure puissance symbolique qui le fait maître du langage.

Fonction du nom

Le dernier trait d'Ulysse qui lui fait authentifier son forfait de son vrai nom, *Odysseus*, n'est pas une banderille cruelle, plantée dans l'élan de la victoire à l'encontre du monstre déjà vaincu. Il est l'élément décisif qui consacre l'épisode et sanctionne la signification du vin et de l'ivresse sacrée. Reprenons le déroulement du drame.

Ulysse, après avoir enivré le Cyclope, a planté dans son œil unique un épieu durci au feu. L'aveuglement de Polyphème répond à la mutilation de l'Ogre primordial, Kronos, mise en scène par Hésiode, avec cette précision que chez Homère et Euripide la castration de l'Autre primordial est celle qui le laisse non-voyant. Et c'est cette leçon que parachève le dénouement qui montre Ulysse qui s'échappe en lançant son nom à la face mutilée de sa victime. À

l'envers de sa signification manifeste (la bravade suprême du malfaiteur signant son forfait) ce geste qui substitue *Odysseus* à *Outis* signifie que le nom n'a pas de sens contrairement au renom qui est la parade, voire la mascarade du nom. Ainsi la prouesse que le héros revendique en son nom au moment de l'échappée finale ne doit-elle pas être confondue avec l'exploit accompli au bénéfice de la gloire mondaine. Le meurtre de l'Autre d'avant la loi produit la figure de l'acte qui fonde l'identité symbolique, irréductible à celle que nos codes s'efforcent de mettre en carte. C'est en référence à cette identité que le nom proclamé supporte ici, comme pure négativité, la virtualité de tous les sens et constitue le héros comme puissance (*dunamis*). L'apostrophe finale d'Ulysse consacre ainsi son acte : elle a la fonction de la pierre qui, dans la *Théogonie* a représenté quelque temps dans le ventre de Kronos, Zeus, caché en Crète. Cette pierre, recrachée par l'Ogre, sera récupérée par le père des dieux et plantée par lui, nous dit le mythe, pour qu'elle soit à jamais pour les hommes θαῦμα καὶ σῆμα : la merveille et le signe. Encore faut-il savoir que sur cette pierre nominale (qui est l'archétype de nos stèles funéraires) rien n'est écrit parce qu'elle incarne précisément le principe de l'écriture.

Cette leçon produit la dernière signification de l'ivresse sacrée. Elle permet de comprendre que l'*ek-stasis* qu'elle apporte à l'homme dans un moment de grâce est l'échappée d'un instant aux semblants sociaux que la vie a posés sur son visage. L'ivresse restitue à l'homme le temps d'un éclair son identité originale en levant les masques. Voilà pourquoi le texte grec perd tout sens traduit en français. *Ou-tis*, n'est pas *Personne* : le mot « personne » est à l'opposé de ce que le terme grec désigne, car la « personne » en français (que ce soit celle dont les humanistes défendent la dignité, où celles, au pluriel, qu'on dit « grandes personnes ») renvoie toujours à la pantomime des gueux que nous jouons sur la scène du monde. Οὐτις, « pas-quelqu'un », marque, à rebours, le moment de

la naissance du signifiant où le nom se tient dans le retrait de toute désignation, le point de pure identité symbolique que l'homme n'atteint que dans l'ivresse. Et ici Οὔτις nous réserve une dernière surprise dans le jeu de mots qu'il implique avec la seconde négation de la langue grecque : μή τις, qui souligne toujours la valence subjective d'un acte ou d'un état, perceptible par exemple dans l'opposition entre l'οὐκ εἶναι parméniidien et μή ὄν du Sophiste. Cette substitution révèle ainsi μή τις sous Οὔτις et derrière μή τις, μῆτις qui désigne chez les Grecs une forme particulière de ruse distincte de la renardie à quoi on la ravale quelquefois, plus proche en fait d'une intelligence qui serait faculté de saisir l'événement, le *kairos*, d'attraper au vol, selon la distinction établie par Aristote, la *tuché* qui ne passe jamais deux fois, en se déprenant de la glu de l'*automaton* dans laquelle nous sommes au quotidien enlisés. C'est ainsi le destin d'Icare que nous apporte l'ivresse : à chacun de garder la bonne distance avec le soleil.

Henri REY-FLAUD
Montpellier

LE BOUFFON DANS LA TRADITION IRLANDAISE

par Alan HARRISON

L'écrivain Alan Garner donne le nom « Guizer » au personnage principal de son recueil de conte de bouffons¹. Les spécialistes qui ont étudié ce type de personnage se rendront tout de suite compte de la justesse de ce nom. Par ses manifestations dans la société primitive, la littérature médiévale et les coutumes populaires jusqu'aux farces modernes, le bouffon se montre tantôt divin, tantôt moins qu'humain. Par sa satire, le bouffon peut être celui qui met en lumière les maux sociaux, mais il lui arrive aussi d'être le bouc émissaire sacrifié par ce même ordre social. Comme tant d'autres, je m'irrite de la nature changeante du bouffon et de sa tendance à transgresser les limites des normes de comportement. Il fait partie de la société humaine tout en existant dans un monde au-delà. Son passage d'un monde à l'autre sert à établir les frontières entre ces deux mondes et à clarifier notre connaissance de la condition humaine. Ailleurs, on a appelé cette qualité du bouffon la

1. A. GARNER, *The Guizer*, London, 1970 [l'auteur fait sans doute référence au mot guise, « déguisement », « (prendre) une apparence » (N. del'É.)].

« liminalité » (lat. *limen* : seuil)². L'attribution de ce terme au bouffon nous aide à comprendre le phénomène universel qu'il incarne.

Si nous examinons de près les termes employés dans diverses langues pour signifier le bouffon, nous remarquerons la confusion qui existe entre le bouffon professionnel et le bouffon naturel. Ce dernier se différencie des autres par une aberration mentale ou physique, c'est le « fou » ou l' « idiot ». Le bouffon professionnel endosse ces caractéristiques dans son comportement ou dans son habit. Les termes employés en gaélique montrent bien cette confusion :

drúth bouffon professionnel, imbécile, ou quelqu'un qui
n'est pas responsable de ses actes

óinmhid bouffon, idiot

mear fou, aliéné³

Le bouffon naturel préexiste au professionnel parce que son anormalité et sa liminalité sont évidentes. À cause de son anormalité, il ne serait pas sujet aux lois et aux obligations sociales. Paradoxalement cette liberté de comportement, qui est superficiellement contraire à la stabilité et au gouvernement, servira à établir le bouffon professionnel. En se servant des excès en paroles et en actes, de la tromperie et d'autres moyens répréhensibles, le bouffon établit, incarne ou renforce les normes sociales. Beaucoup de bouffons dans diverses traditions montrent ce paradoxe entre l'ordre et le désordre. Dans la tradition irlandaise il existe deux exemples typiques de cette fonction, l'un dans le conte en ancien

2. Voir V. TURNER, *The Ritual Process*, New York, 1969 ; A. VAN GENNEP, *The Rites of Passage*, Chicago, 1960, trad. de *Les rites de passage*, Paris, 1960 ; R.D. PELTON, *The Trickster in West Africa*, London/Berkley, 1980 ; A. HARRISON, *The Irish Trickster*, Sheffield, 1989.

3. *Contributions to a Dictionary of the Irish Language* (Dublin, 1913-1975).

gaélique *Fled Bricrend* (*Le Festin de Bricriu*), l'autre dans le conte en moyen gaélique *Aislinge Meic Conglinne* (*La Vision de Mac Conglinne*).

Le Festin de Bricriu, écrit probablement au IX^e siècle, contient la première réalisation complète du bouffon dans la littérature irlandaise. Après un sommaire du conte nous examinerons le thème du bouffon.

Bricriu Poisontongue prépara une énorme salle de banquet et invita les hommes d'Ulster et leur roi Concochar à un festin. Il savait qu'ils ne partageraient pas la salle avec lui donc il construisit une pièce avec des fenêtres par lesquelles il pouvait regarder le festin. A cause de sa réputation destructrice, les guerriers d'Ulster ne voulaient pas accepter son invitation. Mais Bricriu menace de semer la dissension entre eux – menace que les hommes d'Ulster prennent au sérieux ; ils acceptent d'y aller, mais seulement si Bricriu n'entre pas dans la salle de banquet. Ensuite, Bricriu incite chacun des héros principaux de l'Ulster, Loegaire, Conall Cernach et Cú Chulainn, à demander la portion du Héros, la meilleure partie de la viande. Quand le druide Sencha règle la discussion, Bricriu excite les femmes des héros en leur disant que la première à gagner la maison aurait pour toujours ce privilège. Il s'ensuit une bousculade où les femmes essaient, avec leur cortège, d'y entrer, au départ d'une manière majestueuse et puis avec les jupes retroussées d'une manière obscène. Comme elles n'arrivent pas à entrer dans la maison, le druide intervient encore et elles commencent ce qu'on appelle dans le texte « La bataille en paroles des femmes d'Ulster ». Cette bataille provoque les maris à un tel point qu'ils cherchent à laisser entrer les femmes. Cela entraîne violence et destruction, jusqu'à ce que Cú Chulainn lève un côté de la maison pour permettre aux femmes d'entrer. Lorsqu'il laisse tomber la maison, la pièce d'observation de Bricriu tombe aussi et Bricriu et sa femme chutent dans la fange à l'extérieur du bâtiment. Après la bagarre on redresse la maison qui est de travers, mais on n'a toujours pas pris de décision sur la portion du héros. Un épisode suit, dont le motif est familier, l'épreuve du champion. Chaque héros fait un marché avec un

géant grotesque : le guerrier doit laisser le géant lui couper la tête et il pourra couper la tête du géant la nuit d'après. Comme personne ne veut accepter le marché, le géant accepte de l'inverser. Seul Cú Chulainn retourne la nuit d'après, ce qui confirma son droit à la portion du Héros⁴.

Nous n'analyserons ici que le thème du bouffon, donc le dernier épisode ne nous concerne pas. Comme une grande partie de la littérature de cette époque, le récit se construit d'épisodes tissés sur le thème du lot du héros. Le bouffon, Bricriu, incarne son sobriquet « Poisontongue » (langue venimeuse). Même son prénom suggère une nature bouffonne. *Bricriu* dérive probablement de *brec* qui veut dire « tacheté ». L'élément variable ou « tacheté » de la nature du bouffon se manifeste souvent dans son habit – un mélange de noir et blanc qui symbolise sa nature sombre et vive et qui indique aussi sa liminalité. Le pouvoir de Bricriu vient de son langage, de sa parole, mais celle-ci entraîne aussi sa chute et son avilissement. Il possède un don surnaturel que les guerriers reconnaissent, mais il ne s'agit quand même pas d'un dieu qui contrôlerait le résultat de ses actes. Les possibilités comiques créées par ce fauteur, et la confusion qu'il provoque n'échappent pas à l'auteur. Les héros qui se querellent à propos de la nourriture, les femmes qui remontent leur jupe pour se chauffer aux rayons de la gloire de leur mari, et l'avilissement final de Bricriu – tout est vivement raconté. Le récit contient également les éléments burlesques et parodiques qui font partie intégrante de la littérature associée au bouffon.

En effet, Bricriu peut être considéré comme le prototype du personnage qu'on rencontre dans les récits de héros. Par ses actes il provoque un comportement insensé chez d'autres personnages. Néanmoins, comme tant d'autres bouffons, ces mêmes actes ont souvent une issue positive ou favorable, malgré sa nature destructrice. L'existence de trois héros majeurs parmi les guerriers d'Ulster

4. cf. HARRISON, *op. cit.*, p. 22-23.

produit une tension et même un dissentiment entre eux. Dans d'autres histoires, Cú Chulainn, le plus jeune et le dernier venu, est déjà établi comme le héros suprême des hommes d'Ulster. Le fait que ces histoires aient été écrites avant celle-ci ne nous empêche pas de voir dans *Fled Bricrend* le récit d'une telle tension et de sa résolution non-violente. Cette résolution s'achève par le moyen d'épreuves, par le combat langagier des femmes guerrières au lieu du combat des héros avec leur épées, et finalement par la projection symbolique de la honte sur Bricriu lui-même, lorsqu'il tombe dans la boue et devient méconnaissable. Les guerriers se moquent de Bricriu au lieu des héros malheureux. Il devient la « soupape de sûreté » et la tension qu'il a cherché à exploiter se dissout par les événements que sa malice entraîne.

Pour le conteur, le conte explique aussi la suprématie apparemment anormale de Cú Chulainn dans certains contes du cycle d'Ulster. Bricriu se rapproche des bouffons traditionnels d'autres traditions, depuis le Loki islandais jusqu'aux animaux rusés des cultures primitives. Il est sournois, trompeur et impitoyable, il est destructeur pour l'être et pour son propre amusement. D'autres se méfient de lui mais respectent son pouvoir, on le tourne en ridicule pour ses actes, mais le chaos qu'il crée sert souvent à réduire les tensions et entraîne paradoxalement une stabilité et un ordre. Le paradigme du bouffon est en effet le schéma directeur de la composition de *Fled Bricrend*.

Dans *La Vision de Mac Conglinne* (écrite probablement au XI^e siècle), on nous raconte que le démon de la gourmandise, qui réside dans la poitrine du roi de Munster, Cathal Mac Finguine (personnage historique du VIII^e siècle), ravage la prospérité des nobles de la province par ses demandes d'hospitalité⁵. On nous présente par la suite Anier Mac Conglinne (*Aniér* = celui qu'on ne peut pas refuser),

5. K. JACKSON, *Aislinge Meic Conglinne*, Dublin, 1990.

l'un des savants d'Armagh « qui ont la réputation d'être malséants », qui voyage du nord au sud en un jour par des moyens apparemment magiques et qui arrive au monastère de Cork en y demandant l'hospitalité. Comme cette hospitalité n'apparaît pas, ou est au mieux insuffisante, il fait la satire virulente des moines de Cork et il parodie les institutions de l'église en général. Les moines se vengent de lui et le condamnent à mort. Il passe la nuit ligoté (une parodie de la passion du Christ) ; pendant la nuit il a la vision d'un pays qui se constitue entièrement de nourriture. L'Abbé, Mainchín, comprend que cette vision peut être un remède efficace pour guérir le roi, et il libère donc Mac Conglinne afin d'effectuer la guérison. Mac Conglinne se rend à la cour d'un noble nommé Pichán où il s'habille en bouffon (le costume ne couvre que son torse) et il danse, chante et se comporte d'une manière obscène. Il organise un festin pour le roi Cathal et lors de son arrivée il le dupe : le roi se laisse ligoter tandis que Mac Conglinne mange et raconte sa vision qui, comme nous l'avons déjà remarqué, consiste en descriptions appétissantes. On leurre ainsi le démon de la gourmandise du roi ligoté, et Mac Conglinne l'attrape.

Dans cette histoire le bouffon irrévérencieux rend à la province sa stabilité et sa prospérité en se servant de ses forces destructrices. La guérison d'une maladie anormale n'aurait pu s'effectuer par des moyens conventionnels, il était donc nécessaire de faire appel à quelqu'un hors du commun. Une leçon politique importante sous-tend aussi cette histoire : un royaume ne peut pas soutenir indéfiniment les exactions d'un roi rapace, que son avidité soit provoquée par des forces surnaturelles ou pas.

Nous ferons référence ici à une autre œuvre qui met en lumière les premières manifestations du bouffon dans la tradition irlandaise, *Imtheachta na n-Oinmhideadh* (*Les affaires des bouffons*)⁶. À

6. Seulement en manuscrits des XIV-XVe siècles.

première vue cette œuvre est inclassable. On la considère parfois comme la biographie de St Cummean. Pourtant le texte contient beaucoup de choses qui n'ont pas de rapport avec la vie du saint. Le Professeur Gearoid Mac Eoin, qui prépare une édition de ce texte, est de l'avis que ce peut être une œuvre de la littérature pieuse éducative. Cette opinion apparaît vraisemblable, le texte étant constitué principalement de questions et de réponses sur la piété et la dévotion, questions auxquelles les bouffons principaux (Comhdhán Mac Dá Chearda et Conall Clogach) répondent en vers. Néanmoins, le texte contient des passages qui ressemblent en fait à des parodies de ce genre de littérature. Un seul exemple nous suffit ici. Après un poème de 23 vers dans lequel Cummean pose des questions d'une nature pieuse on trouve ce passage fascinant :

Après, Cummean Fota, fils de Fiachra rentre à sa maison et laisse Comhdhán en compagnie du roi d'Ulster et sa femme Mór à Ráth Ard Eacrais. Peu après, un sermon et une messe pour la rémission des péchés sont prononcés par l'évêque de Loch Léin et tout le pays va à la cérémonie. Finín et Mór y vont avec Comhdhán. Au milieu de son sermon l'évêque s'aperçoit de la présence de Comhdhán dans l'assistance et il lui dit « J'ai une question pour vous, Comhdhán : Comment peut-on faire du Loch Léin une bouillie de flocons d'avoine ? » – « En y faisant fondre la colline des fées » réplique Comhdhán. « Avec quoi la mélangera-t-on ? » – « Avec ton énorme pénis ignorant, mon évêque bien aimé ». L'évêque termine son sermon. Une chose si humiliante que sa conversation avec Comhdhán ne s'était jamais produite auparavant⁷.

La vulgarité gratuite de la réponse est typique de la capacité du bouffon à nous choquer et à nous étonner. Comme il arrive souvent, la tentative d'humilier le bouffon retombe sur l'auteur, ici sans la malice apparente du bouffon.

7. Traduit du manuscrit RIA B. IV. I frg. 161.

Il existe bien d'autres exemples du personnage du bouffon dans les traditions orales et écrites en Irlande. On pense tout de suite au personnage de *An Ceithearnach caoilriabhach* (le fantassin aux raies étroites), histoire datant du XVI^e siècle, et à Conán Maol Mac Mórna, personnage du cycle des Fenians. Nous avons déjà suggéré le rôle que les bouffons jouent en réduisant la tension et en rétablissant l'ordre. Ils l'achèvent par leur conduite grotesque et turbulente qui donne l'occasion aux forces de l'ordre de démontrer leur puissance. Cette fonction symbolique perd éventuellement de son importance et ses qualités superficielles viennent au premier plan. Donc, même si nous avons des exemples dans la littérature du bouffon comme mystique, comme bouc émissaire et comme devin, nous en avons également du bouffon comme ménestrel et fantaisiste.

Le mot *drúth* est le terme employé principalement pour dénoter le bouffon en ancien gaélique. Le terme semble être interchangeable avec d'autres comme *amadán*, *óinmhid*, *mear* et *crosán*. L'adjectif *drúth* signifie « impudique », « obscène » et « lascif », tandis que le nom signifie « courtisane » aussi bien que « bouffon » et « fou ». Le lien entre la licence sexuelle et la singerie du bouffon est bien connu dans diverses cultures. Par exemple, Legba, le bouffon divin de la mythologie dahoméenne, est toujours présenté comme doté d'un énorme phallus. Dans le cas du *drúth* il semble que le sens du terme dérive plutôt de son sens adjectival. Le terme moderne *drúis* « fornication, conduite obscène » est aussi de même origine. Nous remarquons ici que le terme latin employé souvent comme traduction de *drúth* est *scurra* et que le terme anglais qui en dérive *scurrilous* est du même registre. Le nom abstrait qui dérive de *crosán*, *crosántacht* et le terme gallois de même origine *croesanath* s'emploient dans le même sens que *drúis* ; pourtant le terme gaélique acquiert plus tard un sens spécial, désignant, comme nous le verrons plus loin, un genre poétique qui, comme la chante-fable, est un mélange de vers et de prose. Dans la littérature plus récente, la lubricité du bouffon est

souvent soulignée et on tire beaucoup de plaisir de la vulgarité de ses paroles et ses actes.

Traditionnellement, le bouffon n'est pas uniquement un guignol, il se moque également des autres. La poésie médiévale en Irlande témoigne du pouvoir du poète satirique. Le statut du poète dans la société est renforcé par la barre qu'il a sur le peuple, qui croit que les paroles du poète peuvent l'atteindre physiquement. Les satires représentent presque des sortilèges. Il va de soi que les poètes professionnels se servent de ces croyances, et ils menacent souvent leurs mécènes de la malédiction de « la lèpre du reproche et de la honte » s'ils ne sont pas généreux avec eux. Cette menace était loin d'être métaphorique et était comprise de tous dans son sens littéral et physique. Il existe aussi un rang moins élevé de poètes ou troubadours dont la spécialité est la satire, surtout le *glámh* « satiriste » et le *cáinte* et *bancháinte* « satiriste et femme satiriste ». Malheureusement, nous avons peu de renseignements spécifiques sur ces poètes et il nous est difficile de définir leur fonction. On les rapproche souvent d'autres bardes mineurs de l'escorte des chefs de clan irlandais du Moyen Âge. Comme les autres classes professionnelles mineures, ils sont ambulants et parmi eux on retrouve les suivants : *drúth*, *óinmhid*, *mear*, *cornaire* « joueur de pipeau », *fuirseoir* « clown », *cearrbhach* « joueur », *geocach* « bouffon », *glámh*, *cáinte* et *crosán* « bouffon ». Cette liste est constituée des ingrédients principaux du divertissement médiéval et nous estimons que les termes n'indiquent pas des catégories bien définies, mais les diverses fonctions ou éléments de ce divertissement. On attend de chaque bouffon ou groupe de bouffons une connaissance de plusieurs de ces éléments. Il n'est donc pas étonnant de trouver un *drúth* ou un *óinmhid* qui satirise, qui joue le clown, qui joue de la musique ou même qui raconte des contes pour divertir l'assistance. Une étude du divertissement au Moyen Âge en Irlande nous présente le bouffon dans plusieurs fonction. Il y a le fou qui

joue l'*alter ego* du roi, proférant de la folie et de la sagesse dans la même seconde. Nous retrouvons le troubadour qui nous offre un ensemble varié qui constitue l'élément principal du divertissement dans la société peu avancée au Moyen Âge en Irlande, c'est-à-dire, l'acrobatie, la musique, l'obscénité et la dextérité verbale.

Pour le reste de cette communication nous examinerons le dernier aspect du développement du bouffon en nous concentrant sur le *crosán*, dont nous avons déjà parlé plus haut, et en dégagant les groupes apparentés dans les coutumes populaires en Irlande.

Qui était le *crosán* ? Comme nous avons déjà remarqué, nous trouvons le *crosán* dans le même contexte que les autres bouffons mineurs dans la cour du chef de clan. Le terme « cour » suggère une grandeur qui n'existe pas chez la noblesse irlandaise du Moyen Âge. Les bâtiments servaient de défense et les résidences pour les festins et divertissements n'étaient que temporaires. L'assistance se composait aussi d'illettrés et le divertissement était donc du même registre et suivait des formes bien connues

Le terme *crosán* est traduit dans le dictionnaire soit comme « petite croix » soit comme « bouffon ». La dernière traduction nous intéresse ici, mais les deux traductions sont liées l'une à l'autre. Du point de vue linguistique le deuxième terme dérive du premier. Certaines vie de saints irlandais sont fondées sur des originaux latins, ou ont des versions latines, qui nous sont utiles. Dans les textes latins le terme qui correspond à *crosán* est *scurra* « bouffon, surtout professionnel ». Ce terme s'emploie également pour traduire *drúth* et *óinmhid*. Nous avons aussi l'exemple du mot *praeco* « héraut » qui y correspond. Le dernier usage conduit à un malentendu en ce qui concerne la fonction et les origines du *crosán*. Dans une note de son édition irlandaise du *Historia Britonum* de Nennius, J. H. Todd écrit le suivant au sujet du *crosán* :

C'étaient les porteurs de la croix dans les processions religieuses, qui, outre cette tâche, étaient aussi des chanteurs de

poèmes satiriques qui parodiaient ceux qui allaient à l'encontre de l'église ou qui étaient odieux pour une raison autre⁸.

Cette opinion ne peut pas être vérifiée et Todd ne donne pas de preuve. Néanmoins, elle est généralement admise dans les dictionnaires et commentaires modernes. Nous estimons que la théorie de Todd sur la fonction du *crosán* dans les cérémonies religieuses découle de ce qu'on entend par *praeco*. Il est vrai que *praeco* peut dénoter la personne qui est à la tête d'une procession, mais avec le *scurra* il prend part aussi aux comédies. Il existe d'autres exemples dans les textes hiberno-latins⁹ qui indiquent que le terme *praeco* est employé en Irlande comme terme désapprobateur pour un genre de troubadour châtié par l'Église, mais qui est souvent sous le patronage de certains éléments importants de l'Église ou des nobles. Le *crosán* /*scurra* /*praeco* est donc probablement apparenté aux *mimi* / *histriones* / *menestrelli* (et *scurrae*) qu'on trouve dans d'autres pays et envers qui l'Église avait une attitude ambivalente. Avant de laisser le terme *crosán* et ses équivalents latins, nous examinerons la façon dont ils sont impliqués dans les activités de l'Église.

Certains exemples suggèrent que les spectacles dans l'Église médiévale commencent avec des représentations jouées d'histoires bibliques et apocryphes. Il est évident qu'il serait inavouable pour des hommes pieux de prendre part à de tels spectacles, qui incarnaient le pouvoir de l'enfer. Il va de soi que l'Église fasse appel à ceux qui étaient déjà anathèmes, les bouffons et troubadours populaires, pour représenter le Diable et sa suite. Ce scénario nous permet de concilier l'antipathie évidente entre l'Église et les *crosán*

8. J.H. TODD, *The Irish Version of the Historia Britonum of Nennius*, Dublin, 1848.

⁹ Il s'agit des textes latins de l'Irlande médiévale. (N.de l'É.)

dans leurs références à ces derniers, avec une participation dans les activités de l'Église¹⁰.

Dans la littérature irlandaise, des lois anciennes aux poèmes de la période médiévale, il existe des références aux *crosán*. Leur existence dans les textes judiciaires nous amène à croire à leur antiquité relative. Même si les manuscrits contenant les textes des lois datent du XIII^e – XV^e siècles, leur langage et surtout leur sujet sont plus anciens. Certains éléments datent du VII^e et VIII^e siècles. Comme leur nom dérive de la même forme que le terme latin *crux* il est peu probable que le *crosán* ait acquis son nom avant l'arrivée du christianisme au V^e siècle. Comment de telles personnes, anathèmes à l'Église, parviennent-elles à s'approprier le symbole du christianisme pour s'identifier ? Nous estimons que ceci s'est produit d'une des deux manières suivantes. Soit ils « empruntent » la croix dans leurs activités comme une réaction séculaire/païenne à l'église missionnaire, soit la forme de la croix existe déjà dans leurs activités, telle la danse, ou comme objet dont ils se servent dans leur spectacle. Il nous est impossible de le savoir définitivement, mais le gaélique *séanadh*, qui dérive du latin *signum crucis* a deux sens différents :

a - *bénir*.

b - *sortilège*.

Il est clair que les deux sens représentent deux aspects du même acte : (a) dans le contexte chrétien, (b) dans le contexte païen. Même si ceci ne résout pas tout à fait nos difficultés avec le terme *crosán*, il éclaire le processus. Les références dans les lois identifient le *crosán* comme une classe avec certains traits, privilèges et responsabilités. Les textes nous indiquent que c'est un crime de couper la chevelure du *crosán* et que le coupable doit le dédommager. Cela suggère que la chevelure fait partie intégrante de l'habit du *crosán*. D'autres références confirment cette constatation. Dans un poème que

10. R. AXTON, *European Drama of the Early Middle Ages*, London, 1974.

l'éditeur intitule *Verses on Portions* « Vers sur les Portions », qui traite du partage d'un animal au cours d'un festin, on retrouve le passage suivant :

Its rump to the *crosáns* – they are got up with headdress – the spine to the hunters, and it's kidneys to the bouffons¹¹.

Une autre histoire à laquelle nous ferons référence parle de « nine shaggy pitch black *crosáns* » « neuf *crosáns* noirs hirsutes » jetant la confusion au cours de l'enterrement d'un roi pieux. Avec des visages noirs et une chevelure ou coiffure hirsute nous avons les éléments du théâtre primitif. L'essentiel d'un tel habit est qu'il distingue les comédiens du peuple. Ce phénomène du théâtre primitif est répandu partout dans le monde. Dans certains pays le bouffon porte un costume multicolore avec une casquette et des grelots, dans d'autres la tête ou la queue d'un animal, ou encore le genre de costume qui met l'accent sur la coiffe et les visages noircis des participants. Une triade du *Yellow Book of Lecan* fait référence peut-être au costume du *crosán* :

A *crosán* is identified by three things, a stretched mouth, a stretched stomach and a stretched bag

Un *crosán* s'identifie à partir de trois caractéristiques, une bouche élargie, un estomac élargi et un sac élargi¹².

On a suggéré que le dernier fait référence au scrotum, ou au « phallus inévitable ». Il est difficile de savoir si ces caractéristiques font référence au physique du *crosán* ou s'il s'agit plutôt de sa façon de se comporter. La bouche élargie indique sa tendance à crier des insultes et sa gourmandise, son estomac signifie la même gourmandise et met l'accent sur sa gaucherie, et l'allusion aux

11. A. O'SULLIVAN, « Verses on Honoric Portions » dans *Essays in Honour of Angus Matheson*, London, 1968, p. 121.

12. R. ATKINSON, *The Yellow Book of Lecan* (facsimile : Dublin, 1896), p. 416.

organes sexuels le montre comme objet de risée, ou peut être vu comme une parodie de la fécondité qui fait partie intégrante des rites primitifs.

Une autre histoire au sujet du *crosán* nous donne davantage de renseignements sur son costume. *Immram Uí Chorra* (le Voyage de Uí Chorra) est un des contes de voyage apparenté au texte latin, *Navigatio Brendani*, et il suit certaines convenances¹³. On nous raconte les raisons pour le voyage, les préparations et les aventures des pèlerins qui tentent de gagner leur destination, les lieux fabuleux et les personnes magiques qu'ils rencontrent, et enfin la conclusion du voyage, que ce soit un échec ou un succès. Certaines de ces histoires se situent dans un contexte chrétien, certaines dans un contexte païen. Dans *Immram Uí Chorra* les membres de la famille se préparent pour un pèlerinage en quête de Dieu. Lors de leurs préparatifs sur le bateau, ils voient un groupe de gens qui s'approche d'eux. Le groupe est décrit comme une bande de *crosáns*. Le bouffon ou clown (*fuirseoir*) du groupe dit qu'il veut accompagner le pèlerinage. Le reste des *crosáns* le lui permettent s'il se déshabille « parce que les vêtements que vous portez ne sont pas les vôtres ». Ce passage suggère que le groupe se distingue facilement des autres, probablement par les habits, et que les costumes portés par le bouffon ne lui appartient pas mais appartiennent au groupe entier. Cette situation peut facilement s'imaginer d'un groupe de comédiens itinérants, même de nos jours. Le passage indique également la nature itinérante du groupe et fait le lien entre le *crosán* et d'autres professionnels ambulants de la société médiévale, comme les commerçants, les joueurs, les prostituées (qu'on appelle *mná siúil*, ou « femmes qui marchent », en gaélique), et les conteurs, entre autres.

Durant le voyage, après avoir perdu son costume, le *crosán* pèlerin suit les Uí Chorra et les amuse. Le terme employé pour

13. W. STOKES, « The Voyage of the Hui Corra », *Revue Celtique*, Paris, 1893, p. 65.

signifier le divertissement, *oirfideadh*, se traduit par *minstrelsy* « dans la manière d'un bouffon ». Le terme gaélique comprend la musique, les contes, la danse, le chant et, peut être, l'acrobatie et la jonglerie. On nous indique que les pèlerins prennent beaucoup de plaisir à ce divertissement et lors de sa mort pendant le voyage ils pleurent sa disparition. Conformément aux convenances, le *croán* réapparaît sous la forme d'un oiseau et console les pèlerins en leur disant que par son service il a gagné son salut. Cet épisode a son parallèle dans une des versions de la *Vie de Saint Brendan* où un *croán* « évidemment pécheur » gagne son salut en se sacrifiant pour un groupe de pèlerins¹⁴.

Une autre histoire nous est précieuse pour connaître la nature et les origines du *croán* : *Séanadh Saighre*. Mon édition récente de cette histoire montre que le titre signifie « la grâce ou le sortilège de Seirkieran » et non pas « le synode de Seirkieran » comme on l'avait supposé. Le récit, qui est historiquement inexact, raconte la mort et l'enterrement du roi pieux d'Ossory, Donnachadh Reamhar. Lors de sa mort, sa fille Sadhbh et son mari, qui s'appelle aussi Donnachadh, organise la construction de murs et de fortifications autour de l'église de Seirkieran. On amène le corps à l'église durant les travaux et on enterre Donnachadh Reamhar, après quoi :

neuf *croáns* noirs et hirsutes arrivent et chantent près de la tombe dans la coutume des *croáns* de l'époque. Leurs yeux et dents étaient blancs comme la neige, et le reste noir comme dans un four¹⁵.

Le spectacle a deux éléments « *duan agus oirfideadh* » « vers et art du ménestrel ». Personne ne comprend la visite des diables, mais on ne doute aucunement de la nature diabolique des *croáns*. Enfin on comprend, après avoir jeûné et prié, que la seule manière de bannir

14. W. STOKES, *Lives of the Saints from the Book of Lismore*, Oxford, 1890.

15. A. HARRISON, « Séanadh Saighre », *Éigse* 20, Dublin, 1984, p. 144-146.

les *crošáns* est de dire la messe et de jeter de l'eau bénite sur le tombe. Après, les *crošáns* disparaissent en prenant la forme d'oiseaux, et ils disent qu'ils sont venus auprès du roi parce qu'ils n'ont pas pu atteindre l'âme du roi pendant sa vie, et ils comptaient le faire après sa mort. Deux poètes témoignent de la scène et ils mémorisent les « vers et l'art du ménestrel » des *crošáns*, et ceci représente nettement l'art spécial des *crošáns* irlandais de l'époque.

Il est évident que *Séanadh Saighre* est une histoire importante en ce qui concerne le *crošán*. La nature diabolique du *crošán* et son bannissement par les forces salutaires et l'ordre nous rappellent le bannissement rituel de démons. Celui-ci forme une partie essentielle des rites primitifs et du théâtre médiéval religieux ; il existe beaucoup d'exemples semblables au conte ci-dessus. Nous avons traité ailleurs ces parallèles et donc ici nous n'examinerons que nos conclusions. *Séanadh Saighre* comprend beaucoup des éléments du théâtre rituel – bouffons déguisés aperçus comme diaboliques, le règne bref du chaos pendant lequel ils peuvent se comporter d'une manière répréhensible, où ils chantent et dansent, et la victoire éventuelle des forces salutaires. Il nous semble que les *crošáns* de cette histoire ont beaucoup en commun avec les boucs émissaires des fêtes primitives et les « diables » du théâtre médiéval, qui proviennent souvent des groupes de bouffons tels les *mimis* et *scurrae*.

L'assimilation du comportement de ces « diables » par les deux poètes nous intéresse aussi parce qu'elle explique l'origine d'une forme littéraire plus récente, le *crošántacht*. Le *crošántacht* est un mélange de deux styles, le vers et la prose, et nous estimons qu'ils correspondent aux deux comportements du *crošán* dans l'histoire. Nous avons déjà défini ce comportement de « vers et l'art du ménestrel ». Dans les vers des textes littéraires nous retrouvons le panégyrique commun à la poésie irlandaise, parsemé de passages en prose qui sont en effet des « blagues ». L'humour de tels textes est d'habitude grossier et vulgaire. Le seul lien entre ces deux formes

littéraires dans le récit du *crosán* est l'emploi de l'écho verbal ou métrique. Ceci nous indique les origines dramatiques de telles histoires. L'écho sert à signaler qu'un conteur a terminé son mode et que c'est à un deuxième conteur d'occuper le devant de la scène en racontant des histoires drôles, accompagnées de gestes appropriés, jusqu'au retour du premier conteur. Nous retrouvons ce système de répliques dans les coutumes populaires plus récentes apparentées aux activités des *crosáns*. Nous suggérons que cette histoire, composée probablement au XII^e siècle, établit l'authenticité d'un mode littéraire où les activités des bouffons, les *crosáns*, sont intégrées au répertoire des praticiens professionnels de la littérature.

Ce genre de textes a un effet considérable sur le développement de la littérature burlesque et humoristique en Irlande. Néanmoins, le fait que les activités du *crosán* soient intégrées à la littérature n'implique pas que leur popularité diminue. Nous retrouvons dans les coutumes du peuple d'anciens éléments, et dans beaucoup des divertissements en Irlande qui comprennent des comédiens déguisés, nous remarquons la similarité avec les activités des *crosáns* médiévaux. Pour finir nous regarderons les exemples les plus intéressants de ces coutumes populaires.

Des spectacles sont associés aux jours de fêtes importantes en Irlande – la fête de Sainte Brigid (1 Février), le Premier Mai, le festival de *Lúnasa* au mois d'août, *Samhain* (le jour des morts), aussi bien que Noël, le solstice d'été et le Nouvel An. À part ces fêtes, nous avons d'autres coutumes associées aux rites de passage : la naissance, la maturité, le mariage et la mort. Certaines de ces activités entraînent toute la communauté, sans recourir à des professionnels ; d'autres en revanche nécessitent la présence d'un individu comme maître des cérémonies avec un groupe de bouffons. Alan Gailey, qui a écrit au sujet des coutumes populaires de tels groupes spéciaux, nous dit ceci :

L'Irlande a pris sa place légitime parmi les pays européens possédant les mêmes traditions. Aujourd'hui nous ne les connaissons que d'une manière atténuée et dans des formes démembrées, mais en rassemblant les renseignements des diverses coutumes qui ont survécu, une image cohérente des anciens rites en surgit. Il s'agit d'une représentation en mime du cycle de la vie humaine, qui est jouée à l'origine pour promouvoir le bien-être de la communauté en général. Beaucoup de nos traditions bien aimées et bien connues en font partie : les *wrenboys*, *biddyboys*, *strawboys*, certains jeux de veillée, les *mummers* et les *Christmas rhymers*¹⁶.

L'essentiel de ce passage nous semble juste. Pourtant, il est trompeur de limiter la gamme d'activités à ceux qui sont des représentations en mime du cycle de la vie. Il faut inclure les rites dramatiques qui fêtent l'expérience individuelle, les saisons et le bien-être de la communauté. Bref, les rites primitifs comprennent tous les aspects de l'expérience humaine, même si l'accent diffère. Gailey met l'accent sur les *mummers* et les *Christmas rhymers*. Il le fait parce qu'ils jouent dans les activités qu'on peut définir comme des « pièces » et parce que nous avons quelques textes de ces pièces. Néanmoins, la plupart de ces coutumes viennent de l'Écosse et de l'Angleterre et ont des rapports importants avec les traditions de ces pays. Ces pièces possèdent quand même des qualités proprement irlandaises. Certaines sont des adaptations d'actualité, mais d'autres comportent des éléments de coutumes indigènes similaires. L'élément irlandais le plus répandu est le costume. Le costume du groupe appelé *strawboys* a été partout adapté. Le costume consiste en jambières, une jupe, une cape de paille et un grand masque conique porté sur les épaules et fabriqué de paille. Ce costume distinctif est généralement associé aux *strawboys*, mais il était l'habit traditionnel d'autres bouffons indigènes y compris les *biddyboys*, les *mayboys* les *wrenboys* et bien sûr les *strawboys*. Il est probable aussi que dans chaque région le

16. A. GAILEY, *Irish Folk Drama*, Cork, 1969, p. 7.

même personnel forme les divers groupes de bouffons cités ; d'habitude il s'agit de célibataires.

Le premier février, la fête de la Sainte Brigid, on les appelle *biddyboys* d'après la sainte, et leur activité a pour centre une effigie de la sainte ou une croix, les deux fabriquées de paille, qu'ils amènent avec beaucoup de festivités de maison en maison. Cette effigie ou croix s'appelle un *brídeog*, un diminutif de Brigid. On croyait que la présence du *brídeog* dans une maison, ou la visite des *biddyboys*, était un porte-bonheur pour l'année à venir. L'emploi de la croix par les *biddyboys* nous rappelle les *crozáns*. Il est pourtant essentiel de ne pas présumer que les *crozáns* aient été les précurseurs des *biddyboys*. Il serait plus juste de remarquer le grand nombre de similarités qui existent entre eux, surtout avec l'emploi de la croix, mais aussi dans leurs activités. Le passage suivant, qui raconte la visite des *biddyboys*, ressemble beaucoup à l'histoire des diables dans *Séanadh Saighre* :

Bientôt on entendit des bruits qui s'approchèrent. Les autres enfants montèrent à l'étage. Je m'assis sur un tabouret au coin de la cheminée. Bientôt on frappa à la porte. On l'ouvrit. Ils entrèrent en sautant, l'un après l'autre, l'homme avec la *brídeog* en tête. Sur sa tête il portait un grand chapeau, sa barbe rousse était très longue. Il avait un manteau en flanelle, attaché avec une corde de paille, et la jupe d'une vieille qui descendait jusqu'aux talons. Ils étaient à peu près dix dans le groupe ... Peu après être entrés dans la maison ils m'aperçurent dans mon coin. L'homme avec la *brídeog* s'approcha de moi et la poussa vers moi. Pourtant on leur donna de l'argent et ils s'en allèrent vers une autre maison¹⁷.

Le chaos qu'ils créent, déguisés en diables, dure toute une saison mais, en fin de compte, on rétablit l'ordre.

La *brídeog* ou *biddy*, poupée ou croix, est un phénomène intéressant. Comme on l'associe au début du printemps et à une

17. K. DANAHER, *The Year in Ireland*, Cork, 1972, p. 28-9.

sainte vierge (qu'on appelle parfois Mary d'Irlande), la *brídeog* incarne la pureté, la maternité parfaite et la fertilité, elle apporte bonheur à ceux qui entrent en contact avec elle. Il est tentant d'aller plus loin et de faire le lien entre les activités des *biddyboys* et celles des *strawboys* aux mariages. Les *strawboys* vont aux mariages sans invitation et ils portent les costumes déjà décrits. Ils revendiquent le droit de danser avec la mariée, ou *brídeog* comme on l'appelle en gaélique, et tentent parfois de l'enlever avec beaucoup de festivité, coutume qui n'a pas disparu de nos jours. D'habitude on accorde au *Capitan* de la bande l'honneur de danser avec la mariée. Ils prennent du mal à maintenir leur déguisement, avec les costumes et des visages noircis, ils portent parfois la peau ou la tête d'un animal. Nous avons toujours estimé que le terme *brídeog* dérivait du terme anglais *bride*, et il est possible qu'il existe un lien entre les deux. Il y a aussi la possibilité qu'on l'associe à la qualité pure et éventuellement porte-bonheur de la maternité, représentée par l'effigie portée par les *biddyboys*, et que les festivités des *strawboys* ne soient qu'une autre manifestation de la célébration de la fertilité – cette fois-ci dans le contexte de la vie individuelle et non pas dans la communauté.

Les *mayboys* se déguisent aussi d'une façon bigarrée et parfois ils ont leur propre emblème, le *May babby* (enfant de mai). Le récit suivant au sujet des *mayboys* date du milieu du siècle dernier :

C'est une douzaine des fils les plus propres et les plus vivants du voisinage, qui enlèvent leur manteaux et les ornent de rubans, de guirlandes, de mouchoirs en soie dans les couleurs les plus vives que leur bien-aimée fournit, chacune essayant de déguiser son amant de la façon la plus avantageuse. Un des plus efféminés du groupe se déguise en femme, on désigne un capitain ou roi, le trésorier porte la tirelire, et un fou ou diable, une espèce de *Lord of Misrule* « seigneur d'anarchie », mène la voie, fait peur aux enfants, disperse la foule, raconte des blagues populaires et fait des cabrioles. Cette personne porte un habit

ample avec des lambeaux colorés et des loques, sur sa tête il porte un masque¹⁸.

Le spectacle des *wrenboys* n'est pas structuré et leur répertoire est varié. Néanmoins, on remarque les similarités qu'ils ont avec leurs homologues dans d'autres lieux et saisons.

La ressemblance entre ces groupes des coutumes populaires et les activités des *crošáns* est marquée. Le parallèle le plus frappant est le déguisement distinctif, surtout la coiffe et les visages noircies. Leur caractère diabolique est présent aussi. Ce phénomène est au cœur de *Séanadh Saighre* et de l'histoire des *biddyboys*. Dans les deux récits on les traite de « diables » et on se réfère beaucoup à leurs festivités et leur anarchie. Il en reste que les récits sur les comédiens déguisés montrent une tolérance à leur égard et sont pleins de bonne humeur. Ceci explique peut-être la survie des traces de rites anciens dans ces passe-temps. Bien que l'Église critique officiellement les festivals populaires et la présence des bouffons aux veillées et mariages, dans l'ensemble le peuple les accepte et les encourage. Comme nous l'avons déjà suggéré dans le contexte des *crošáns*, l'Église doit souvent avoir une attitude ambivalente envers eux, les critiquant officiellement mais les tolérant d'une manière pragmatique ; elle arrive même parfois à diriger leur énergie vers des buts pieux.

Est-ce que ce genre de bouffon populaire contribue au développement du théâtre mieux établi au Moyen Âge ? Il est difficile à le savoir, mais il existe des références tentantes à ce genre d'activité dans le contexte du « riding of the marches of Dublin » et les processions et pompes qui vont avec ; en voici une :

The musters on Mayday & S. Peter his eve ... are assigned to the Mayor and Shirifes of the Bullring. The Mayor of the Bullring is an office elected by the citizens, to be, as it were, capitaine or gardayne of the batchelers and the unwedded youth of

18. W. WILDE, *Irish Popular Superstitions* (Dublin, 1852) p. 47-8.

the civitie ... if any citizen batcheler happen to marry, the Mayor of the Bullring & his crewe conduct the bridegrome, upon his returne from Church, to the market place, & there with solem kisse for his Ultimium vale, he doth hommage to the bull ring¹⁹.

Ce passage date de la fin du XVI^e siècle. Il existe des références au *Mayor of the Bullring* « Maire de l'arène » qui datent du XIV^e siècle. La dernière référence que nous trouvons à cette fonction étrange date de 1847 :

Un officier appelé *Mayor of the Bullring*, avait une juridiction singulière. Il était gardien des célibataires et sa fonction était de prendre connaissance de leur comportement. Après la cérémonie du mariage, le maire et ses serviteurs conduisaient les jeunes mariés à l'arène, quand un baiser du « seigneur » à la mariée achève la cérémonie. Ils rentrent avec le mari qui les amuse selon ses capacités²⁰.

D'autres récits nous parle des festivités qui accompagnent leurs activités. Ceci ne prouve pas la contribution des bouffons au théâtre séculaire ou religieux, mais il constitue quand même une formalisation intéressante de leurs activités dans la vie dramatique de Dublin au Moyen Âge jusqu'au milieu du siècle dernier. Le rapport avec les *strawboys* est clair – dans un contexte on les appelle « les hommes de paille » – et dans les deux cas ils revendiquent les faveurs de la mariée (un baiser ou une danse), et ils prennent part aux festivités du mariage sans être invités. Ils sont eux-mêmes généralement célibataires. On les tolèrent parce qu'ils apportent bonheur et accordent peut-être de la fertilité au couple.

Il nous est possible de voir les origines de telles activités dans les rites anciens. Comme les preuves sont fragmentaires, il nous est

19. R. STANIHURST, *The Historie of Irelande*, London, 1577.

20. J. E. WALSH, *Ireland Sixty Years Ago*, Dublin, 1847 ; réédité sous le titre *Rakes and Ruffians*, Dublin, 1979 p. 50.

impossible d'établir un lien direct entre ces activités. Elles sont toutes des manifestations saisonnières ou transitoires de phénomènes similaires. Toutes les pratiques primitives et populaires montrent des influences externes et des croisements qui obscurcissent leur origine précise. On peut noter les caractéristiques que les bouffons déguisés ont en commun. Le fait qu'il existe presque toujours des liens avec certaines fêtes, les enterrements et les mariages (chacune une période liminale) et qu'ils aient des liens avec les célibataires, les mariées, les croix, les taureaux et avec certains saints, nous indique les origines dans les rites qui servent à porter bonheur par l'intermédiaire de bouffons qui représentent les pouvoirs néfastes et le chaos. Au fur et à mesure, le divertissement inhérent à ce type de rite festif devient plus important que le rite lui-même, et l'accent se met plutôt sur l'actualité et les aspects humoristiques des spectacles. Ceci a par la suite un effet sur le développement du théâtre et de la littérature comique du Moyen-Âge jusqu'à l'époque présente.

Alan HARRISON
University College, Dublin

**SYMPOSIA AND MISRULE IN THE ENGLISH
RENAISSANCE :
FESTIVALS AND THEATRE**

par Sandra BILLINGTON

The starting point for this debate is Erasmus's adage entitled « *Aut bibat aut abeat*: » « he must either drink or quit¹ », in which a comic conclusion is reached by exploiting elements Erasmus finds in common between Greek Symposia and rougher convivia of the early sixteenth-century, which might well have included English Feasts of Misrule as well as continental festivity². The title of the adage is the basic Symposiaque law : guests must either submit to the rules which govern the time outside the social norm or remove themselves from the gathering. Implicit in this is submission to the man elected to administer that law. His title might be *basileus*, king, or *symposiarch*, master (or king) of the feast, while a third term, *modiperatur* (from *modum imperans* – the moderating lord) focusses on the all

Abbreviation: LCL -- Loeb Classical Library

1. *The Collected Works of Erasmus*, vol. 32, no. 1.X.47, trans. and ed. R.A.B. MYNORS, Toronto, 1989.
2. Erasmus visited England in 1508 ; coincidentally the same year that his first extended version of *The Adages* was printed. The more satirical criticisms of society did not appear until the edition of 1515.

important matter of serving the alcohol. Each guest was to be served a mixture of wine and water calculated to meet the varying capacity of the individual, so that every guest would remain half drunk and half sober ; still capable of a lucid contribution, but released from habitual restraints³. Erasmus does not delve into the content of the Symposium, what Ezio Pellizer calls its « ludic nature... a disciplined display of individual and collective passions [regulating them] at the same time as offering them an outlet⁴ ». It was perhaps indicative of Erasmus's time that his interest concerns the boundaries between order and disorder.

The Greek intention was « to reinforce the social system » by

highlight[ing] exceptional moments in the life of the group...
or [of its] members... for example [after] victories in theatrical
or sporting competitions⁵.

And they were for pleasure, a concept which was irrelevant to Misrule. Plutarch's *Symposiaque*⁶ (Book I, Qu. 4) provides a definition of the ideal drinking party in which Plutarch emphasises the importance of the lord in charge of the wine. For a creative assembly, the Symposiarch must be well balanced like good wine itself. He must be « neither easily overcome by drunkenness nor reluctant to drink ». He needs to understand how to govern friends and to appreciate serious discussion as well as play⁷. He must know all the guests well, and be able to judge how much wine is appropriate

3. E. PELLIZER, « Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment », in *Symptotica : a Symposium on the Symposion*, ed. O. MURRAY, Oxford, 1990, p. 178-9.

4. *Ibid.*, p. 178 - 183.

5. *Ibid.*, p. 5 & 178.

6. The title of the 1603 translation by Philemon HOLLAND, and translated as *Table-Talk* by P. A. CLÉMENT, in *Plutarch : Moralia*, LCL, vol VIII, London & Camb. Mass., 1969.

7. *Table-Talk*, p. 53.

to each to bring out their best qualities. He will avoid insolent, roistering games such as « ordering stammerers to sing, bald men to comb their hair, or the lame to dance ». Performance will be according to talent : « the musical to sing, orators to declaim, philosophers to resolve issues, poets to recite their verses⁸ ». These opposing sets of examples provide the obvious distinctions ; the first results in the inversion of order while the second set are those which enhance harmony and unity. As Oswyn Murray has written, *symptique* and *sympathique* are related words. In practice, Symposia could vary from the Socratic to the barbaric and orgiastic and Plutarch concludes : « The sensible man will guard against the hatred and anger which... is imposed » by drinking frivolously, while the best Symposiarchs are normally “austere” men who become « pleasanter and more lovable when relaxed in drinking⁹ ». Their habitual restraint provides the assurance that relaxation will result in the enhancement of civilised norms, not their total abandonment.

The most refined forms of *symposia*, such as those represented in the dialogues by Plato and Xenophon, were included as an art form in *The Poetics*. Yet, they also have a festive rationale¹⁰, Plato's *Symposium* even has elements in common with English feasts of Misrule¹¹. Agathon makes his servants the hosts, the praise is largely mockery, commands made have to be obeyed, and the most drunk man makes himself king of the feast¹². Finally, the drinking party ends with a revel. Plato's and Xenophon's dialogues tread the

8. *Ibid.*, p. 59 & 61. The first examples are reminiscent of the young Nero, elected as saturnalia king, who ordered his rival, Britannicus to sing — « in the hope of turning to derision a boy who knew little of sober, much less drunken, society. » *Tacitus : the Annals*, XIII. xv, trans. J. Jackson LCL vol. 4, London, 1937.

9. *Table-Talk*, , p. 61-3 & 53.

10. See E. PELLIZER, *Symptica*, p. 178.

11. Erasmus notes that Greece's festival of inversion was at the Anthesteria. See MYNORS, edn. adage no. I.ii.65.

12. B. JOWETT, trans. *The Dialogues of Plato*, 1892, reprint Random House, New York, 1937, vol 1, *passim*.

boundary between decorum and disorder. As Florence Dupont writes : « un lieu ambigu, hors de la loi, mais non pas hors du monde de la loi.¹³ » But one cannot deny that situations did arise in Symposia which were « hors du monde de la loi » and misrule was the word chosen by Philemon Holland, in 1603, for such incidents. The opening of his translation reads :

Crato my sonne in law, and *Theon* our familiar friend, being with us at a certeine feast, where there began some misrule and disorder, upon large drinking of wine... tooke occasion thereby, to speake of the masterie and presidency of such feasts in old time...¹⁴.

An example of sympotic misrule is included by Erasmus in the dinner which converted the aristocrat, Empedocles, to the concept of democracy. At this, the host did not produce any wine until the servant of the senate arrived. He was then « made king of the [feast] » and gave his orders to the guests : either « to drink wine or have it poured over their heads.¹⁵ » Erasmus concludes that at least this was better than some present-day lords (i.e. in the 1520s) who threaten, « drink up or I will break this stoup... over your head »¹⁶.

The Greek custom was an attempt to throw off the restrictions of daily routine ; to inspire communication through wine, but without falling into anarchy. By contrast, feasts of misrule were by definition anarchic, and it was outside authorities who strove to play a modiperator's role, as at Lincoln's Inn, in 1517, when the Christmas butler was fined for excessive consumption of wine and subsequently,

13. F. DUPONT, *Le Plaisir et la loi*, Paris, 1977, p 23.

14. *The Philosophie, Commonlie called The Morals, written by Plutarch*, trans. and ed. P. HOLLAND, London, 1603, p. 651.

15. Erasmus refers to the account by Diogenes Laertius. See *Diogenes Laertius: Lives of Eminent Philosophers*, LCL, trans. and ed. R.D. HICKS, London & Camb. Mass., 1970, vol II, p. 379.

16. MYNORS edn., adage 1.X.47, *Collected Works of Erasmus*, vol 32.

« bad government in the Inn »¹⁷, the breaking down of doors in the College. Another variant in this interface between order and disorder comes from Angers, where some good manners had to be overcome during the Epiphany misrule of the *Roy de la Febue* :

Toutefois et quantes qu'il boit, toute la compagnie est tenue de crier à pleine gorge, plusieurs fois, *le roy boit !* sur peine d'amende que le roy faict payer à ceux qui n'ont crié, nonobstant opposition ou appellation quelconque.

Every time they drink the whole company is obliged to call out several times, with their mouths full, *the king drinks* on pain of a fine which the king imposes on those who do not call out ; despite opposition or anyone's title¹⁸.

The law here was created not only to licence but to enforce un-civil behaviour and, as late as the end of the sixteenth century, John Evelyn's father gave full power to « the lord of misrule to break up all locks [and] bolts... » on doors behind which cowered those timid souls unwilling to surrender to his authority¹⁹. This would appear to be the same licence as that which had brought the custom to an end in Lincoln's Inn. As a well-known quotation reads,

about Christmas we [...] invest [the king of Misrule] with that title to no other end, but to countenance the Bacchanalian riots and preposterous disorders of the family, where he is installed²⁰.

17. *The Records of the Honorable Society of Lincoln's Inn, The Black Books*, ed. J.D. WALKER, vol. 1, London, 1897, p. 181.

18. Jacques BRUNEAU, sieur de Tartifume, « Des Esbatz, Plaisirs et Délices du païs d'Anjou », *Philandinopolis...* 1626. Bibl. Municipale, Angers, MS 994 [870], p. 335-343 : Published in *Revue de l'Anjou*, 1, 1852, p. 334-5.

19. R.W. CHAMBERS, ed. *The Book of Days*, Edinburgh, 1863, vol. 2, p. 741-2.

20. *Tracts of the learned and Celebrated Antiquarian Sir Thomas Urquhart*, Edinburgh, 1774, p. 145-6.

It could be argued that any similarities between these sixteenth-century customs and barbaric Symposia are merely accidental. Yet, Erasmus and Holland drew analogies, and the evidence suggests that in reformed sixteenth-century practices, and in plays, there was further conscious use of Greek example.

Symposia were almost the only relaxations allowed in the austere Universities of Oxford and Cambridge during the sixteenth century. From 1530 the College Statutes at St. John's, Cambridge order for the provision of food and drink for scholars on many evenings – usually saints' days – round the open fire in the hall. Here, fellows and scholars were allowed to mix with servants, amusing themselves with singing and reciting poetry or stories – provided this was modestly and decently done²¹. This fireside assembly was also a place for discussion, since several early references are made to a dispute which flared up « before the fire »²². However, on balance, the sympotique arrangement appears to have worked well for, in 1588, a further benefaction was set up for fires, food and drink on evenings not already accounted for²³.

In several Colleges there were also customs involving beer and mock debates, called « saltings »²⁴; while, in the 1620s, a play written

21. «... quando ob Dei reverentiam aut suae gloriosae matris vel alterius sancti ad solacium omnium inhabitantium ibidem construatur ignis; tunc enim permittimus collegii sociis, discipulis et ministris post dictas refectiones et potationes gratia recreationis modestae, ut decet clericos, in cantis et aliis solaciis honestis in aula moram facere, necnon poemata ac historias et cetera huius generis litterata otia inter se exercere, conferre, legere et enarrare. » *Early Statutes of St. John's College, Cambridge*, ed. J.E.B. MAYOR (Cambridge, 1859), p. 164, Statute xxxiii 'De Mora non trahenda in aula post refectiones'. Cf. Statute xxxiv. I would like to thank Malcolm Underwood, Archivist, for all the St John's College sources.

22. R.F. SCOTT, *Notes from the Records of St. John's College, Cambridge*, 3rd series (Cambridge 1906-13), p. 16 & 17. As has generally been observed, the present-day concept of the Senior Common Room, with its after dinner discussions around a shared bottle of wine is *symposiaque*.

23. St John's, Cambridge, Archive. No D58.27, sheet 2500.

24. A. NELSON, « A Salting at St. John's », *The Eagle*, Easter (1983), p. 23-30.

in either Oxford or Cambridge, was called *The Drinking Academy*. From this and the evidence that by 1540 « Aristotle and Plato [were being] read by the boys in the original language²⁵ », one can argue that the concept of symposia was well enough understood for the University play, *Timon* – written in the 1580s – to be a candidate for a deliberate combination of symposia and misrule.

Timon was, appropriately, set in Athens, and is sprinkled with Greek quotations and satire of philosophers. A drinking party in Act II results in « insolent and roistering games », with Timon the « Prince and commaunder of these Bacchanales ». His laws relate specifically to behaviour at table. One is, « Drinke much at one draught, breathe not in [your] drink » : familiar from both Greek and French precedent. Further instructions in Greek translate as drinking « down-in-one »²⁶. A second prince, the clown, is crowned after the Empedocles' example by having a full bowl of ale turned upside down on his head. After further « commaunds »²⁷ the feast ends with drunken revelling in the street – all excesses which could have arisen at either a lord of misrule's event or a poorly-regulated symposium. In Plutarch's *Symposiaques*, Timon of Athens is presented as just such a negative example ; someone too lax to govern a feast well.

There is then the ludic nature of *symposia*. As already mentioned, the Platonic dialogues were a way of allowing the display of complex emotions through relaxation from stricter social codes :

Through the consumption of wine, through lively discussion...
through jokes and teasing [...] and through the discourse on
love, the *symposion* takes on the character of [...] a ritualized

25. A quotation from Roger Ascham. See D. MCKITTERICK, 'Two Sixteenth-century Catalogues of St. John's College Library' *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society* VII (1978), p. 139. For the numbers of copies of Plato in the University, see E. S. LEEDHAM-GREEN, *Books in Cambridge Inventories* (C.U.P., 1986), p. XXXVI-XLI.

26. My thanks to Greg Giesekam.

27. *Timon : a play*, ed. A. DYCE, Shakespeare Society, London, 1842, p. 37 & 40.

exercise of the passions [...] « a spectacle unto itself » [...] partly because within it the actual guests put themselves to the test in front of the group, exhibiting their own personal passionate impulses, in the presence of the obligatory catalyst [...] communal drinking²⁸.

This purgative, near Aristotelian, concept is not completely divorced from C. L. Barber's understanding of Shakespearean festive comedy, where events put the characters « in the position of celebrants : if they do not seek holiday it happens to them »²⁹ and, through festivity, society is regenerated. In Shakespeare's romantic comedies, *As You Like It*, *A Midsummer Night's Dream* and *Twelfth Night* this could be called symposiaque release. It serves not as an antagonistic opposite to order but finally to enhance harmony and unity. The freedom from social norms experienced by the participants allows them to explore their own emotional potential within the group, so achieving a more understanding social order by the end of the play.

John Stow in 1600 recalled regeneration as the social function of midsummer feasts in London : « neighbours [...] being before at controversy were there [...] reconciled and made of bitter enemies, loving friends³⁰. » Stow also quotes Plato and Cicero as authorities on the civilizing effects of city life upon people because of the easily accessible food and wine, for example :

Cooks row is very necessarie to the Citie : and, according to Plato in Gorgius, next to Phisicke, is the office of Cookes, as part of a Citie³¹.

28 E. PELLIZER, *op. cit.*, p. 183.

29. C.L. BARBER, *Shakespeare's Festive Comedies*, Princeton, 1959, p. 47.

30. *A Survey of London*, (1603 edn.), ed. C.L. KINGSFORD, Oxford, 1908, repr. 1971, p. 101.

31. *Ibid.*, p. 80.

It is possible that both in the Universities, and among the citizens of London, Greek example was one way of attempting to reform wilder aspects of sixteenth-century misrule ; particularly for those celebrations which centred on the table. As Stow wrote :

the Citizens of London [...] are notable [...] in civilitie of manners, atire, table and talk³² .

But, in other of Shakespeare's plays *symposiaque* examples are ironic. In fact this is true for all his plays in which drinking parties actually appear as part of the action. The banquet scene in *Timon of Athens*³³ begins with a Symposium : an all-male gathering discusses the Platonic love Timon showed when he rescued a lord from prison, while the satirist, Apemantus, accurately mocks Timon's naivety. For, below the surface of hospitality and harmony lurks treachery. The play is about the duplicity of court society, and once Timon's guests have revealed their predatory natures Timon mocks them all with a second feast, serving water instead of wine. Similar satire appears in *Troilus and Cressida*, where the Greeks host a drinking party for their Trojan enemies the night before the final battle. Throughout the pretend friendship, the air is electric with the knowledge that next day they will be killing each other, and Achilles says of Hector :

I'll heat his blood with Greekish wine tonight
Which with my scimitar I'll cool tomorrow (V.i. 1-2).

In the Roman play, Julius Caesar welcomes the men who are about to assassinate him :

32. *Ibid.*, p. 107.

33. Co-authored with Thomas MIDDLETON. See D.J. LAKE, *The Canon of Thomas Middleton's Plays*, London, 1975 ; P.J. MACDONALD, *Studies in Attribution*, Salzburg, 1979 ; and R.V. HOLDSWORTH, « Middleton and Shakespeare », Ph.D. thesis, Manchester, 1982.

Good friends, go in and taste some wine with me.

mistakenly assuming that they share social community by drinking together (II.ii.126). Later, when Brutus and Cassius become enemies, they too attempt to « bury all unkindness » in « a bowl of wine » (IV.ii, 211, 194), but to no avail. In *Macbeth*, Duncan's murder is plotted at the banquet in his honour ; where Lady Macbeth is helped in her resolve to kill him by the drink which should unite them :

That which hath made them drunk hath made me bold (II.ii.1).

In *Antony and Cleopatra*, another all-male symposium aboard Pompey's ship turns into a revelation of the inner degradation of the world's most powerful men, as Caesar, Brutus and Pompey take hands and sing a drunken round to Bacchus : a song which is completely out of character and as inane as the songs in the early version of *Timon* :

Come thou monarch of the vine,
Plumpy Bacchus with pink eyne !
In thy fats our cares be drown'd,
With thy grapes our hairs be crown'd.
Cup us till the world go round,
Cup us till the world go round.

Antony and Cleopatra : II.vii. 110-16.

Again, treachery lies beneath the illusion of friendship, since Pompey is tempted to take advantage of his allies' inebriation, kill them and become « lord of all the world » (II.vii.60). In these scenes harmonious symposia are revealed as superficial pretence covering gross misrule among competing lords.

Dramatically speaking, disunity is the more interesting, because more complex than harmony : drama is conflict, therefore the

symposiaque principle is harder to find in the drama than the abuse of it. Harmony is, however, finally endorsed in the apotheosis of the two revelling characters, Antony and Cleopatra, and Antony's last request even contains the essential *symposiaque* combination :

give me some wine and let me speak a little (IV.xvi. 44).

A moment later he dies. Toby Belch in *Twelfth Night*, also includes a touch of *symposiaque* reasoning at the start of his all-night revel with Andrew Aguecheek :

Th'art a scholar
Let us therefore eat and drink (II.iii.12).

Twelfth Night does not end in complete harmony, since Malvolio is not reconciled, but it does end with a triumph for the festive principle. Yet, in all eras, the virtue of collective drinking was a claim made with caution. Plato has Eryximachus say, in his *Symposium*, that pouring the wine straight down one's throat, down-in-one, is a bad practice³⁴. And Erasmus's adage, which opens this debate, may have been against all alcohol-centred convivia : the title, *Aut bibat aut bibeat* is taken from Cicero's argument in favour of *leaving* the symposium so

that a sober man may not be a victim [of] the violence of those who are heated with wine³⁵

Here, Cicero assumes drunkenness *will* result. King Periander of Corinth was warned not to attend drinking parties :

34. *Plato's Symposium*, trans. M. JOYCE, London, 1935, p. 92.

35. Cicero, *Tusculan Disputations*, trans. J.E. KING, LCL, London, 1927, p. 543-45.

that you may not be recognized as the sort of man you happen to be, instead of the sort you pretend to be³⁶.

Perhaps for similar reasons, drinking parties were not a part of Renaissance court practice either, only harmless scholars such as Shallow and Silence in Shakespeare's *Henry IV*, Part 2, had nothing to hide. The Elizabethan satirist, Thomas Lodge, castigates an «incarnate devil», the jester to the «Prince of belly-cheere», who has all the appearance of a courtier and a man of good conversation, but is over-indulgent in convivia and untrustworthy³⁷. In another University play, *The Pilgrimage to Parnassus*, Madido's advice to the would-be poets, to stay with him and be inspired by wine, rather than by the nine Muses, is dismissed³⁸.

In conclusion, it is possible to argue that in both the original *Symposia*, and in later sixteenth-century misrule, similar challenges were being met with varying degrees of success. The question was how to revitalize the habitual order with extra-ordinary liberty, which did not develop into a destructive form of inversion which might produce the reaction of Empedocles, who, Malvolio-like, had the host and the servant, who humiliated him, executed the following day. Such behaviour is not the example one would expect from a democrat and, where festive licence is limitless, it often does produce the Lenten reaction of wishing to extinguish it completely. The Greek proverb, «frightened of empty wine skins³⁹» suggests that fear of full wine skins was legitimate. On the other hand, the change

36. Atheneus, *The Deipnosophists*, trans. C.B. GULICK, LCL, Vol. IV, London, 1930, p. 437.

37. *The Complete Works of Thomas Lodge*, ed E.W. GOSSE, New York, 1963, vol. 4, p. 84.

38. *The Pilgrimage to Parnassus Act II, passim, The Three Parnassus Plays*, ed. J.B. LEISHMAN, London, 1949, p. 9. Madido is, however, proved right when the pilgrims return, unsuccessful.

39. Crates, c. 450 BC., in *The Fragments of Attic Comedy*, trans. J.M. EDMONDS, Leiden, 1957, vol 1, p. 157.

BACCHUS OU LA FORCE DE DIEU, SELON RONSARD

par Jean CÉARD

Dans l'unique liminaire des *Hymnes* de 1555, Dorat, qui note que Ronsard a d'abord chanté l'amour et les rois et les enfants des rois, allusion aux *Amours* et aux *Odes*, observe que maintenant il « fait retentir les doctes chants de la nature » et il l'invite à accomplir son œuvre en célébrant ce qu'il appelle les *cælestia* : « C'est le ciel, conclut-il, que doit dire un céleste poète »¹. Pourtant, si l'on excepte l'*Hercule Chrestien*, pièce qui atteste que Ronsard a entendu les exhortations à convertir sa poésie à une inspiration religieuse, mais qui n'aura pas de suite, si l'on excepte aussi le tardif *Hymne de Mercure*, on ne trouve, parmi les *Hymnes* de Ronsard recueillis dans les *Œuvres* de 1560 à sa mort, que l'*Hymne de Bacchus* pour célébrer un dieu ou un être divin. Encore faut-il remarquer que cette pièce, qui est d'abord publiée dans les *Meslanges* de 1555, attendra l'édition collective des *Œuvres* de 1560 pour être admise dans la

1. Cité et traduit dans RONSARD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, p. 1423-1424. Cette éd. est désormais désignée par le sigle « O.C. ». Le sigle « Lm » désigne l'éd. de Paul Laumonier publiée par la Société des Textes Français Modernes (S.T.F.M.) ; les nombres en romain et en chiffres arabes qui suivent en indiquent le tome et la page.

section des « Hymnes », et que Ronsard ne songe pas d'abord à la faire entrer dans le recueil, pourtant contemporain, des *Hymnes* de 1555 et 1556. Tout se passe comme si les *Hymnes* de 1555 et 1556 voulaient se tenir aux *naturalia*, chanter l'éternité, le ciel ou les étoiles, et, à travers eux, selon un mot cher au poète, *épier* Dieu. Si, en 1560, Ronsard y adjoint son *Hymne de Bacchus*, sans doute son dessein n'a-t-il pas vraiment varié, tout en se faisant désormais plus accueillant à un être qui, dans ce nouveau contexte, fait mieux entrevoir sa déconcertante figure. Bientôt les *Hymnes des Saisons* viendront se joindre à la section des *Hymnes*, accomplissant le propos que l'*Hymne de Bacchus* permettait déjà de saisir.

Conformément à une thèse, très répandue du temps de Ronsard, et à laquelle on peut assigner des origines à la fois stoïciennes, hermétiques et néo-platoniciennes, l'*Hymne de la Justice* (1555) soutient que

Jupiter, Pallas, Apollon, sont les noms
 Que le seul DIEU reçoit en maintes nations
 Par ses divers effects que l'on ne peut comprendre,
 Si par mille sunoms on ne les fait entendre².

et l'*Abbrégé de l'Art poétique* répétera, en 1567, que « les Muses, Apollon, Mercure, Pallas, Venus et autres telles deitez ne nous representent autre chose que les puissances de Dieu, auquel les premiers hommes avoyent donné plusieurs noms pour les divers effectz de son incomprehensible majesté »³. De Bacchus, il n'est fait nulle mention dans ces textes. C'est pourtant par lui que le poète a le mieux, semble-t-il, illustré cette conviction.

2. Lm, VIII, 69 ; O.C., II, 484.

3. Lm, O.C., II, 1175.

Mais peut-être a-t-il tardé à voir dans la figure de Bacchus une excellente illustration de sa thèse. La gravité qui marque presque uniment les *Hymnes* de 1555 et 1556 semble avoir d'abord invité le poète à tenir à l'écart celui qu'il appelle « le Dieu des verres et du vin »⁴. Son hymne, on l'a dit, est d'abord publié dans les *Meslanges* de 1555 : si c'est le seul hymne de ce recueil d'attente, il faut remarquer qu'il y voisine avec des chansons à boire, et que la dernière strophe de l'« Odelette. À Corydon », qui le précède immédiatement, après avoir loué Estienne, éditeur du pseudo-Anacréon, déclare :

A toi, gentil Anacreon,
Doit son plesir le biberon,
Et Bacus te doit ses bouteilles,
Amour, son compagnon, te doit,
Venus, et Silene qui boit
L'esté, dessous l'ombre des treilles⁵.

Ce n'est pas à dire, comme on tâchera de le montrer, que Ronsard ne perçoive déjà l'étrange complexité de Bacchus ; mais il se peut qu'il ait d'abord cru que sa figure ne s'accordait pas assez à la gravité des *Hymnes*, ou encore qu'il ait pensé devoir attendre d'avoir fait admettre au public le lyrisme nouveau des *Hymnes* pour l'élargir au « dieu des verres et du vin ».

Quoi qu'il en soit, Bacchus retient Ronsard en ces années. Avant l'*Hinne de Bacus*, *Les Bacchanales*⁶, publiées en 1552, célèbrent une promenade des élèves de Dorat à la campagne, et les *Dithyrambes à la pompe du bouc de Jodelle*⁷, publiés en 1553, en offrent une sorte de réécriture qui cherche à proposer une véritable liturgie de Bacchus. Déjà Ronsard a dans l'esprit l'hymne « À Bacchus » de Marulle.

4. L'*Hinne de Bacus*, v. 4 (Lm, VI, 177 ; O.C., II, 594).

5. Lm VI, 176 ; O.C., I, 901.

6. Lm III, 184 et suiv.

7. Lm V, 53 et suiv.

Mais c'est dans l'*Hinne de Bacus* que l'être du dieu est interrogé. Que ce questionnement traduise une quête exigeante, on en trouvera la preuve dans un fait rare : l'année même où, dans les *Meslanges*, Ronsard publie son hymne, il paraît une plaquette qui réunit la pièce du poète « avec la version latine de Jean Dorat ». C'est cette pièce que l'on voudrait ici analyser.

* * *

« Le Dieu des verres et du vin » (v. 4) : tel est d'abord Bacchus, qu'il est opportun, dit le préambule, de louer « en ce temps de vendanges ». Le poète rappelle « avoir chanté d'un verre les louanges » (v. 2), allusion à l'*Elegie du Verre*, qu'on lit un peu plus haut dans les mêmes *Meslanges* de 1555. Par cette allusion, un propos que l'on pourrait d'abord croire totalement bacchique prend tout de suite une densité inattendue. C'est, en effet, l'origine et la nature du verre que définit l'élégie qui lui est consacrée. Fils du feu et de la terre puisque c'est la flamme qui transforme le sable en cette étrange matière, il prend sa forme de l'haleine du verrier, semblable à « l'esprit enclos dans l'univers »⁸, « Célestial », puisqu'il retient en soi « le rond, le creux et la couleur du ciel »⁹, il est à la fois transparent comme l'eau et chaud comme le feu. Tout ensemble quintessentiel et mixte formé des quatre éléments, il semble en retenir les qualités en un assemblage paradoxal, comme le constate le poète :

Que diray plus ? par espreuve je croi
 Que Bacus fut jadis lavé dans toi,
 Lors que sa mere atteinte de la foudre,
 En avorta, plein de sang et de poudre :
 Et que des lors quelque reste de feu
 Te demoura, car quiconques a beu
 Un coup dans toi, tout le tems de sa vie

8. Lm VI, 170 ; O.C., II, 109.

9. Lm VI, 167 ; O.C., II, 107.

Plus y reboit plus a de boire envie,
 Et de Bacus toujours le feu cruel
 Art son gozier d'un chaut continuel¹⁰.

C'est déjà l'ambivalence de Bacchus que désigne l'*Elegie du Verre*, – une ambivalence qui est celle même du vin. À la fois humide et chaud, le vin, dit tout de suite l'*Hinne de Bacus*, est la principale invention de celui

Qui changea le premier (ô change heureux) l'usage
 De l'onde Acheloée en plus heureux bruvage¹¹.

Alors que Marulle, que Ronsard imite dans toute la pièce, ne fait guère, de cette invention, qu'une mention allusive et tardive¹², Ronsard l'inscrit en tête de son hymne, et il ne cessera de la rappeler.

Mais, puisqu'il a entrepris de louer Bacchus, il lui faut maintenant établir l'origine du dieu. Il montre tout de suite son embarras, un peu à la façon de l'hymne homérique à Dionysos dont Diodore de Sicile¹³ nous a conservé un fragment. Mais l'embarras de Ronsard est de courte durée : des cités qui revendiquent l'honneur d'être la patrie du dieu, Ronsard ne retient que les deux cités de Thèbes et de Nyse, celle-ci tout de suite identifiée à la Nysa indienne ; et, s'il admet que Thèbes ait vu sa naissance, il soutient que c'est à Nyse qu'il a été élevé. La Nyse arabe où Diodore, s'appuyant sur l'hymne homérique, voulait que le dieu eût été élevé n'est pas complètement effacée puisque c'est en Arabie que Jupiter, après avoir caché dans sa cuisse son fils encore imparfait, vient le

10. Lm VI, 170-171 ; O.C., II, 109.

11. Lm VI, 177 ; O.C., II, 594.

12. MARULLE, *Hymni naturales*, « Baccho », v. 40 : *Ruptisque rotas decurrentia Chia lapidibus*, « [tu] brises les pierres pour faire couler à flots les vins de Chio » (trad. Jacques Chomar, in MARULLE, *Hymnes naturels*, Genève, Droz, 1995, p. 67).

13. DIODORE DE SICILE, III, 66, 3.

mettre au monde, mais c'est « au bord Sagarien », sur les rives du fleuve Sagar, non dans une prétendue Nysa d'Arabie, que l'événement est survenu. Pour soutenir cette thèse, Ronsard s'appuie sur Denys le Périégète et le commentaire d'Eustathe¹⁴ : au premier il doit l'idée que Bacchus a vu le jour en Arabie heureuse ; au second, l'idée, empruntée à Arrien, que le dieu est né au bord du Sagar. Ce dernier nom a dû gêner Ronsard : à la forme *Sagar*, la plaquette de 1555 et la collective de 1560 substituent *Sangar*¹⁵, avant qu'on ne revienne définitivement à *Sagar*¹⁶. C'est que Ronsard sait assurément que le Sangarius ou Sangaris est un fleuve de Phrygie, – lieu que sans doute désignait Arrien ; mais puisqu'Eustathe a cité Arrien pour commenter Denys, il faut conclure, aux yeux de Ronsard, qu'un fleuve de ce nom coule en Arabie : la forme *Sagar* évite l'ambiguïté. En outre, puisque Denys indique seulement le lieu où le dieu est né, il est permis de continuer à penser qu'il a été élevé à Nysa, étant entendu que cette Nysa n'est pas en Arabie, mais bien en Inde, là où la tradition place ce lieu fameux.

Cette unification des légendes est bien dans la manière de Ronsard¹⁷. Elle répond à sa volonté constante de restituer une vérité première en s'appuyant sur des autorités tenues pour décisives comme celle de Denys et de remédier aux perversions de cette vérité que la longueur du temps et la négligence des hommes ont fait proliférer. Ce travail est visible jusque dans les détails. Ainsi Denys ne se contente pas de mentionner les plantes aromatiques de l'Arabie

14. DENYS LE PÉRIÉGÈTE, v. 936 et suiv. ; EUSTATHE, comm. du v. 939.

15. Dans la plaquette de 1555, Dorat emploie, lui aussi, la forme *Sangar* (p. 6 et 8).

16. Subsiste néanmoins une hésitation sur la formation de l'adjectif : Ronsard emploie successivement *Sa(n)garien* (v. 36) et *Sa(n)grien* (v. 45).

17. « Les notions géographiques des mythographes, et de Ronsard qui les suit, semblent avoir été bien confuses », écrit P. Laumonier (Lm VI, 179, n. 1). Il me semble que ce jugement fait bon marché de l'intention de Ronsard et que l'identification de sa source, le poème de Denys accompagné du commentaire d'Eustathe, permet de reconstituer son travail et d'en saisir le sens.

heureuse : il ajoute que, Zeus ayant en ces lieux mis l'enfant au monde, ces plantes croissaient autour de lui¹⁸. Ronsard tire profit de cette indication en assurant que ces plantes naquirent du sang que le père des dieux répandit en mettant l'enfant au monde et que de là vient la félicité parfumée de l'Arabie. Comme, d'autre part, l'Inde est connue de tous pour sa fertilité plantureuse, la course du petit Bacchus se trouve liée à une heureuse et odorante abondance. En outre, cette course, ainsi reconstituée, le conduit de la Grèce à l'Inde en passant par l'Arabie : elle le mène donc de l'occident à l'orient, comme si, à ses débuts, il faisait à l'envers la course du soleil ; c'est un point sur lequel il faudra revenir.

Ces premières allégations font déjà entrevoir la grandeur de Bacchus. Elle croît encore si l'on observe les circonstances de sa naissance et de son éducation. On sait que, selon la légende¹⁹, Junon, irritée de ce que Jupiter avait une fois de plus fréquenté une mortelle, Sémélè, suggéra perfidement à cette dernière de demander, en gage d'amour, de voir le dieu dans toute sa gloire et que Sémélè fut foudroyée ; il fallut que Jupiter recueillît l'enfant encore inachevé et le cousît dans sa cuisse pour qu'il pût arriver à son terme. C'est sur l'action de Junon que Ronsard met l'accent : non seulement elle provoque, comme le veut Ovide, l'insupportable face-à-face du divin et du mortel, mais, une fois l'enfant né, elle vient du ciel le poursuivre de sa colère vengeresse et cherche à le détruire, puis, « fraudée de sa quête » (v. 77), elle reporte sa fureur sur sa nourrice Ino, la frappe de folie et la pousse ainsi à se jeter dans la mer et à se noyer. Des trois temps de cette action, le second s'inspire d'une source inconnue²⁰ : serait-ce une invention de Ronsard ? Quoi qu'il

18. DENYS, v. 939-941.

19. Voir notamment OVIDE, *Métamorphoses*, III, 263 et suiv.

20. Junon, informée, par un paon qu'elle a dépêché, que l'enfant est dans « l'antre de Nyse » (v. 54), fond « en bas sur la terre Indienne » (v. 61), accompagnée d'une chienne à laquelle elle se propose de faire dévorer le petit Bacchus.

en soit, voilà une action qui commence par la brûlure du feu foudroyant et s'achève dans l'eau meurtrière, l'épisode central montrant Junon qui quitte les hauteurs célestes sans attendre son char pour fondre à travers l'air, « faisant le plongeon » (v. 59). Auparavant, elle a pris, pour donner à Sémélè son fatal conseil, l'apparence d'une vieille femme et elle a fait épier l'enfant par un oiseau ; sa tentative meurtrière est elle-même donnée pour une « ambusche » (v. 65). De l'autre côté, Jupiter, dès la naissance de l'enfant, lui a cousu au dos « la peau d'un petit cerf » – détail qui vient de Denys et d'Eustathe, mais que, suivant peut-être Apollodore²¹, Ronsard interprète comme un déguisement ; et, quand Ino devine les intentions de Jupiter, le berceau de l'enfant est couvert de lierre pour que Junon ne le voie pas.

Ce jeu de simulation et de dissimulation caractérise fort bien un être qui, sous l'apparente simplicité que lui confère sa fonction d'inventeur du vin, pourrait bien être infiniment plus complexe ; même sa nature de demi-dieu – puisqu'il est le fils de la mortelle Sémélè et de l'immortel Jupiter (caractère mixte que souligne leur brutale confrontation) – se complique du moment que, si Sémélè l'a conçu, il a appartenu à Jupiter d'achever de le porter : Junon s'irrite (v. 50)

D'avoir veu son mari estre devenu mere.

Quant à la façon dont Junon tente de s'interposer entre ciel et terre et au trajet qui conduit le récit de la brûlante foudre du « grand Saturnien » (v. 20) à la mer où se noient Ino et son fils Méléagre, on en trouve la contrepartie dans le soin que met Ronsard à donner tous les étages du monde pour théâtre des actions de Bacchus. Non

21. APOLLODORE, *Bibliothèque*, III, IV, 3 : Zeus, rapporte-t-il, changea Dionysos en cerf pour le soustraire à Héra.

seulement il rappelle, s'inspirant des *Grenouilles* d'Aristophane, que Bacchus, « avec l'habit d'Hercule » – encore un déguisement – , est allé aux enfers, « sous la terre » (v. 149), chercher Euripide et Eschyle ; mais encore il le fait participer activement à la défaite des Géants révoltés contre le ciel. Ce second exploit est particulièrement intéressant puisque Ronsard assure vouloir corriger l'ingratitude des poètes envers la majesté du dieu (v. 151-152). Dans ce texte où les variantes sont peu nombreuses, on notera qu'à partir de 1578, les « poètes » cèdent la place aux « Vâtes » (v. 151), comme si Ronsard voulait souligner qu'ici il n'hésite pas à prendre le risque de contredire même les poètes inspirés. C'est que, dès le début, il les avait critiqués d'avoir osé prétendre, « feindre », dit-il, apostrophant le dieu,

quand les Geans doublerent
Les monts contre les Dieus, que vif te demembrerent,
T'enfuiant du combat, et que ta sœur Pallas
Te ramassa le cœur qui trembloit à bas.

Ce récit qui se rapporte à Zagreus, le double orphique de Bacchus, et à ce qu'on appelle sa « passion », Ronsard le récuse, malgré son intérêt pour l'orphisme (c'est aux *Hymnes orphiques* qu'il doit notamment d'avoir, aux nourrices de Bacchus, joint Ipe, ou Hippas, ou Hippa²²), et malgré sa source immédiate, le commentaire de Tzetzés à l'*Alexandra* de Lycophron²³, texte auquel Dorat et ses disciples portaient une sorte de vénération. Plutôt que de répéter ce « mensonge », il préfère s'inspirer (assez librement, du reste) du récit d'Horace²⁴ selon qui Bacchus se montra un combattant efficace.

22. V. 25 (Lm VI, 178 ; O.C., II, 595).

23. Commentant le vers 355 de l'*Alexandra*, Tzetzés réunit diverses étymologies du nom de Pallas, dont celle-ci : Dionysos-Zagreus ayant été mis en pièces par les Titans, Pallas recueillit son cœur encore *palpitant* (πάλλεσθαι).

24. Horace, *Carm.*, II, XIX, v. 21-24. Voir Jean CÉARD, « La révolte des géants, figure de la pensée de Ronsard » (Coll. Intern. Ronsard, S.F.D.S.), in *Ronsard en son IV^e Centenaire*, Genève, Droz, « Etudes Ronsardiennes », II, 1989, p.221-232.

Ainsi Bacchus se trouve avoir vaincu et l'enfer et les ennemis du ciel. L'allusion à Hercule, à qui semblablement l'*Hercule Chrestien* prête une descente aux enfers et une participation à la guerre contre les Géants²⁵, pourrait bien contribuer à l'interprétation de la figure de Bacchus.

Il faut sans doute lire de même le passage où Ronsard choisit de représenter Bacchus comme un jeune homme fait, au point de lui refuser une adolescence²⁶. Aux traditions qui figurent couramment Bacchus comme éternellement enfant, *puer æternus*, ainsi que dit Ovide²⁷, et comme le veut encore Marulle²⁸, Ronsard préfère celles, beaucoup plus rares, qui le voient barbu ; il dit fortement, apostrophant toujours Bacchus, sa réprobation

De ceus qui t'ont portait és vieux siecles passés
Gras, douillet, poupelle, la face effeminée,
Et de barbe ne t'ont la bouche couronnée,
Car tu devins barbu, et soudain tu fus fait
D'un jeune enfant qui tette un jouvenceau parfait²⁹.

Dieu fort, Bacchus est aussi un dieu civilisateur, mais qui, ayant pitié des hommes qui ne buaient que de l'eau, entreprend de parcourir la terre afin

D'enseigner aux humains l'usage de [s]on vin³⁰.

Ce dieu civilisateur a des pratiques paradoxales. Son char est traîné par des lynx au regard de feu

25. *Hercule Chrestien*, v. 259-262 et 245-247 (*O.C.*, II, 531).

26. V. 83 et suiv. (*Lm VI*, 180 ; *O.C.*, II, 596).

27. OVIDE, *Métamorphoses*, IV, 18.

28. MARULLE, « Baccho », v. 3.

29. V. 86-92 (*Lm VI*, 181 ; *O.C.*, II, 596).

30. V. 109 (*Lm VI*, 181 ; *O.C.*, II, 597).

Pareil aus yeus de ceus qui la nuit ont trop beu³¹;

devant son char marchent

l'Ire et la Creinte,
Les peu sobres Propos, et la Colere teinte
D'un vermillon flambant, le Vice, et la Vertu,
Le Somme, et le Discord de maille revestu³².

Surprenant cortège où, parmi tant de figures de la démesure, de la déraison et du désordre, vient se glisser la Vertu. Mais on observera que ce cortège comprend encore Silène qui porte le van mystique « sur une lance pleine de pampre » (v. 123-124) et que la main des Ménades, des Pans et des Sylvains, des Lènes (ou Bacchantes) et des Thyades brandit

Un dart, qu'un cep de vigne alentour tapissoit³³.

Ne serait-ce pas autant de variations sur un motif indiqué par Macrobe³⁴ ? Le thyrses de Bacchus est un *latens telum*, un dard caché, dont la pointe est comme enveloppée de lierre, pour signifier que le lien de la patience doit tempérer l'ardeur belliqueuse. Paradoxal Bacchus qui, de la démesure et de la violence, garde la vigueur pour la mettre au service du bien. Comme dit très nettement Ronsard,

Tu rends l'home vaillant, tu marie au conseil
De celuy qui te croit un pouvoir non pareil³⁵.

En revanche, à l'égard de ceux qui résistent à ses lois, Bacchus n'a que dureté : il condamne à mort Penthée qui avait rejeté son culte,

31. V. 112 (Lm VI, 182 ; O.C., II, 597).

32. V. 117-120 (Lm VI, 182 ; O.C., II, 597).

33. V. 132 (Lm VI, 182 ; O.C., II, 597).

34. MACROBE, *Saturnales*, I, XIX.

35. V. 267-268 (Lm VI, 190 ; O.C., II, 601).

change en dauphins les pirates tyrrhéniens qui avaient cru pouvoir se jouer de lui, tire vengeance du roi Lycurge qui l'avait fort mal reçu, métamorphose en chauves-souris les filles de Minyas contemptrices de son culte, et le même méfait vaut la mort à Busiris, roi d'Argos. À ces châtiments infligés par Bacchus, que Marulle rapportait déjà, Ronsard en joint deux autres : celui de Télèphe blessé par Achille, Bacchus l'ayant fait trébucher sur un cep de vigne pour marquer aux Grecs sa gratitude d'un sacrifice que lui avait fait Agamemnon, est un épisode cher à Ronsard, qui, sur ce rôle de Bacchus, suit encore Tzetzès³⁶ ; en revanche,

le peché
Du Satyre, qui vit tout son dos ecorché³⁷,

c'est-à-dire la faute de Marsyas, regarde le défi musical que celui-ci lança à Apollon : Ronsard est trop bon mythologue pour s'être trompé ; n'est-il pas en train d'assimiler discrètement Bacchus à Apollon ? Du reste, quand il a rappelé que Bacchus alla chercher aux enfers Eschyle et Euripide, il l'a nommé « ayme-vers » (v. 149) ; et, quand il entreprendra de conter les bienfaits de Bacchus, il déclarera pour commencer : « La Musique te doit » (v. 261). Or, la musique et la poésie, on le sait, sont couramment placées sous le patronage d'Apollon.

Ainsi se dessine la figure de Bacchus : les désordres qui l'accompagnent ne sont pas signes de relâchement ou de mollesse ; ils sont plutôt une sorte d'exubérance de la force que Bacchus met au service de son activité hautement organisatrice et civilisatrice.

36. Tzetzès, comm. du v. 213 de l'*Alexandra* de Lycophron.

37. V. 251-252 (Lm, VI, 189 ; O.C., II, 600).

C'est à la fois du vin et du miel que Bacchus est inventeur selon Marulle³⁸ et selon Ronsard :

Tu fis rouler le vin d'un gros rocher crevé,
Et par toi le dous miel és chênes fut trouvé³⁹.

Mais alors que Marulle ne signale qu'une fois – précisément dans le vers imité par Ronsard – l'invention du vin, Ronsard lui accorde une place considérable, comme si cette invention traduisait un excès de la force, que le miel vient ici contrebalancer par sa douceur, sans nullement l'éteindre.

Suivent les bienfaits dont Bacchus gratifie les hommes, et dont on a déjà rappelé le premier :

La musique te doit : les peuples et leurs viles
Te doivent leur defence, et leurs regles civiles :
La liberté te doit, qui ayme mieus s'offrir
À la mort, que se voir sous un tyran souffrir.
La verité, la force, et te doivent encore
Toutes religions dont les Dieus on adore⁴⁰.

Ces vers sont directement inspirés de Marulle, à l'exception des mots relatifs à la musique. Mais Ronsard développe hardiment les propos plus succincts ou plus enveloppés de Marulle. *Tibi iura, tibi urbes*, disait seulement Marulle : Ronsard précise que Bacchus marie la force et le droit. De même, Marulle rapporte à Bacchus l'attitude de « l'âme qui supporte mal un maître qui ne se domine pas »⁴¹ :

38. MARULLE, « Baccho », v. 40-41, qui semble suivre EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v. 704 et suiv. Ovide, *Fastes*, III, 735 et suiv. attribue, lui aussi, à Bacchus, l'invention du miel.

39. V. 259-260 (Lm VI, 189 ; O.C., II, 600).

40. V. 261-266 (Lm VI, 189 ; O.C., II, 600-601).

41. MARULLE, « Baccho », v. 44 : *Tibi impotentis male perpetiens animus heri*. Jacques CHOMARAT, trad. MARULLE, *Hymnes naturels*, Genève, Droz, 1995, p. 73, rattache *male* à *impotentis* et lui donne le sens de « fortement, extrêmement » ; selon lui, MARULLE parle « d'une âme qui supporte avec patience un maître

Ronsard n'hésite pas à y voir l'esprit de liberté qui préfère la mort à la domination d'un tyran et souligne par là cette force vigilante qui résiste à la lâche soumission. Enfin, alors que Marulle se contente de dire que c'est Bacchus « qui là-haut dans l'Olympe découvre le premier les dieux »⁴², Ronsard rapporte nettement à Bacchus l'invention des religions.

Au reste, les bienfaits de Bacchus ne se limitent pas aux hommes. Il est aussi la force de vie qui soutient, entretient et restaure le monde. Ces vers sont décisifs pour l'interprétation de la figure de Bacchus :

Tu fais germer la terre, et d'étranges couleurs
 Tu revests les vers prés orguillis de leurs fleurs,
 Tu dedaignes l'enfer, tu restaures le monde
 De ta longue jeunesse, et la machine ronde
 Tu poises justement, et moderes le bal
 (Toy balant le premier) de ce grand animal⁴³.

Ce pouvoir de germination et de floraison, mais surtout cette aptitude à régler le mouvement de la machine du monde, lui-même défini comme un être vivant, un « grand animal », dont la danse a pour coryphée le dieu Bacchus, identifient clairement Bacchus au Soleil. Si Ronsard doit l'idée de ces vers à Marulle⁴⁴, il en a parfaitement reconnu la portée et lu, à travers les propos de sa source, ceux dont celle-ci se souvient. C'est Macrobe, en effet, qui, commentant *Le songe de Scipion*, définit le Soleil comme chef et modérateur des corps célestes, comme âme du monde (*mens mundi*), comme cœur du

violemment déchaîné ». Visiblement Ronsard comprend ce vers autrement et rapporte *male* à *perpetiens*.

42. MARULLE, *ibid.*, v. 45-46 (*tu numina supero / Reperis Olympo primus*), trad. J. Chomarat.

43. V. 271-276 (Lm VI, 190 ; O.C., II, 601).

44. MARULLE, « Baccho », v. 50-54 : *Tibi ager viret almus, tu florea prata tepentibus / Zephyris coloras, tu dissona seminia ligas, / Tu saecla mundo semper fugientia reparas / Longa iuuenta, tu libras pondera machinae / Medioque terram suspendis in aere stabilem*.

ciel (*cor caeli*), comme auteur de la fécondité de la terre et de la vie universelle⁴⁵. Et, si Bacchus peut être identifié au Soleil, c'est que presque tous les dieux sont des figures du Soleil. Ce n'est pas sans dessein que Ronsard a, à propos de Bacchus, évoqué la figure d'Hercule, qui est pour Macrobe le pouvoir du Soleil (*Solis potestas*)⁴⁶, comme il a évoqué Apollon, qui, à son tour, n'est autre que le Soleil. C'est à son sujet que Macrobe écrit : « Du moment qu'il a été d'abord établi qu'Apollon et le Soleil s'identifient l'un à l'autre, puis montré que le dieu qu'est Apollon est Bacchus lui-même, on peut sans hésiter en conclure que le Soleil et Bacchus ressortissent à une seule et même puissance divine »⁴⁷. Une variante, qui apparaît en 1578, souligne fortement cette assimilation ; les deux vers sur le bal du grand animal sont remplacés par ceux-ci :

Tousjours un sans estre un, qui te fais et desfais,
Qui meurs de jour en jour, et si ne meurs jamais.

Le Soleil semble, chaque jour, mourir et renaître, et cette succession indéfinie de morts et de renaissances affecte le même Soleil, qui ainsi est « toujours un sans estre un ».

Mais, en ce cas, pourquoi chanter Bacchus, et non le Soleil ? Souvenons-nous donc que, selon Macrobe citant les Platoniciens, le Soleil est une image de Dieu et que la diversité des dieux répond, comme dit Ronsard, aux « divers effectz de son incomprehensible majesté ». Si Bacchus est l'un de ces dieux, il est, du Soleil, c'est-à-dire de Dieu, celui qui offre l'image à la fois la plus proche et la plus multiple.

45. MACROBE, *In Somnium Scipionis*, I, XX.

46. MACROBE, *Saturnales*, I, XX.

47. MACROBE, *ibid.*, I, XVIII : *Licet illo prius asserto eundem esse Apollinem ac Solem, edoctoque postea ipsum esse Liberum patrem qui Apollo est, nulla ex his dubitatio sit Solem ac Liberum patrem eiusdem numinis habendum.*

La plus proche, d'abord. À la différence des autres dieux, il est celui qui se manifeste le plus continûment en ce bas monde. Le premier geste que l'*Hymne de Bacchus* lui attribue (geste négligé de Marulle), c'est, ayant vu un bouc brouter « la lambrusche sauvage » et soudain chanceler, de cultiver cette plante en laquelle il a senti « une force divine » (v. 93-104). S'il est tout de suite en quête des traces du divin sur la terre, c'est d'abord pour en faire profiter les hommes ; du reste, ses pérégrinations à travers le monde ont pour dessein d'enseigner aux hommes l'usage du vin. Quand, ensuite, il invente la musique, les « règles civiles » ou les religions, c'est, pour ainsi dire, afin de mettre en œuvre cette force divine et, par elle, de régler le monde des hommes, de même que, toujours à leur profit, il règle la nature et la machine universelle. Ce n'est qu'au terme de l'hymne que, toujours conduits par Bacchus et animés de sa force, nous pouvons accéder au monde d'en-haut :

Par toi, Pere, chargés de ta douce ambrosie,
 Nous elevons au ciel l'humaine fantasie,
 Portés dedans ton char, et d'hommes vicieus,
 Purgés de ta liqueur osons monter aus cieus,
 Et du grand Jupiter nous assoir à la table⁴⁸.

Si, pour finir, Bacchus nous fait gagner la demeure de Jupiter, toute son action a eu pour théâtre notre monde. C'est là qu'après une naissance qui l'a conduit d'occident en orient, il a, de ce point, commencé sa course bienfaisante, selon le trajet du Soleil⁴⁹.

Figure proche, Bacchus est aussi une figure multiple – multiple au point d'être déconcertante, puisqu'il est puissance de désordre et

48. V. 277-281 (Lm VI, 190 ; O.C., II, 601).

49. Selon MACROBE, *Saturnales*, I, XVIII, *Cleanthes* [Διόνυσον] ita cognominatum scribit àπò τοῦ διανύσαι, quia quotidiano impetu ab oriente ad occasum diem noctemque faciendo, cæli conficit cursum .

puissance d'ordre à la fois. Cette multiplicité, comment mieux la traduire qu'en reprenant la litanie de ses noms ?

Pere, un chacun te nomme Erraphiot, Triete,
Nysean, Indien, Thebain, Bassar, Phanete,
Bref, en cent mille lieux mille noms tu reçois⁵⁰.

Et, comme si cette liste n'épuisait pas la matière, une autre liste, beaucoup plus longue, viendra plus loin continuer la litanie⁵¹. On ne sera pas étonné d'y rencontrer des noms qui appartiennent d'abord à d'autres qu'à Bacchus, comme « Nomian » (v. 235) ou « protecteur des troupeaux », nom qui s'applique habituellement à Apollon, ou d'autres qui paraissent se contredire comme « Maniaque » (ou fou) et « Euboulien » (ou de bon conseil), ou encore « Vieillard, Enfant », sans oublier l'étonnant « germe des Dieux et pere », c'est-à-dire à la fois fils et père des dieux. Bacchus est un dieu multiforme, dont la figure contrastée accueille l'ivresse et l'excès, le bruit et le trépignement, mais aussi bien les lois et les religions, la musique et l'extase. Nul dieu peut-être ne dit mieux que Bacchus combien est diversement agissante la puissance divine qui pénètre le monde, sous quels dehors multiples opère la présence divine dans le monde.

Or, c'est précisément le propos des *Hymnes* de Ronsard que de quêter les traces, en ce monde, de la puissance divine. Si la raison discursive peut y aider, elle a besoin d'être prolongée et comme épanouie par l'enthousiasme. Ce « forcènement » nécessaire au poète qui chante Bacchus, Ronsard l'inscrit au centre de son hymne. Il se peint emporté dans le cortège du dieu, le cœur tremblant,

50. V. 165-167 (Lm VI, 184 ; O.C., II, 598). « Phanete » est un nom du Soleil selon MACROBE, *Saturnales*, I, XVIII.

51. V. 231-236 (Lm VI, 188 ; O.C., II, 600).

tant il est agité
Des poignans aiguillons de [s]a divinité⁵².

C'est exactement dans les mêmes termes que l'*Hymne de l'Automne* caractérisera le « don de Poésie »

Que Dieu n'a concédé qu'à l'esprit agité
Des poignans aiguillons de sa Divinité⁵³.

Remarquons qu'on lit ces vers dans le prologue de l'hymne consacré à l'automne, saison des vendanges, et que, dans la fable de cet hymne, l'automne s'éprend de Bacchus. C'est dire que l'ivresse que procure le vin est sans doute la meilleure expression de la fureur poétique. Cette agitation du cœur, selon l'*Hinne de Bacus*, advient à celui qui, pour être chantre du dieu, s'adjoit à son cortège, « conduit de trop de vin » (v. 202). Ainsi il lui est donné de dessiner la figure de cet être qui, sous de déconcertantes apparences, cache (et révèle) une rare profondeur.

Jean CÉARD
Université de Paris X-Nanterre

52. V. 187-188 (Lm VI, 186 ; O.C., II, 599).

53. V. 11-12 (Lm XII, 46-47 ; O.C., II, 556).

LES NOUVEAUX RITUELS DIONYSIAQUES

par France SCHOTT-BILLMANN

Le vingtième siècle a vu se renouveler profondément la danse populaire : un véritable raz-de-marée de rythme submerge l'Europe, faisant naître constamment de nouvelles danses : rock, rap, hip-hop, techno, trance, etc...

Ce qui les caractérise est leur assujettissement à un rythme omniprésent, puissant, énergétique, dont l'appel se fait sentir très largement dans toutes les couches sociales. Les soirées techno, les danses swing, le « bon vieux » rock, la danse africaine ou jazz renouent avec l'esprit *dionysiaque* des danses car l'histoire ne peut faire taire *l'aspiration au geste rythmé collectif* qu'on voit resurgir en force dans la soif de rythme, le besoin d'exulter en groupe, l'appétit de la fête. Pourquoi est-ce aujourd'hui que le rythme renaît dans nos sociétés, que cette mémoire corporelle se réveille jusqu'à la frénésie dans la pulsation collective des grandes « messes » rock ou dans la recherche d'extase des « rave-parties » ? Nos contemporains y voient-ils un moyen de sortir d'eux-mêmes, de leur isolement individualiste, de leur étouffement culturel, de leur morosité narcissique ? Témoignent-ils, en revisitant les strates profondes où s'enracine le

désir de danser, en retrouvant les sources dionysiaques de la danse (le groupe, le rythme, l'extase) d'une recherche des couches profondes, « premières », de leur être ? S'agit-il alors d'une quête de l'originel par le moyen d'une démarche primitiviste en danse, qui utiliserait les matériaux des danses primitives à l'instar de ce qu'ont fait les autres disciplines artistiques avec les objets d'art africain ou polynésien par exemple ? Nous chercherons les raisons de cette résurgence à la fois dans l'histoire de la répression des danses dionysiaques en Europe et dans les besoins réapparus à notre époque.

LA HAINE DU DIONYSIAQUE

Les nouvelles danses ont en commun un rythme très fort, marqué à la percussion. Il a fait irruption comme une bombe au début du siècle avec le jazz venu des U.S.A. En réalité, ce rythme étranger, exotique, « noir », comblait un manque laissé dans la danse européenne par la répression des danses populaires, cherchant à évacuer les dispositifs et les rythmes pouvant conduire à la transe.

Le refoulement de la transe

Les danses rythmées accompagnées à la percussion n'ont pas toujours été absentes de nos cultures. Elles s'inscrivaient dans un ensemble de pratiques de liesse populaire qu'on peut appeler « dionysiaques » au sens large du terme, même si leur origine ne se situe pas seulement dans les rites dionysiaques et bacchiques méditerranéens, mais aussi dans leurs équivalents autochtones (celtiques, germains, etc.). L'association de la percussion, de la danse et de la transe est très ancienne. Dans le monde méditerranéen, c'est ainsi que se célébrait le culte magico-religieux de la Grande Mère des Dieux¹.

1. DELAUAUD-ROUX 1995, p. 11, p. 199.

a) *Les rites extatiques dansés*

Le culte de la Terre-Mère comportait des danses rituelles n'ayant pas de caractère scénique pratiquées dans la nature, accompagnées par une musique qui, à côté des instruments mélodiques (la voix humaine et l'*aulos* phrygien), accordait la place prépondérante aux percussions, destinées à faire du bruit et à battre la cadence. Une caractéristique de la musique dionysiaque est *l'association des opposés : les basses profondes au tambour et la mélodie aigüe de la flûte*. Les mouvements consistaient en piétinés, frappements de pieds en cadence sur le sol, pas marchés ou courus, sauts, tours, accroupissements, imitations de héros mythiques ou d'animaux. C'était des danses extatiques², rythmées, collectives (où les fidèles mettaient leurs âmes en commun selon Euripide). Elles étaient dédiées à des divinités féminines comme Artémis ou Héra, ou au couple déesse-taureau présent en Méditerranée depuis la préhistoire. En Grèce, Dionysos était associé à Déméter et Koré-Perséphone, deux figures de la déesse-terre avec lesquelles il resta lié dans la religion des Mystères pendant deux mille ans en même temps que les autres couples divins Isis-Osiris, Cybèle-Attis, Aphrodite-Adonis etc. Nous ne limiterons donc pas le qualificatif « dionysiaque » aux rites du seul Dionysos mais à une catégorie de pratiques extatiques collectives liées à la nature et impliquant le corps, adressées aux divinités autochtones aussi bien des Celtes, des Germains ou des Saxons. Pratiques émanant de la vénération rendue depuis la préhistoire à Terre³, ces rites tempèrent la sauvagerie et la folie dionysiaques par *la musique et la danse qui mettent le fidèle en rapport immédiat avec le divin* : la perception du dieu, la preuve de sa grandeur est dans la vigueur qu'il éveille dans la danse⁴, et d'une façon générale dans l'enthousiasme

2. Dans la culture et la langue grecques, l'extase est aussi bien une transe où le corps est actif.

3. DARAKI 1997, réédition revue et corrigée de *Dionysos*, Arthaud, 1985.

4. OTTO 1969, p. 23.

(qui signifie étymologiquement le fait d'« avoir le dieu en soi ») suscité par les pratiques dionysiaques : musique, danse, théâtre etc. De cette signification mystique de l'enthousiasme qui est une extase spirituelle, l'orgiasme, les Européens n'ont trop souvent retenu que l'idée de l'ivresse du vin, y réduisant Dionysos qui est en réalité le maître de toutes les ivresses.

A l'époque classique, la Grèce développe une religion civique, rationnelle, masculine, la religion olympienne, que tout semble opposer à la religion orgiaque de la préhistoire. Dionysos apparaît comme le médiateur des deux systèmes de pensée⁵. L'héritage dionysiaque se recueille dans les cultes à Mystères qui, à côté du culte officiel des dieux olympiens, attire aussi bien le peuple que les élites. Répandus dans le monde méditerranéen durant toute l'Antiquité, les Mystères résultaient d'un *syncretisme* des rites grecs et orientaux unifiés sur des contenus communs⁶ *métissant* les musiques et les danses soutenues et scandées par le tambour. Les Mystères concurrencèrent longtemps le christianisme et lui coexistèrent jusqu'en 391 ap. J.C. lorsque l'empereur Théodose I les fit proscrire. Les dieux dionysiaques, proches de la religion de la nature-mère, ne cédèrent que lentement la place au culte du Dieu-père tout puissant. En réalité, la répression du culte dionysiaque avait débuté bien avant ; on se rappelle, dans les *Bacchantes* d'Euripide, le refus du roi Penthée de laisser Thèbes s'adonner au culte de Dionysos et la cruelle leçon donnée par le dieu. Courroucé, il s'écrie : « Il faut que malgré elle cette cité comprenne combien lui manquent mes rites et mes Mystères » (v. 39-40), puis il fait déchirer Penthée par les Ménades au premier rang desquelles se trouve la propre mère du roi. Cette lutte mythique des autorités contre Dionysos recouvre une réalité historique de répression permanente ; la première officiellement

5. DARAKI 1985.

6. CUMONT 1929.

recensée se situe en 186 avant J.C., lorsque Rome interdit le culte dionysiaque, déclenchant la sanglante affaire des Bacchanales qui fit 7000 morts. Tout au long des siècles, la persécution continua, obligeant le culte à prendre la forme secrète des Mystères, puis, en pays chrétiens, des travestissements divers permettant de déjouer la censure⁷.

b) La triade des Mystères

Le couple Terre-taureau avait pris la forme de trois divinités, la triade Déméter, Koré-Perséphone, Dionysos (à Rome : Cérès, Proserpine, Bacchus) célébrée durant toute la période hellénistique et romaine dans les cultes initiatiques, les Mystères, héritage spirituel des rites dédiés à la Grande Déesse, la Terre-Mère.

On se rappelle le mythe de l'enlèvement de Koré, fille de Déméter, par Hadès, dieu des Enfers. Déméter, héritière de Gaïa la divinité archaïque, représente le versant cultivé de la terre, la richesse des moissons. Terre-Mère, grande pourvoyeuse, généreuse, Déméter offre aux hommes de l'Âge d'or des moissons abondantes, inépuisables.

Dans ce décor idyllique qui existait depuis l'éternité des temps, survint un événement qui allait bousculer tout le bel équilibre. Déméter perdit sa fille Koré, enlevée par Hadès qui, pour une fois sorti de son monde souterrain, l'avait aperçue et qu'une flèche d'Eros⁸ avait rendu follement amoureux. Dans son chagrin, Déméter abandonna la terre qui se dessécha et devint stérile. Zeus, apitoyé par la famine des hommes, trouva la solution équitable et rendit son jugement : la Déesse retrouverait *périodiquement* sa fille, et donc redonnerait périodiquement aux hommes le blé, la culture. Hadès rendrait périodiquement Koré. Depuis ce jour, Koré-Perséphone

7. SCHOTT-BILLMANN 1987.

8. Sous l'instigation de sa mère Aphrodite qui trouvait Hadès vraiment trop sinistre.

circule donc entre la sous-terre et la terre. Son mouvement *lie les deux mondes*, celui des morts et celui des vivants. Elle est *le lien des opposés*.

Dionysos (Bacchus), fils de Déméter et de Zeus, fils de Terre et de Ciel, est lui aussi une divinité périodique car il meurt et renaît, remonte des Enfers vers le monde humain. Mais, à la différence de Koré, il surgit à l'improviste. Il est le taureau bondissant qui surgit brusquement là où on ne l'attendait pas, il *saute* d'un monde à l'autre, de la sauvagerie (la cruauté des Ménades) à la douceur, de la sous-terre à la terre, du monde invisible au monde visible, du silence au bruit, de la mort à la vie, de la folie à l'art (musique, danse et théâtre), car il est le dieu qui se voile derrière des masques. Masqué, il est l'Autre sans transition, *la coupure*. Chacun des masques cache son contraire, exprimant ainsi l'impossible rapport entre les opposés, leur altérité irréductible, leur haine.

La présence du rythme est frappante dans ce mythe. Déméter et Hadès sont contraints d'accepter la loi de Zeus : une division du temps en deux durées égales *rythmant* la disparition/réapparition de Koré qui engendre la *danse* des saisons et, avec elle, celle des produits de la culture de la terre. Déméter est la mère généreuse, donnante, unifiante, donc ne supportant pas la séparation, la perte. A chaque disparition de Koré, elle se désole, se dessèche, retire le don fait aux hommes, mais elle le re-donne lorsque Hadès lui rend Koré. Dionysos est le dieu des contraires qui le font sauter parce qu'ils ne peuvent coexister, sont en tension⁹, se repoussent, le repoussent d'un domaine dans l'autre. Il est la scansion, la *pulsation* du rythme.

Koré, au contraire, *circule* rythmiquement de l'un à l'autre, son mouvement évoque celui de la marche où les deux pieds, qui représentent chacun un des deux mondes opposés, se succèdent en

9. Pour beaucoup d'historiens de la danse, ce mot serait à rapprocher du mot sanskrit *Tan* (tension). [i.e. *ten- ; cf. REY & alii, *Dictionnaire historique de la langue française*, s.u. ; note de l'éditeur]

alternant : chacun d'eux se pose à *terre* et s'y immobilise pendant que l'autre est en mouvement et monte vers le *ciel*, puis ces rôles s'inversent. Elle est le flux du rythme, le mouvement qui lie les opposés. Elle est le *pas* de la marche, balancement qui réunit les opposés en les faisant *passer de l'un à l'autre*. Elle est le *passage*, *Koré est la danse*.

Dionysos et Koré représentent respectivement deux modes d'articulation des opposés : ou bien ceux-ci ils se « haïssent » (Thanatos), se *re-poussent* et la ré-pulsion crée le *saut* d'un domaine à l'autre ; ou bien ils s'attirent (Éros) et c'est l'énergie de l'amour qui les *pousse* l'un vers l'autre, créant le *pas*, le passage.

Dionysos et Koré font tous deux l'expérience de la disparition dans les Enfers et du retour périodique, donc l'épreuve de la vie et de la mort, ce qui fait dire à certains historiens des religions que Dionysos est le précurseur de Jésus le ressuscité (Jésus aimait-il le rythme, comme le laissent entendre certains évangiles apocryphes ?). Mais Dionysos ne réconcilie pas les deux domaines opposés : Nature / Culture, folie / raison, haine / amour, invisible / visible... Il manifeste de façon terrifiante¹⁰ la double nature de l'homme, la cruauté et la tendresse qui sautent du tout ou rien. Il est *l'excès*. Koré, au contraire, les unit en passant d'un pas dansant, rythmé, régulier des Enfers à la terre, de la sauvagerie à la culture, du sexuel au symbolique. Elle est *la mesure*.

En réalité, la triade masque trois autres divinités invisibles :

Zeus (Jupiter), père de Dionysos et de Koré, le dieu du ciel et de l'éclair qui, dans cette histoire au moins ne descend pas sur terre,

Hadès (Pluton), le dieu des Enfers et des Ténèbres, le dieu des puissances chthoniennes, des forces sauvages, des monstres, topographiquement opposé à Zeus,

10. Euripide, *Les Bacchantes*.

Hermès, le dieu messager, le mouvement que Zeus dépêchera auprès de son frère ténébreux. Entre ces deux piliers du monde dont les sommets se trouveraient au zénith et au nadir, entre ces deux étages opposés, se tient l'étage intermédiaire, la terre, Déméter, elle aussi immobile.

Pour que la triade soit dansante, il faut 6 protagonistes dont trois ne se déplacent pas. Après sa « frasque », Hadès ne remonte plus des Enfers, pas plus que Zeus ne descend. Le père reste au ciel, l'amant sous la terre, domaine du sexuel. Déméter, la mère, reste dans le plan horizontal, mais elle est coupée en deux par l'intervention du père, Zeus : terre généreuse, nourricière, vivante, ou terre desséchée, morte, bonne mère ou mauvaise mère. Les opposés sont marqués par deux temps différents. La mise en mouvement du système s'est faite par Hermès, le messager, que Zeus a dépêché auprès de son frère pour le contraindre à rendre périodiquement Perséphone. Hermès, par son mouvement, a donc relié les opposés, le Ciel et les Enfers, contraints comme la Terre de se soumettre à la périodicité imposée par Zeus. Koré, à son tour, s'est mise en mouvement pour l'amour de sa mère et dans le respect de la loi émise par son père, effectuant le pas, le passage entre le monde du dessous et celui du dessus, aimant tour à tour Déméter et Hadès, sa mère ou son époux, reliant constamment les deux mondes, celui du sexuel à celui de la culture (elle revient au moment où les fruits sortent des sillons, où les prés offrent aux troupeaux leur pâture, l'herbe fleurissante et crépue, où la terre est un festin pour les dieux et les hommes¹¹).

c) La danse, rite des Mystères

La puissance du message véhiculé pendant des millénaires tient à ce qu'il relie à *l'évènement fondateur* par quoi la terre passa de l'état

11. Euripide, *Hélène*, in *Tragédies complètes II*, trad. M. Delcourt, Folio classique, Gallimard, 1962, p. 1003-1004.

de Nature à l'état de Culture. Ce *passage*, effectué par des ancêtres mythiques dans un temps mythique, c'est-à-dire un temps qui ne cesse de se répéter à chaque génération, est célébré dans la danse adressée à la Déesse-Terre, divinité aux deux visages, Nature-Culture, terre sauvage-terre cultivée. La danse est le rite qui rejoue dans le corps du danseur le passage du corps sauvage au corps socialisé, humanisé. Elle traduit la « montée » de la force qui d'anarchique est devenue rythmique, conduisant de la terre sauvage à la terre cultivée. Le corps du danseur entre en vibration avec celui de la terre. Enfant mortel, fils de la terre, il résonne avec la Déesse-Mère éternelle (Terre ancestrale) et devient lui aussi biface, « divin ». En effet, à l'état paradoxal donc divin de la Terre, correspond l'état psychique lui aussi paradoxal et « divin » du danseur, l'enthousiasme, la transe contrôlée. *La transe est l'état de passage, de transition, ouvert entre les deux mondes par la mise en rythme de la pulsation.*

Pourquoi, lorsque le danseur entend, scandée par ses battements, la voix des ancêtres, devient-il lui-même *le lieu symbolique du passage humanisant* ? Parce que, en suivant le rythme de la pulsation, en se synchronisant avec les autres danseurs, il « ordonne » ses pulsions (narcissiques, agressives et sexuelles) à la Loi du rythme qui les réoriente vers un autre but, la vie en société et la culture. La traduction de la pulsation en danse participe du processus originnaire de socialisation qui unit les morts (les ancêtres) et les vivants, la mort et la vie, pour créer la société humaine. Car, de même que la Terre symbolise un passage entre les ancêtres *morts* (enterrés) et la culture qu'ils ont créée puis passée dans les vivants, de même le corps du danseur représente un lieu où doivent *mourir* les pulsions sauvages qui ont à subir une « castration symbolique » pour pouvoir *re-vivre autrement*, d'une vie qui les symbolise, la vie de l'art et du langage, la culture. Cette opération fondatrice qui permet le passage d'un état à l'autre est dite et répétée des millions de fois dans les mythes et les

rituels depuis des milliers d'années et dans des milliers de sociétés, rappelant la nécessité du renoncement à la sauvagerie, de son refoulement comme condition pour faire émerger le langage symbolique (qui n'est pas le langage de signaux des animaux). En Grèce, Dionysos est le cep de vigne qui doit être émondé (on coupe ses branches inutiles, de façon à canaliser la sève) pour donner le liquide « divin », l'instrument rituel de transe qu'est le vin à l'origine. Au cours des *Phallophories*, on porte dans les rues d'Athènes les grands cylindres de bois qui, dans les Mystères dionysiaques, se voilent et se dévoilent, révélant à l'initié *le passage* du phallus (la force sexuelle sauvage) au Phallus (la puissance civilisatrice) par l'effet de sa castration symbolique qui le recouvre du voile du refoulement.

Le détour par la mythologie permettra de saisir le sens rituel des nouvelles pratiques de danse qui, comme le fait la techno, revendiquent l'état de transe.

d) Les interdits du dionysiaque dans les danses

Tout naturellement, les chrétiens des premiers siècles firent passer dans les églises les musiques et les danses par lesquelles, depuis des millénaires, on communiait dans les Mystères avec ce divin qui révélait à l'homme la condition humaine. C'est ainsi que pénétrèrent au sein des sanctuaires chrétiens des danses faites « de rondes plus ou moins rapides, de bonds, de balancements et de battements de mains rythmés, de pas sautillants et de trépignements redoublés¹² » ; ces structures étaient les mêmes que celles des danses populaires paysannes et intégraient même, comme dans celles-ci, des gestes de travail : agriculture pour les hommes, tissage et filage pour les femmes¹³.

12. DE FELICE 1957, p. 218.

13. *ibid.*

Au XI^e siècle, on dansait encore dans les églises, malgré des condamnations conciliaires qui se répétaient depuis 465 (ce qui donne à penser qu'elles n'étaient guère suivies d'effet !). A partir de la fin du Moyen Âge, l'Église romaine chercha à éradiquer la transe qu'elle considérait comme dangereuse car associée au paganisme, au diable et à la magie. Aussi s'efforça-t-elle de réprimer¹⁴ toutes les formes susceptibles de l'encourager, interdisant peu à peu la danse qui avait encore lieu dans les églises¹⁵, puis, à l'extérieur, les réunions populaires festives qui risquaient de conduire à des états jugés incontrôlables (par elle). La répression visa spécialement les modes d'expression bruyants, rythmés, collectifs et extatiques (« sataniques » diront les Inquisiteurs) effectués à des dates fixées par le calendrier des saisons (solstices par exemple), des rassemblements dansants nocturnes. Le dionysiaque prit la forme de l'imaginaire du Sabbat des messes noires. Il devint alors le démoniaque¹⁶. La répression culmina au XVII^e siècle, lorsque l'Inquisition, renforcée par les progrès de la pensée rationnelle éclairée qui cherchait à extirper des couches populaires les pratiques magiques jugées obscurantistes, fit brûler des sorciers et surtout des sorcières par milliers, souvent des guérisseuses de village, accusées d'avoir dansé et commercé sexuellement avec le diable.

Insistons sur le fait qu'en Europe la répression ne fut pas le seul fait de l'Église, mais aussi de l'État et qu'elle s'est inscrite dans une constante tradition de haine à l'égard des musiques, des danses, des fêtes bruyantes, des carnivals, bref de l'ensemble des pratiques qu'on peut référer au champ dionysiaque.

Un patrimoine semi-oublié : les danses populaires

14. LEGENDRE 1978.

15. Celle-ci était dansée non seulement par les fidèles mais par des membres du clergé.

16. MAFESSOLI 1982, p. 193.

En Europe occidentale¹⁷, la répression démantela tout un héritage culturel (qui était aussi bien thérapeutique et spirituel) dont nos ancêtres étaient les dépositaires et qu'ils transmettaient avec ferveur d'une génération à l'autre. Ce patrimoine ne subsiste que de façon partielle et affadie dans l'institution du bal, considéré par Yves Guilcher comme « le fossoyeur de la danse traditionnelle¹⁸ ».

A l'inverse d'autres sociétés qui, malgré la colonisation ou l'esclavage, ont pu garder vivant leur patrimoine de danses traditionnelles, les Européens occidentaux en ont été dépossédés, déculturés, et il ne leur reste, pour se les représenter, que des documents historiques ou des formes remaniées, déformées par la censure, subverties de leur fonction rituelle de passage initiatique à la socialisation.

La danse populaire resta néanmoins liée à la fête, à la convivialité, au banquet, accompagnée de chansons (dont témoigne notre répertoire traditionnel : « sur le pont d'Avignon on y danse », « nous n'irons plus au bois...entrez dans la danse », « sur l'pont du Nord un bal y est donné », etc.) ou de musiciens : la percussion y était présente, tenue en particulier par les tambourinaires associant tambourin et flûte¹⁹, les deux instruments dionysiaques par excellence.

Au Moyen Âge encore, les danses paysannes (rondes appelées *caroles* ou chaînes ouvertes ou fermées appelées *branles*), se faisaient avec des frappements rythmiques de mains et de pieds²⁰. Ces structures simples servaient de cadre à une expression gestuelle sans grandes contraintes. Elles évoluaient selon le mode de la création

17. L'histoire des danses dans la chrétienté orthodoxe est beaucoup moins marquée par la répression.

18. GUILCHER, « Les danses traditionnelles et le bal en France », p. 85-93.

19. GUILCHER, « Le bal à la Renaissance », in *Histoires de Bal*, 1998, p. 13.

20. RAVIART, « Le bal français, du début du règne de Louis XIV à l'aube de la révolution », in *Histoires de Bal*, 1998, p. 43, p. 35-36.

collective, anonyme, dans laquelle le groupe recueille le geste proposé par l'un ou l'autre des danseurs, mouvement né de son exultation et tantôt jailli spontanément nouveau, tantôt repris des gestes du labeur quotidien. C'est le groupe qui maintient le cadre rythmique dans lequel s'inscrivent les mouvements. Ceux-ci se trouvent ainsi régulés, rendus transmissibles, puis fixés par la tradition qui les conserve dans la mesure où ils sont bons pour le groupe ; ce mécanisme évoque, appliquée à la danse, la loi de la sélection naturelle qui, selon le biologiste Jean-Pierre Changeux, s'applique aussi bien à l'art, qui trie et transmet aux descendants les formes favorables à la survie de l'espèce.

Jusque vers 1880 une certaine pratique de la danse populaire traditionnelle, limitée à certaines régions, subsista ; elle s'éteignit avec la Première Guerre Mondiale ; on commença en revanche, entre les deux guerres, à présenter des spectacles folkloriques et à lancer, à partir de 1930, un mouvement revivaliste à visée non spectaculaire, préfigurant le « bal folk » des années 70 et les actuels « fest noz » bretons²¹.

a) Des structures universelles

Ce qui, au terme de cette lente répression, subsiste aujourd'hui de nos danses traditionnelles, par exemple dans le folklore, se présente de façon affadie et plus formelle. Mais les structures sont identiques à celles des danses traditionnelles des autres cultures, y compris celles des danses tribales que le monde de la danse appelle communément primitives (danses ethniques africaines ou indiennes, par exemple). Ce n'est pas au niveau des structures que s'est faite l'évacuation du caractère dionysiaque des danses européennes, mais plutôt dans la

21. GUILCHER, « Le bal comme outil de relance des répertoires traditionnels », in *Histoires de Bal*, 1998, p. 217.

disparition de ce qui les scandait avec énergie, de ce qui était bruyant, de ce qui paraissait dissonnant. *Les structures n'ont pas bougé.*

On peut donc supposer qu'il existe dans ces catégories de danses traditionnelles populaires des structures transhistoriques et transculturelles, même si cette formulation est une approximation et présente encore un caractère hypothétique du fait qu'il n'existe pas de véritable ethnodanse permettant de la vérifier avec précision, en partie à cause de la complexité de la notation du mouvement.

Lorsqu'on parle de danse, on évoque le corps. La danse traditionnelle est là pour nous rappeler que le corps qui danse est d'abord le corps social. Au sein de celui-ci dansent les corps des individus. *C'est le corps social qui danse.* Lorsque le groupe vibre sur un rythme, il est comme un grand corps dont les membres sont synchronisés, un *grand corps dansant* : le lien social se fonde dans la synchronie des corps. Celle-ci est essentielle au *sentiment de participation*, sentiment paradoxal de faire partie d'un ensemble plus vaste, un Tout, tout en étant une partie distincte. La danse traditionnelle populaire fait faire l'expérience du *sujet collectif*. Elle est dionysiaque dans son essence.

Elle réveille en chacun un savoir inné, disponible, commun à tous : la trace corporellement inscrite de l'accès à la socialisation acquis dans la relation avec les deux parents, mère et père.

b) Les structures orales : répétition et balancement

Le dispositif de ces danses rejoue les éléments de la situation originare dans laquelle l'enfant entend la musique de la voix de sa mère qui en même temps bouge devant lui ou le prend dans ses bras pour le nourrir ou lui donner des soins, expérience partagée par tous les êtres humains même si elle s'offre à chacun sous des formes variables selon les cultures et les mères. La mère représente le premier Autre avec qui l'enfant a une relation. Celle-ci est ancrée directement dans la réalité biologique : après la naissance c'est le sein maternel qui

sert de médiateur à la transmission (orale par conséquent) d'une culture qu'elle fait passer dans le présent, mais qui remonte à trois millions d'années.

Le mode oral par lequel la mère s'adresse à son enfant et prend soin de lui pour lui transmettre la culture subsiste dans la musique enfantine, par exemple les comptines, qui sont structurées comme les berceuses par lesquelles elle fait balancer le corps de l'enfant, lui offrant ainsi sa première danse. Ces musiques sont construites sur les répétitions et les balancements qu'on trouve dans la grande majorité des musiques traditionnelles populaires.

- Les répétitions

Dans les formes traditionnelles de musique et de danse, un mécanisme redouble, fait rebondir les unités sonores aussi bien que les schèmes moteurs. Il se manifeste sous la forme d'une cellule sonore ou motrice, plus ou moins longue, qui revient, qui insiste, d'où le nom d'*ostinato* donné à cette structure répétitive. L'*ostinato* est responsable du caractère entêtant, voire envoûtant des musiques traditionnelles, des comptines enfantines, des refrains qui « trottent dans la tête »... Il inspire aussi des compositeurs. Après Ravel et le fameux boléro, ce sont aujourd'hui des musiciens comme Phil Glass ou René Aubry qui composent des musiques répétitives minimalistes. Dans les musiques rock actuelles, la répétition concerne les formes déconstruites, donc brèves.

- Le balancement

Les musiques traditionnelles répètent des phrases couplées qui les font balancer. En termes plus précis, on parle d'*articulation de deux phrases sonores de durée égale, appariement qu'on peut appeler à la suite de Marcel Jousse « bilatéralisme »*²².

Parce qu'elles balancent, les musiques traditionnelles populaires induisent dans le corps une sensation de va-et-vient qui berce le corps

22. JOUSSE 1974.

comme le faisait la mère tenant l'enfant dans ses bras. Le bilatéralisme est la marque de l'oralité dans le patrimoine mondial de musiques et de danses, il est présent aussi dans la poésie (pensons aux alexandrins), dans les structures de contes, et il trouve son équivalent dans le dédoublement de la représentation²³ des arts plastiques primitifs. Ces formes naissent toutes de l'appariement de deux moitiés qui se complètent pour former une paire. En musique, les deux membres de la phrase semblent traduire un dialogue, elles sont comme une partition à deux voix, une fugue. Le dialogue peut être porté par deux voix effectivement différentes qui alternent : si les protagonistes sont deux groupes, on parle de structure antiphonique ; s'il s'agit d'un individu et d'un groupe, c'est la structure responsoriale largement répandue dans le monde entier et sans doute depuis longtemps puisqu'elle est déjà présente dans la musique grégorienne.

La musique traditionnelle porte la trace du dialogue mère-enfant. En épousant ce mouvement en groupe, le danseur revit quelque chose de cette danse inaugurale dont son corps épousait le rythme transmis par le corps de la mère qui serait cette fois une mère invisible chantant dans la musique.

Que lui raconte ce chant qui vient du dehors mais qui résonne ainsi avec ce qui est intérieur, arrachant le sujet à son oubli et s'adressant directement au sujet de l'inconscient²⁴ ?

c) Un dialogue musical

Le bercement préfigure et inscrit comme un moule corporel le dialogue qui unira les deux partenaires, mère et enfant. Par ce mouvement qui fait voyager l'enfant d'un point à l'autre, la mère instaure deux pôles, représentés par deux points de l'espace et par deux temps, reliés par un mouvement. Le mouvement du

23. LEVI-STRAUSS 1958, p. 269-294.

24. DIDIER-WEILL 1998, p. 27.

balancement jette les bases du lien interhumain, expérimenté d'abord dans la relation première avec la mère. En effet, au début de la vie, le bébé est dans un état de fusion psychique avec elle, dans la « bulle » du narcissisme primaire : il ne distingue ni le dedans ni le dehors, pas plus qu'il ne distingue l'autre de soi. Il n'est donc pas apte à établir un lien, qui suppose d'avoir reconnu l'autre comme distinct de soi. Cette reconnaissance de l'autre lui sera enseignée par la dynamique du balancement qui est une *alternance préfigurant l'accès à l'altérité*.

L'alternance rythme la relation entre la mère et l'enfant dans l'espace de jeu de l'aire transitionnelle, comme le montrent les observations de leurs échanges : sourires, phonèmes, gestes, passent alternativement de l'un à l'autre ; les deux partenaires sont pris dans un mouvement circulaire²⁵, un aller-retour, un appel-réponse, chacun produisant des sons, des gestes auxquels l'autre répond. C'est dans cette alternance qu'émergera peu à peu la notion d'autre (*alter*) qui permettra au petit humain de s'articuler à son semblable tout en s'en distinguant. Telle est la nature du lien humain.

Le bilatéralisme transpose dans la musique, la danse, le langage, la poésie le balancement fondateur du lien à l'autre. Le danseur reçoit ainsi, comme l'enfant a reçu, des phrases jumelées, identiques ou complémentaires, deux discours parallèles qui alternent *comme si un dialogue s'échangeait entre deux voix*, comme une question-réponse ou un appel-réponse. La musique transmet à la danse cette structure en appel-réponse²⁶ qui la fait balancer dans le jeu alterné des pieds dans la marche, dans les va-et-vients des déplacements, dans le balancement des mouvements symétriques.

Ce lien est celui qui articule le sujet à tout ce qui le constitue : non seulement l'autre (le semblable) mais l'Autre (le groupe, le passé ancestral, la culture, le système mythique et symbolique). C'est par un

25. ANZIEU 1985, p. 39.

26. SCHOTT-BILLMANN 1994, p. 151-177.

jeu rythmé que son corps articule les opposés (dedans / dehors, visible / invisible, mort / vie, etc.). On peut dire que le balancement est l'opération humanisante qui permet à l'enfant, par le partage d'une structure d'essence rythmique, musicale, d'accéder au langage interhumain, à passer du monde de la nature à celui de la culture, à passer d'un monde à l'autre en dansant, à l'image de Koré-Perséphone.

Les mythes grecs, refoulés chez les Occidentaux mais restés toujours vivants dans l'inconscient, reconurent dans les danses venues d'ailleurs la possibilité de réactualiser les anciens rites. La danse, comme toujours, permet d'établir le lien à l'autre, qui, cette fois venait de loin : de l'Afrique immémoriale, via le jazz américain.

LA RENCONTRE AVEC L'AUTRE

L'aspiration au rythme a pu se réaliser grâce à des danses venues de sociétés où la répression avait été moins dure : au début du siècle, l'Europe découvrit les danses dites « nègres ». Le poète Philippe Soupault rend compte dans ces termes du choc de la rencontre avec les danses primitives en écrivant, en 1925, à la sortie du spectacle des *Ballets nègres* :

Je compris tout ce qui séparait la conception que nous avons maintenant de la danse de celle admise par les nègres. Nous ne pouvons plus comprendre la force qui anime les noirs, qui les fait tressaillir, puis bondir [...].

Et il ajoute :

La chorégraphie a probablement été une de ses pires ennemies²⁷. Pourtant quelque chose en nous comprenait...

27. SOUPAULT 1928.

L'Amérique avait précédé l'Europe en créant le jazz, métissage des musiques africaines embarquées pour les U.S.A avec les cargaisons d'esclaves et de celles de leurs maîtres blancs. Les Européens adoptèrent le jazz avec enthousiasme, puis tout le cortège des danses « swing » qui s'ensuivit, boogie-woogie, lindy-hop, be-bop, jive, charleston, twist, jerk, rap, et rock'n'roll, quelque peu détrôné maintenant par le rock d'où dérive la techno.

Les Européens redécouvrirent, avec l'écho de la pulsation africaine, le sentiment de rencontrer quelque chose d'originaire. A la différence du ballet classique auquel ils étaient habitués, ces danses dites « primitives » sont *enracinées* dans le sol et *structurées* par un rythme puissant, une *pulsation* régulière que les danseurs matérialisent en frappant vigoureusement des pieds sur le sol. Le dynamisme, la joie, le naturel, des *mouvements simples et répétitifs* invitent tout un chacun à les suivre avec un *plaisir immédiat*. Il n'est pas besoin d'apprentissage technique pour se lancer dans le mouvement et s'y engager avec *intensité* en s'abandonnant à la répétition par laquelle augmente progressivement l'exultation.

Ces danses offraient aussi aux Occidentaux la possibilité de partager en groupe un rythme commun, de prendre en compte ce désir de rythme collectif qui a été refoulé au cours de notre histoire, de vibrer ensemble sur la pulsation. Du reste, à partir des années 60, ces danses se pratiquèrent davantage en groupe qu'en couple.

Nous examinerons d'abord le primitivisme dans le ballet où il est resté rare, avant de tenter d'en analyser le contenu dans les danses sociales.

Le primitivisme dans le ballet

Le primitivisme sur la scène a surtout fleuri dans les comédies musicales qui sont restées comme un genre mineur. Le monde « sacré » du ballet au début du siècle, tout académique et affadi qu'il

était, n'a pas échappé entièrement au choc primitif, par une rencontre de la danse classique avec la Russie primitive païenne, événement chorégraphique reconstitué par le Joffrey ballet en 1993 pour son quatre-vingtième anniversaire.

Le public parisien, habitué à la danse classique, reçut de plein fouet, en 1913, la chorégraphie de Nijinski sur la musique de Stravinsky intitulée *Le Sacre du printemps*. Le célèbre chorégraphe russe avait créé ce ballet en s'inspirant non pas de l'Afrique, mais de danses sibériennes chamaniques toujours pratiquées. Il les modifia et les intégra dans la mise en scène d'une Russie primitive imaginaire accordée à une sensibilité artistique contemporaine faisant une large place à la stylisation, à la répétition, aux contrastes. Les deux artistes avaient réalisé ainsi une oeuvre magistrale qui montrait la force de l'âme collective, son rapport étroit avec la nature, l'énergie des rythmes qui la traversent, la ritualisation de ses cérémonies et la symbolisation de la vie dite primitive. C'était totalement primitiviste... et prématuré : le scandale fut énorme.

Les critiques²⁸ n'étaient pas plus préparés que le public à accueillir favorablement cette oeuvre qui échappait à leurs critères habituels ; la plupart furent féroces. Ainsi Pierre Lalo écrit :

Il n'y a pas dans tout le *Sacre du printemps* une seule ligne, un seul mouvement d'un seul personnage qui ait une apparence de grâce, d'élégance, de légèreté, de noblesse d'expression... Danseurs et danseuses ne s'élèvent jamais de terre, restent ramassés sur eux-mêmes avec une pesante et gauche frénésie. On se doit de faire face à l'inadmissible refus de la grâce traditionnelle. Le choix est entre civilisation et barbarie... Les danses des Esquimaux, à l'état naturel, ont exactement autant de style que celles du *Sacre*, qui leur ressemblent à s'y méprendre ; et ni les unes ni les autres n'ont

28. *L'avant-scène, Ballet-danse*, n° 3, août-octobre 1980, sur le thème *Le Sacre du printemps*, « Les réactions de la presse », p. 49.

de style, pour cette raison toute simple qu'il n'y a pas de style de l'informe, qu'il n'y pas de style de la barbarie.

Pour Henri Quittard, Nijinski est un « primaire exaspéré ». Paul Soudor n'a pas plus d'estime pour le peuple que pour la chorégraphie nouvelle :

Des espèces de moujiks...exécutent des mouvements d'ensemble et d'assouplissement, on dirait un concours de gymnastique avec des costumes de carnaval.

Et Adolphe Boschot de renchérir :

Danses de sauvages, de caraïbes et de canaques...Ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent et ils piétinent. Couic : ils se cassent en deux et se saluent... C'est de la danse préhistorique.

Toutefois, ces critiques qui refusent, comme le résume Pierre Lalo « de renoncer en un moment à tout ce que la conception éternelle de la danse chez les peuples civilisés a contenu et contient encore de grâce et de beauté organisées », pressentent déjà « qu'à prendre cette attitude, ils s'exposent à passer pour un esprit rétrograde, fermé à toute initiative nouvelle » (Henri Quittard). Du reste, à côté de ce public qui méprise un artiste remettant en question de façon nouvelle, étrange, géniale, les platitudes vaudevillesques dont raffolait l'époque, apparaissent aussi d'ardents défenseurs. Pierre Lartigue le souligne, plusieurs esprits ont compris que Stravinski et Nijinski

cherchent ce que Picasso a trouvé dans l'art nègre : l'audace d'affirmations fortes, une architecture primitive qui balaie tout ce que le goût accumule de raffinements sophistiqués et fades.

Comme Apollinaire et les cubistes, le *Sacre*, écrit-il, porte « cette revendication esthétique sauvage ». Certains critiques s'efforcent de définir davantage la démarche du chorégraphe et de la replacer dans le courant artistique contemporain. Par exemple, Jean Marmold, écrivant dans la *Revue de la quinzaine* du 1. 10. 1913 :

Le *Sacre du Printemps* nous transporte en quelqu'une de ces époques légendaires, voisine encore du mythe, où l'humanité en genèse communiait avec la nature à travers des théogonies rudimentaires, ébauchait des rites barbares et constituait d'instinct des cérémonies symboliques... Sans doute personne n'oserait se flatter de savoir exactement comment on dansait alors, mais du moins semble-t-il assez certain qu'on n'y exécutait pas d'entrechats... Rien qu'à ce point de vue, l'interprétation libérée, cet essai de stylisation d'un réalisme primitif où M. Nijinski s'ingénia, apparaîtraient suffisamment justifiés. Mais ces innovations ont une portée plus profonde... La danse, ici, est l'action elle-même, stylisée dans la forme... En renonçant à la virtuosité stéréotypée, à une chorégraphie de procédés et de recettes, M. Nijinski a génialement repris la plus saine et glorieuse tradition de son art. Pour exprimer l'action humaine et quasi-liturgique à la fois de la légende, il remplaça les ronds de bras ou jambe et les chassé-croisés des quadrilles par des gestes et une figuration expressément symboliques, réalisant une stylisation à la Gauguin dans un décor qu'eût pu signer Cézanne...

Heureusement que l'histoire nous a laissé le témoignage de ces défenseurs intelligents qui sauvent la réputation du public parisien, et rappelons que les soviétiques, de leur côté, vomirent le *Sacre* pendant des décennies.

Nijinski était sans aucun doute venu trop tôt. Son entreprise n'eut pas de suite. Du reste, son génie sombra peu après dans la folie et il cessa toute activité en matière de chorégraphie après 1917. Ce n'est qu'en 1993, pour le 80ème anniversaire de l'oeuvre, que sa chorégraphie du *Sacre* fut fidèlement reconstituée ; aujourd'hui elle connaît enfin, dansée par le Geoffrey Ballet de Londres et

régulièrement présentée en tournée internationale, un triomphal succès mondial.

Le primitivisme dans les danses de société

Depuis l'exposition coloniale de 1900, les Européens avaient commencé à s'ouvrir à la différence et pris l'habitude d'aller chercher des danses étrangères qu'ils rapportaient en les déformant parce qu'ils ne savaient pas les danser : ils avaient ainsi accueilli les danses d'Amérique du Nord, ancêtres de celles que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *rock'n'roll*. C'est, en effet, par le détour de l'Amérique que s'est implanté le primitivisme dans les danses de société.

a) Le jazz

Si la contribution de l'Amérique au primitivisme dans les danses de société est essentielle, c'est parce que d'une part l'intégration des racines africaines était une évidence pour les Noirs américains chez qui elles étaient restées vivantes, et que de l'autre, les maîtres blancs émigrés provenaient des couches populaires. Le primitivisme s'est élaboré tout naturellement comme un métissage fait à partir des structures musicales communes : la répétition et le balancement. Le jazz est né dans les communautés noires américaines qui combinèrent la tradition des batteurs de tambour et les structures de la folk-music américaine.

Ainsi naquit le *cake-walk* apparu vers 1850 : pour la première fois une danse créée par les Noirs fut admise par la société blanche comme danse de bal. De façon assez ironique, elle est le résultat d'une double transgression : dansée sur la musique de jazz appelée *ragtime*, elle emprunte aux danses des Noirs le rythme et les mouvements de bassin choquants pour les Blancs qui les trouvaient sauvages et lascifs ; en même temps, elles les intègre dans une danse de couple

spécifiquement « blanche » et considérée, quant à elle, par les Noirs, comme une pratique indécente puisque dansée en couple. Le cake-walk, né dans les communautés d'esclaves noirs qui parodiaient leurs maîtres blancs, émigra d'abord des campagnes vers les villes, puis des communautés noires vers les blanches, avant de passer des danses de couple à la scène dans les fameuses comédies musicales américaines. La vogue de cette danse gagna l'Europe et, en 1904, sa popularité fut consacrée par le prince de Galles lui-même, qui l'apprit et l'exécuta publiquement²⁹.

A partir de 1907, aux Etats-Unis, les danses noires se répandirent avec frénésie, en particulier celles qui, sur des musiques de *ragtime* échevelées, imitaient des comportements d'animaux. Elles avaient encore une fois commencé avec les Noirs des plantations qui utilisaient les structures rythmiques américaines pour y couler une exubérance restée très africaine : leurs bras repliés battaient des ailes à la façon des oiseaux, leurs têtes oscillaient comme pour picorer, ils effectuaient des bondissements de lapins, entrecoupés d'arrêts ou de courses agiles. Les Blancs d'Amérique reprirent ces danses en les tempérant. Elles arrivèrent en France par les soldats américains envoyés pendant la guerre de 14-18 en contingent de plusieurs centaines de milliers. Fous de jazz, ils le firent connaître et popularisèrent aussi ce type de danses, connues dès lors sous les noms de one-step, two-step et fox-trot. Ce dernier se transmit dans l'Europe de l'après-guerre comme une véritable épidémie. La furieuse envie de vivre déclenchée par la guerre trouvait un mode d'expression idéal dans ces mouvements rythmés où s'exaltait le plaisir de bouger. Dans l'Allemagne vaincue, la frénésie fut telle qu'il fallut promulguer des restrictions de danse puis fermer de nombreuses salles pour « excès de danse » :

29. Alors que l'Allemagne résista fortement à cette danse et l'édulcora en danse de salon figée en 7 figures dépourvues de mouvements de bassin (SIEGERT 1994, p. 15 23).

La patrie danse sur les crânes de ses morts. Finissez-en avec de tels divertissements indignes !

s'écrie le *Volkswart* en 1920. L'Allemagne offre une nouvelle illustration de ce que les autorités ont toujours craint des danses rythmées, jusqu'à les interdire. Elle chercha à lutter contre cet intense acharnement à vivre ; contre cette revendication à la joie d'exister qu'elle jugeait excessive, elle créa une fonction habilitant certains à être « contrôleurs des danses » ; elle alla jusqu'à faire poser dans tout Berlin des affiches représentant la ville dansant avec un squelette et sous-titrées ainsi :

Berlin, arrête-toi, reprends-toi. Ton danseur est ta mort.

Ce qui n'empêcha pas les Allemands de continuer. Abandonnant les salles de danse, ils se regroupèrent en associations qui leur permettaient, dans des lieux moins surveillés, de se laisser fouetter par le rythme jusqu'à la transe. En 1926, la ville de Berlin finit par faire marche arrière et proclama que « l'entière liberté de danse » était rétablie³⁰.

Le reste de l'Europe connut moins ces vicissitudes bien que les gens bien-pensants aient longtemps professé un mépris de bon ton envers le jazz et les danses « chaudes ». Après la guerre se développa même une grande vogue de la culture noire américaine. Le groupe de Sidney Bechet fut le premier à venir et demeurer en Europe, bientôt suivi par d'autres musiciens de jazz. Les gens s'enivraient des nuits entières à exécuter, au son de la musique de jazz et dans une

30. Le combat reprit après l'arrivée du national-socialisme au pouvoir en 1933. Les danses *swing* firent partie de l'« art dégénéré » à combattre. Il fallait retrouver la pureté des danses et musiques aryennes. La revue spécialisée *Der Tanz* put écrire en 1934 : « Grâce à son instinct infallible, le bon goût de l'homme nordique réservé a retranché tout ce qui est étranger » (SIEGERT 1994, p. 15-23).

ambiance conviviale, des danses où il était désormais possible de se laisser prendre par le rythme sans connaissances techniques particulières.

La grande révolution dans la danse de société fut l'apparition, en 1924, du charleston. Il était lui aussi pratiqué dans les communautés noires américaines depuis le début du siècle. Danse constituée de jeu de jambes croisées, de mouvements saccadés et de tressautements rapides, le charleston ressemble à certaines danses d'Afrique occidentale (Sénégal ou Nigéria). Il fit son apparition sur la scène lors d'une comédie musicale de Broadway en 1924 et, malgré la réaction de rejet d'une grande partie des professeurs de danse de société, il déclencha un enthousiasme immédiat dans le public, séduisant tout particulièrement les femmes, au point de s'intégrer à la nouvelle image « libérée » qu'elles voulaient donner d'elles-mêmes dans les années 20 : garçonne aux cheveux courts, à la silhouette fluide, aux jambes élastiques, à la démarche dansante.

Un cortège de danses *swing* avait suivi l'explosion du charleston. Comme lui, elles exprimaient le swing de la musique jazz par le mouvement, le balancement rythmique et répétitif. Citons le boogie-woogie, né dans les camps de bûcherons noirs de Louisiane³¹, puis le lindy-hop³². Plus tard, en Europe, après la deuxième guerre mondiale, l'ensemble de ces danses swing, cette fois encore amené par

31. Accompagné au piano par des pianistes ambulants, le boogie-woogie se dansait même dans les trains qui sillonnaient les rives du Mississippi et réservaient un compartiment vide pour le piano et les danseurs. Le boogie passera dans la bonne société blanche en 1938.

32. Mélange de cake-walk, de danses animalières, de charleston et de boogie, le lindy-hop fut créé par des Noirs américains en 1927 en l'honneur de l'aviateur Lindbergh qui venait de traverser l'Atlantique. Il se dansait à un très haut niveau dans le temple de la culture swing que constitua, de 1927 à 1958, l'immense Savoy Ballroom de Harlem où se produisirent les plus grands musiciens de jazz : Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie, Lionel Hampton.... Dans ce lieu prestigieux, fréquenté par les célébrités du monde entier, musiciens et danseurs s'inspiraient mutuellement devant un public débordant d'enthousiasme.

les GI's américains, fut pratiqué à la folie dans les dancings et les caves, dans l'euphorie de la victoire de la vie sur la mort. Ces danses furent baptisées « bop » par les amateurs de jazz des caves de Saint-Germain-des-Prés.

Puis naquit le rock'n'roll, héritier blanc des danses noires, du boogie et du lindy-hop. Des formes plus fades, telles que le twist ou le jerk le suivirent. Au sein de la musique disco en général, le rock'n'roll reste répandu dans les soirées privées entre jeunes (les « boums » s'adressant à des adolescents de plus en plus jeunes) et il n'a sans doute pas fini d'offrir de toujours nouvelles variantes primitivistes : dance, house, hip hop, rap, jungle, trance, etc.

b) Le sens du métissage

Nietzsche, lorsqu'il annonçait que

tout permet de prédire la réapparition graduelle de l'esprit
dionysiaque dans notre monde contemporain

ignorait qu'au siècle suivant deux terribles guerres mondiales accéléreraient ce processus en déclenchant chez les survivants aussi bien une frénétique envie de vivre qu'un énorme besoin d'exprimer de la violence, coexistant avec un profond désir de fraternisation. Surtout, les Occidentaux découvrirent qu'il fallait retrouver quelque chose d'essentiel. Ce n'est donc pas par seul goût de l'exotisme qu'il accueillirent les rythmes noirs, mais parce que ceux-ci revivifiaient la mémoire des danses dionysiaques. Parvenu en Europe, le rythme complexe et syncopé se maria avec le rythme carré, symétrique, régulier du classicisme musical occidental. Cela se fit spontanément : entre les deux types de danses, les Européens gommèrent les différences, les adaptant à leur propre savoir-faire. Le primitivisme européen s'emparait des modèles américains déjà métissés en les recréant à sa façon, qui étonna par exemple Joséphine Baker :

Les Européens ont vu le charleston dansé par les nègres. Ils en ont inventé un autre, également très mignon, mais qui ne ressemble en rien au premier.

On entend souvent dire qu'ayant moins d'aptitudes que les Américains pour les rythmes complexes, ils les simplifient. Mais on peut y voir aussi un désir d'unification de formes musicales différentes sur les structures communes les plus larges. On parvient ainsi, en superposant les bilatéralismes, à intégrer les musiques et danses ethniques à la pulsation binaire, ce qui permet d'aboutir aujourd'hui à des formes comme le « rock celtique » mélange de rock et de musiques traditionnelles bretonnes ou irlandaises, ou encore le hip-hop dans lequel coexistent aussi bien la danse orientale que la capoeira brésilienne ; les formes et les rythmes simples tels que le pas de la marche, les mouvements élémentaires, construits en opposition (ouvert / fermé, montée / descente), les gestes symétriques, répétitifs, les structures de 2, 3 ou 4 temps aux temps forts bien marqués se transposent tout naturellement.

Aucun des peuples européens n'a respecté la complexité des musiques et danses importées en Europe par les GI's. Ils les ont « aplaties », « rabotées », faisant disparaître les mesures irrégulières pour donner la prépondérance aux mesures à 2, 3 ou 4 temps, éliminant contretemps et syncopes. Ce qui reste sur le plan musical des complexités des musiques et danses exotiques après le passage par le métissage européen est minimaliste. Beaucoup s'affligent de la pauvreté des musiques actuelles et du caractère simpliste des mouvements sur lesquels « s'éclatent » les jeunes, par exemple dans les fêtes techno. Ne peut-on penser, pourtant, que cette déconstruction a un sens ? Ne faut-il voir dans la simplification occidentale des musiques et des danses qu'une incapacité, une recherche de facilité, de complaisance ? Ne peut-on la comprendre

comme une tentative d'expérimenter autre chose, que masqueraient précisément la complexité et la performance ? Si les Européens dansent les 8 temps de la salsa en 4+4 plutôt qu'en 3+3+2, est-ce parce qu'ils sont paresseux, handicapés, impatientes, avides de plaisir immédiat ou pour une autre raison qui mérite d'être reconnue ? Pourquoi les Américains eux aussi ont-ils adopté ce rythme du rock qui, par rapport aux danses jazz se trouve simplifié, réduit à la pulsation ?

Cette simplification fait apparaître de façon très lisible les deux mécanismes qui agencent les unités sonores et gestuelles : la répétition et le balancement, d'ailleurs indiqué par le nom même de ces danses (en anglais *to rock* signifie balancer). Il semble important d'essayer d'en déchiffrer le contenu puisque ces danses représentent une des nouvelles modulations du dionysiaque où est sans doute en train de s'opérer un changement de civilisation³³.

L'ÉMERGENCE D'UN « AUTRE » CORPS

Dans les musiques populaires, la complexité des motifs rythmiques et mélodiques organisés en *ostinato* et bilatéralisme voile la trame qui tisse la musique, les mécanismes de répétition et de balancement sur lesquels ils sont construits. Par contre, ceux-ci sont nettement soulignés par le battement des musiques issues du jazz et dans la musique électronique, scandées par la pulsation produite par le pincement des cordes (contrebasse, banjo, guitare...), la frappe du tambour ou les vibrations du son électronique.

La pulsation

L'importance de la percussion dans le paysage sonore d'aujourd'hui, son intensité en décibels dans la musique techno, manifestent à l'évidence une volonté de mettre en relief la pulsation,

33. MAFFESSOLI 1982, p. 24

de créer des formes musicales totalement subordonnées au battement. Des deux formes dérivées du rock les plus importantes aujourd'hui, la musique house et la techno, c'est dans cette dernière que la mélodie perd le plus son importance. Le *beat* électronique, rapide, est le pilier central de l'architecture sonore, simplifiée au maximum pour le faire ressortir. Le rythme ancestral du tambour africain par lequel le jazz nous est arrivé en Europe a perdu les complexités de ses contretemps, pour révéler, comme une radiographie sonore, son squelette. Par contre, ce rythme décharné jusqu'à l'ossature est célébré en grand, indéfiniment répété, amplifié à l'extrême dans le volume sonore, jusqu'au sacrifice de l'appareil auditif de ceux qui, dans les *rave-parties* vont jusqu'à se coller aux baffles géants pour mieux encore recevoir la voix énorme de cette structure dépouillée minimaliste, qui pénètre l'oreille et le corps directement, de façon immédiate, sans les détours des complexités rythmiques et mélodiques protectrices. C'est sciemment, quasi-scientifiquement, que les musiciens lui donnent la fréquence destinée à résonner directement dans la cage thoracique par la vibration des basses, avec des tempos qui peuvent atteindre des vitesses vertigineuses (180 BPM). Par ce dispositif quasi-expérimental qui ne garde que les paramètres essentiels, le danseur est convié à l'expérience radicale de la danse : recevoir le rythme, découvrir les effets qu'il produit dans son corps, donc « méditer » sur le sens de ce qu'il déclenche en lui : la transe.

Il reçoit d'abord le choc de la pulsation, la scansion sonore répétée, le battement, le *beat* poussé à un volume phénoménal, et dont les vibrations basses réveillent dans la poitrine un autre battement, celui du coeur. Chacun peut découvrir que celui-ci entre alors si fortement en résonance avec la vibration reçue des amplis géants qu'il en devient lui-même l'émetteur. Il a le sentiment que, recevant la musique, son corps devient lui-même musicien. Il existe dès lors *deux sources de percussion*, l'une au dehors, électronique, et l'autre au dedans, le tambour du coeur, qui irradie sa vibration dans les muscles

et met le corps en mouvement. A travers son corps, la musique se met à danser, transformant l'auditeur en danseur. La vibration sonore qu'il reçoit et émet passe à travers lui et il la transforme en mouvement synchrone avec celui des autres.

Par l'intensité de la musique qui se transmet dans l'impressionnante vibration du coeur puis du corps, elle-même irradiée dans les muscles, ce dispositif représente une démonstration des fondements de la danse (la musique, en traversant le corps, devient danse) et tout particulièrement de la danse sociale : chacun reçoit le rythme, devient le rythme et l'exprime dans un mouvement qui est à la fois personnel et collectif. Il incarne la loi socialisante de la synchronie à la base du lien social.

Le battement de la percussion est proche, sur le plan acoustique, du battement cardiaque. L'écoute de la pulsation renvoie à une mémoire plus ancienne que celle de l'époque des berceuses réveillée par les musiques et les danses populaires. La percussion nous fait plonger dans des profondeurs inconnues de nous-mêmes, vers un « autre » monde, et si les chamanes du monde entier utilisent depuis toujours le tambour pour « se transporter » (se mettre en transe) dans « l'autre monde », c'est peut-être parce que sa proximité sonore avec le battement du coeur : « Toum-ta » fait voyager celui qui l'entend jusqu'au monde oublié de l'origine. Elle réveille le souvenir de la première inscription dans la relation humaine, lorsque la mère, en plaçant l'enfant sur son sein, l'accueille dans le monde humain. On peut donc voir une raison de l'effet du tambour et de l'émotion qu'il suscite dans la réactivation de l'empreinte sonore du battement du coeur maternel, *première audition d'un son organique déjà marqué par de l'humain et devenu signifiant de la relation*. Désormais, dans toutes les cultures du monde, l'organe du coeur (coeur biologique) sera associé à la relation et à l'émotion qu'elle procure (coeur affectif). Le coeur balise donc le passage de la Nature à la Culture,

rappelé par l'audition du tambour. Elle suscite un désir de mouvement répondant à son battement *comme si le danseur répétait le oui à la vie* de l'enfant s'initiant à l'humanisation sur le sein de sa mère.

L'expérience de synchronie avec le battement du coeur maternel prolonge celle du monde océanique utérin dans l'échange interpersonnel. En écoutant le coeur de sa mère, en recevant ses rythmes qui déclenchent les siens par résonance, l'enfant se relie aussi à tout le passé qu'elle véhicule à travers son corps. Elle lui fait passer, sur ce mode non-verbal, tout un contenu familial, transgénérationnel, jusqu'au plus ancien. Dans cet héritage se trouve quelque chose de socialisant qui se transmet implicitement depuis 3 millions d'années, *la clé de l'accès à la culture* détenue par un savoir millénaire que les sociétés traditionnelles attribuent de façon mythique aux ancêtres, eux-mêmes condensés sur la figure primordiale d'un *couple d'Ancêtres*.

Le secret des ancêtres se transmet par la mère de façon implicite, scandé par le battement cardiaque qui l'imprime corporellement à l'enfant. Il en reste pour toujours « poinçonné ». De ce fait, l'écoute de la pulsation n'est pas un concert au sens d'un divertissement, mais une attention portée aux ancêtres, à leur voix, une reconnaissance de leur savoir caché et de son importance pour les descendants, une reconnaissance de dette. C'est donc à une cérémonie du lien aux ancêtres que le danseur participe lorsqu'il reçoit dans la percussion leur parole sacrée, souvent tonitruante, comme l'était dans la Grèce antique celle de Dionysos le bruyant (Dionysos *Bromios*). Sans doute est-ce dans ce rapport aux Ancêtres qu'il faut « comprendre le secret de la force qui anime les Noirs » si déroutant pour Philippe Soupault. Cette force n'émane pas du seul danseur, elle le traverse, le faisant *répéter* avec énergie des pas et des mouvements symétriques, *balancés*.

La répétition

La poussée vers le mouvement donnée par la pulsation est répétée, c'est-à-dire *re-donnée indéfiniment*. L'expérience de la danse réactualise cette poussée originaire venue de l'Ancêtre, de l'Autre, et sa répétition dans le deuxième pas, dans le deuxième geste, puis dans tous ceux qui s'ensuivent. Cette répétition est inépuisable, générative ; loin de faiblir, elle *rebondit* infatigablement. D'ailleurs, le terme répétition, qui évoque un processus monotone, rend bien mal compte de l'exultation née de cette re-création continuelle du son et du geste qui, à chaque retour du rythme, renaissent de leur disparition comme le phénix de ses cendres.

La répétition du mouvement sur la pulsation est frappante dans les fêtes techno, où le danseur peut refaire durant des heures le même mouvement simple, le même geste minimal. Aussi le *raver* apparaît-il comme cet être étrange, automate isolé dans la foule, sans contact avec ses semblables. Il dérange, car il ne joue pas le jeu social habituel, tout occupé qu'il est des sensations et de l'écho déclenchés en lui par l'automatisme du geste répétitif qui l'habite, à cette activité hors du temps à laquelle il se livre et qui semble lui faire oublier le monde extérieur pour une « autre » réalité. En s'y abandonnant, il met au travail, dans le mouvement de son corps, le mystérieux mécanisme psychique de *la répétition, que Freud considérait comme le fondement de l'âme humaine, le moteur de la pulsion*.

La musique et la danse répétitives donnent à connaître ce mécanisme en faisant éprouver corporellement *le rapport qui unit pulsion et pulsation* : une poussée venue du dehors, de l'« autre », et qui se répète. Elles offrent la possibilité d'une véritable « fouille archéologique » dans les strates profondes de l'être humain, là où règne l'automatisme de répétition. Lorsque le danseur y « branche » son mouvement, il semble chercher à l'explorer, à s'approcher du mystère de ce mécanisme que Freud situait « au-delà » de la

recherche de plaisir, car il en avait découvert le caractère douloureux dans la répétition de rêves traumatiques (répétition de rêves de guerre, d'accident). Cette compulsion à répéter même des choses désagréables montre que l'homme, à son insu, héberge une *mémoire indépendante de sa volonté, automatique, autonome, étrangère*, qui peut se mettre aussi bien au service de la pulsion de vie dans le jeu joyeusement répétitif et formateur de l'enfant, que travailler au bénéfice de la pulsion de mort, la compulsion d'actes stériles ou destructeurs chez le névrosé, la rumination de pensées morbides chez le mélancolique. Freud qualifiait la répétition de phénomène « démoniaque », soulignant ainsi le caractère inquiétant d'un mécanisme psychique qui a sa source « ailleurs » que dans le sujet. Elle se saisit de l'homme ; il en subit la loi, a le sentiment qu'il en est possédé et ne peut la contrôler tant qu'il n'en a pas, par exemple dans le transfert de la cure psychanalytique, reconnu l'origine (souvent le désir d'un ascendant qui, passé parfois à travers plusieurs générations sur le mode non-verbal, lui « dicte » diaboliquement sa conduite). Plus banalement et de façon plus consciente, la répétition se manifeste quotidiennement sous la forme d'un geste machinal, un rythme qui ne nous « lâche » pas, une chanson qui nous « trotte dans la tête », un souvenir, un désir revenus d'on ne sait où, « cadeaux » de l'Autre qui nous étonnent et parfois nous émerveillent.

L'origine du mécanisme de la répétition plonge dans le registre des comportements automatiques qui est déjà présent chez l'animal : des schèmes de comportement tels que balancements, tours sur place, suçotements des doigts, léchages, arrachage de poils un à un se répètent en stéréotypies qui servent parfois à construire des rituels. Les parades de séduction, par exemple, consistent souvent à répéter un schème moteur tiré d'un comportement de prédation ou

d'alimentation³⁴. Ces stéréotypes se développent avec le *stress*, comme on le voit chez les animaux en captivité.

Chez l'homme, on les trouve dans le monde de la psychose où le schème moteur (des balancements à la morsure sur soi ou autrui) se répète indéfiniment, tourne à vide. Dans les états de stress, il peut arriver à chacun d'entre nous de se balancer d'un pied sur l'autre ou de se frotter nerveusement les mains. Autant dire que la répétition concerne tout être humain. Elle apparaît dans l'enfance et se manifeste dès les premières semaines dans les lallations du bébé répétant les unités vocales (« Ba-Ba-Ba-Ba »...« Areu-Areu-Areu ») avant d'intégrer l'existence d'autrui et donc la structure du bilatéralisme qui lui fera apparier ces syllabes.

L'étrangeté, perçue comme « démoniaque », de la répétition, permet de mieux saisir ce qui causa l'accusation de paganisme et de diabolisme formulée par les Inquisiteurs à l'encontre des danses héritées des cultes de la Déesse-Terre. Si ces pratiques paraissaient tout à fait aller de soi pour les paysans (doublet étymologique du mot *païens*) parce qu'ils vivaient intensément la relation à la terre, elle fut perçue comme étrangère par le christianisme savant des théologiens qui recherchaient désormais le sacré uniquement dans le Ciel.

Les autorités politiques, pour leur part, jugèrent dangereux pour l'ordre public la révélation que l'homme recevait secrètement de ces rites : comme le danseur, il est assujéti à des lois qui ne sont pas celles du politique, mais des lois plus profondes, universelles, intemporelles, qui échappent à l'histoire, des lois étranges car étrangères à la Cité.

La philosophie éclairée et la pensée rationnelle, quant à elles, ne pouvaient admettre le contenu que véhiculent implicitement ces musiques et ces danses, l'hétéronomie du sujet qui brise la belle unité du moi, du « Je pense, donc je suis ». En effet, la transe montre au

34. HUXLEY 1971, p. 55, p. 327-347.

danseur qu'il ne suit pas non plus ses seules lois personnelles, celles qui trouvent leur cause dans les événements de son histoire singulière, mais des *lois autres*, qui lui viennent d'ailleurs, d'un registre « démoniaque » que les champions de la raison assimilèrent à la magie et à l'obscurantisme, convergeant ainsi avec le jugement de paganisme porté par les Inquisiteurs. Ce registre est effectivement obscur : il n'est pas sans rapport avec cette « partie immergée » de notre psychisme que Freud nomma inconscient, à la différence près que c'est sa partie la moins personnelle, la plus collective, la plus anhistorique qui est perçue dans les danses pulsatives et répétitives.

LE BALANCEMENT ET L'OUVERTURE À L'ALTÉRITÉ

Le danseur prend sa force de la terre, mais elle n'est pas sauvage. Elle est canalisée par le rythme. Cette force qui monte en lui n'est pas la poussée vitale sexuelle de la nature, mais celle de la terre organisée par les ancêtres, la terre cultivée. La structuration du mouvement du danseur tribal témoigne de la canalisation de l'énergie naturelle foisonnante et répétitive en un flux organisé, balancé, rythmé. La force est devenue une puissance. La voix des ancêtres fait de lui *le lieu symbolique du passage humanisant*.

Aujourd'hui, on assiste au retour de cette structure de passage Nature / Culture. La pulsation africaine, évocation du monde originaire, est revenue par le détour du jazz, métissage de musique africaine et européenne traditionnelle qui entraîne irrésistiblement le corps dans la danse. Devenue aujourd'hui le rock et ses dérivés, celle-ci célèbre la pulsation jusque sur son mode électronique et évolue, depuis 1960, vers la disparition du couple. Ce qui tend à confirmer que ce que l'on recherche aujourd'hui dans les fêtes techno où les danseurs disent redécouvrir la transe échappe au registre sexuel, comme si, à une époque où la libération sexuelle a permis de se délivrer de l'obsession du sexe, les danseurs retrouvaient *une liberté qui leur permet de s'adonner à quelque chose de plus fondamental*

encore : l'articulation primordiale au groupe des humains, l'humanisation, la reconnaissance d'une identité planétaire.

Le balancement de ces danses n'a pas la douceur d'une berceuse. Il actualise une dynamique plus générale d'oscillation entre deux pôles, scandée et imprimée chez l'enfant dès la gestation par les déambulations de la mère (la marche est un balancement du corps par rapport à l'axe de la colonne vertébrale) et l'alternance de ses mouvements respiratoires (inspir-expir). La dynamique du balancement passe aussi en lui sous la forme plus complexe du bilatéralisme des musiques et des chants produits par l'entourage et entendus à travers le filtre du liquide amniotique. Après la naissance, il les réécoute dans les berceuses imprimant à son corps un mouvement que reprendront plus tard les jeux de balançoire (en particulier dans le culte dionysiaque³⁵) et plus tard encore les danses.

Le balancement, comme la répétition, est d'abord un comportement génétique qui existe déjà chez l'animal sous forme stéréotypée et qui augmente avec le stress, car c'est un mouvement d'apaisement utilisé par toutes les mères (y compris les singes) sous forme de bercement. Le mouvement d'oscillation est tellement associé à la mère qu'il peut se substituer à elle et pas seulement dans l'espèce humaine, mais déjà chez l'animal : les travaux de Harlow³⁶ sur les singes montrent que parmi les différents objets substitutifs (en fourrure, chauffant, etc.) présentés à des bébés, ces derniers préfèrent, pendant 150 jours, la mère artificielle à bascule grâce à laquelle ils peuvent se balancer.

Le balancement s'organise en une sorte de danse déjà chez certains grands singes³⁷ et l'homme, bien souvent, commence la danse par un balancement. Nietzsche l'avait noté : « déjà mon pied,

35. DARAKI 1985, p. 87-88.

36. ANZIEU 1985, p. 24

37. Voir la série des films de Frédéric ROSSIF, *La vie sauvage*.

ivre de danse, se balançait³⁸ »... Le philosophe-artiste-randonneur voyait dans le pas de la marche celui de la danse et dans celle-ci le mouvement même de l'être car, à l'inverse d'autres philosophes, il avait compris la nature dionysiaque de l'Homme. Le balancement, en effet, est un mécanisme automatique sur lequel l'homme va greffer du sens. Un jour, la boucle répétitive lui apparaît comme née d'un aller-retour entre deux points, deux partenaires dont chacun « renvoie la balle » à l'autre et le pousse au mouvement. Le mouvement du balancement actualise dans le corps la relation d'alternance entre l'enfant et la mère, *premier Autre historique* de l'enfant. Il témoigne de la reconnaissance d'un lien paradoxal d'union/séparation, de similitude/différence. Il suppose que dans la fusion à la mère un écart a été introduit, que le père a opéré un décollement.

Le petit humain saisit alors la nature du rebond qui joue entre sa mère et lui : un balancement magiquement entretenu, une résonance, par le fait que chacun des partenaires re-donne à l'autre ce que celui-ci lui a donné, mais magiquement grossi à chaque fois de ce que découvre du don de l'autre celui qui le reçoit. Lorsque l'enfant a intériorisé l'alternance du balancement et se livre seul à des jeux répétitifs, il ne s'agit pas pour lui de la reproduction stérile et monotone qui apparaît ennuyeuse à l'adulte, mais d'une création à deux, un rebondissement entre le Je et l'Autre, prenant la place de celui qui balançait entre lui et sa mère.

De la même façon, les danses répétitives représentent une commémoration enthousiaste (et bondissante parce qu'elles le font rebondir) de l'acte fondateur, le balancement entre soi et l'Autre qui a arraché l'homme à l'animalité. Encore une fois, elles montrent que chez l'homme *du sens se greffe sur l'automatisme biologique*. Celui-ci devient symbolique du lien d'appel-réponse établi entre deux pôles qui se cherchent, s'appellent pour créer un couple : le balancement de

38. NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Ed. 10/18, t. III, p. 213.

la marche enseigne au marcheur que chacun des pieds, comme les partenaires qu'ils représentent, appelle l'autre, le suscite, puis disparaît mais revient, appelé à son tour. Cette relation dynamique inscrite en nous de façon latente soutient notre mémoire implicite qui procède sans effort. L'expérience en est familière : de même que si on avance un pied pour marcher, l'autre se met en route aussitôt, de la même façon, si on prononce un vers d'une poésie ou d'une chanson, le suivant surgit à l'esprit pour le compléter ; réciter une ligne de la table de multiplication « induit » la suivante, etc. (aussi l'homme se sert-il de ce phénomène du balancement pour la mémorisation).

La répétition du balancement dionysiaque n'est pas celle du registre « diabolique ». Au contraire, elle représente une ouverture à l'Autre, une émergence hors du narcissisme. Cette structure d'ouverture fait que l'être humain, dans toute répétition du même, introduit de la différence pour en faire un couple, c'est-à-dire un appariement de deux partenaires ou deux mondes unis par le lien paradoxal, la tension de l'union/séparation. C'est ainsi que dans le tic-tic-tic répétitif de l'horloge, il entend un tic-tac³⁹, de la même façon qu'il est capable, à partir de tout temps régulier, de trouver le demi-temps. Il peut ainsi régulariser sa marche de la même façon qu'il régularise la poussée vitale en la faisant balancer entre le monde sauvage et le monde civilisé, entre la Nature et la Culture. Chacun de ces mondes nourrit l'autre de son énergie et les deux sont nécessaires.

Lorsque Jung rattachait l'ivresse et l'orgiasme dionysiaques à une intégration, un bain de jouvence dans la source de vie⁴⁰, avait-il compris que « notre » Dionysos méditerranéen participe d'une structure anthropologique⁴¹ beaucoup plus vaste ? Cette structure dionysiaque qui résume l'homme est le balancement, traduit dans les

39. DIDIER-WEILL A., 1997.

40. JUNG, 1970, p. 171.

41. MAFFESSOLI, 1982, p. 126.

mythes par la figure du dieu danseur, le seul auquel pouvait croire Nietzsche.

Le volume sonore du bruyant Bromios de la danse techno résonne dans le coeur qui devient lui-même un tambour relié directement aux muscles. Sa tonalité basse, ses vibrations profondes, font résonner une parole grave sinon sévère, une voix paternelle. Ce qui s'entend dans le silence de la parole sociale, celle des pères d'aujourd'hui, c'est le roulement de tambour portant la voix des ancêtres civilisateurs, l'esprit de l'Ancêtre qui tient du père et de la mère parce qu'il transforme la nature en culture sans se couper ni de l'une ni de l'autre. L'Ancêtre parle en rythme, les Africains le savent, parce qu'il réunit les deux mondes, l'ancien et le nouveau, celui de la mère (nourricier, imaginaire et narcissique) et celui du père (langagier, symbolique et collectif) dans un balancement équilibré, mesuré, rythmé qui les fait sans cesse passer de l'un dans l'autre. La pulsation africaine, évocation du monde originaire, et revenue par le détour du jazz – métissage de musique africaine et européenne traditionnelle – est devenue électronique. Les DJs « mixant » sur leurs platines musique ethnique et pulsation électronique sont les nouveaux héros qui font résonner la quête de l'origine caractéristique de notre siècle et les avancées les plus modernes de la technologie. Ils créent ainsi des rites qui accompagnent le gigantesque rituel de passage vers le troisième millénaire se déroulant actuellement sur la place du village... planétaire.

Comme leurs ancêtres dionysiaques, ces nouvelles danses cherchent à rétablir le lien qui fait résonner le monde pulsionnel et le monde collectif, le passé et le futur, le corps et l'esprit, soi et l'autre reconnu à la fois dans sa différence et sa ressemblance. Dé-centrement de soi révolutionnaire qui prolonge celui de Copernic dé-centrant la terre ou de Freud dé-centrant le moi de son illusoire unité. Passant par l'art, l'ouverture du narcissisme individuel ou national sera-t-elle mieux reçue dans la mesure où l'avenir s'y lit déjà ? Il est

déjà réalisé dans le métissage des musiques qui anticipent une société fraternelle refusant les frontières, la consommation et l'exclusion. Sensibles à l'appel, lancé depuis le futur, les jeunes invitent l'humanité à franchir d'un pas dansant le seuil du III^e millénaire.

France SCHOTT-BILLMANN
psychanalyste, professeur de danse, danse-thérapeute,
responsable pédagogique de la section Arts de la scène
(Art en thérapie et psychopédagogie)
Université Paris V René Descartes

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU D., *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
- AUGÉ M., *Le génie du paganisme*, Paris, 1982.
- BLACKING J., *Le sens musical*, Paris, 1980.
- CUMONT F., *Les religions impériales dans le paganisme romain*, Paris, 1929.
- DARAKI M., *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985.
- DE FELICE Ph., *L'enchantement des danses et la magie du verbe*, Paris, 1957.
- DELAVAUD-ROUX Marie-H., *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, 1995.
- DIDIER-WEILL A., *Les trois temps de la Loi*, Paris, 1997.
- DIDIER-WEILL A., *Invocations*, Paris, 1998.
- DOLTO F., *L'image inconsciente du corps*, Paris, 1984.
- FREUD S., *Essais de psychanalyse*, Paris (1ère édition 1927), 1981.
- GUILCHER J.-M., *La tradition populaire de danse en Bretagne*, Paris, 1963.
- HALL E. T., *La danse de la vie*, Paris, Essais Points Seuil, 1984.
- HALL E. T., éd., *Histoires de Bal*, Paris (ouvrage collectif), 1998.
- HUXLEY J. & ALII., *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, Paris, 1971.
- JEANMAIRE H., *Dionysos*, Paris, 1978.
- JOUSSE M., *L'anthropologie du geste*, Paris, 1974.
- JUNG C. G., *Psychologie et alchimie*, Paris, 1970.
- LE BRETON D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, 1990.
- LEGENDRE P., *La passion d'être un Autre*, Paris, 1977.
- LÉVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, Paris, 1958.

- LÉVI-STRAUSS C., *La pensée sauvage*, Paris, 1958.
- MAFESSOLI M., *L'ombre de Dionysos*, Méridiens/Anthropos, 1982.
- MORRIS D., *Le singe nu*, Paris, Grasset, Livre de poche, 1967.
- OTTO W. F., *Dionysos, mythe et culte*, Paris (trad. de P. Lévy), 1969.
- ROUGET G., *La musique et la transe*, Paris, 1990.
- RUBIN W. & ALII, *Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, Paris, 1987.
- SCHOTT-BILLMANN F., *Danse, mystique et psychanalyse, la marche sur le feu en Grèce moderne*, Paris, 1987.
- SCHOTT-BILLMANN F., *Le primitivisme en danse*, Paris, 1989.
- SCHOTT-BILLMANN F., *Quand la danse guérit*, Paris, 1994.
- SIEGERT K. & R., « Les fous de swing défient les nazis », *Dansons magazine*, 15, Avril 1994.
- SOUPAULT Ph., *Terpsichore*, Paris, 1928, Papiers, 1986.
- THORPE E., *Black dance*, New York, 1990.
- WINNICOTT D. W., *Jeu et réalité*, Paris, 1975.

Revue :

- *Dansons magazine*, « Les danses swing », n°15, Avril 1994.
- *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, n° 2-3, Fév-Mars 1985.
- *Psychiatrie de l'enfant*, n° 19. 2, 1976.

L'ÉPREUVE DE DIONYSOS

par Jean-Pierre KLEIN

Étant psychiatre et psychothérapeute d'enfants et d'adolescents, directeur d'une école d'art-thérapie, je suis extrêmement attaché à la rigueur du cadre et des règles de la psychothérapie. Une de ces règles est celle des associations libres. Je vous demande de considérer cette communication comme une série d'associations libres, rendant hommage à Dionysos comme référence intime et en quelque sorte le faisant mien, dans une espèce de réappropriation dont je revendique la subjectivité, ou plutôt la correspondance entre ce que je décris sous le nom de psychiatrie de l'ellipse, qui est une recherche des frémissements et scintillements identitaires, et un savoir très partiel sur Dionysos – mais Dionysos n'échappe-t-il pas toujours à toute visée totalisante ?

Et Dionysos déguisé dit dans les *Bacchantes* d'Euripide : « Quand je voudrai, le dieu lui-même viendra me délivrer ». Il, c'est Dionysos. La phrase à double entente passe ainsi du /je/ au /il/ qui agit sur le /je. Dionysos, c'est d'abord cette déclinaison pronominale. En l'occurrence, loin de s'opposer, le /je/, le /il/, le /me/, interagissent en

harmonie comme la face et le profil du visage d'un tableau de Picasso.

Mais ailleurs, les trois seront en conflit. Peu importe, le /je/, le /il/, le /me/ font unité au-delà de la répartition syntaxique, dirait un grammairien, au-delà de la diversité des rôles actantiels, dirait un sémioticien. /Il/ et /je/ actants différents sont coréférentiels, faisant référence au même personnage.

Prenons d'abord le *il*, le Dionysos dont le nom est formulé explicitement, celui qui vient délivrer l'énonciateur. On pourrait dire qu'il a la position de Destinateur final, cette instance supérieure, véritable *deus ex machina* qui intervient à l'issue du conte pour glorifier le héros après l'avoir éventuellement sauvé. Ici, il s'agit du pouvoir éclatant du Dieu qui rompt les chaînes.

En fait, si l'on y regarde de plus près, le Destinateur n'est pas personnifié par ce Dionysos-là, mais par celui qui parle, dont, rappelons-le, l'interlocuteur ignore (pour son malheur) qu'il s'agit de Dionysos déguisé. « Quand je voudrai, dit-il, Dionysos lui-même viendra me délivrer ». Cela veut dire qu'il peut, lui qui n'est apparemment qu'un homme, déclencher la venue du Dieu. Celle-ci ne dépend que de la modalité humaine par excellence : celle du vouloir. Mais les deux autres modalités sont implicites puisque la phrase démontre que quand le locuteur veut, il sait et il peut le faire. Il est donc supérieur au Dieu qu'il peut soumettre à sa volonté et commander à sa guise.

Bien sûr, le spectateur sait qu'il s'agit de lui-même, mais n'y a-t-il pas là une indication pour tout être humain dans ses potentialités face à la divinité ? C'est sans doute toujours un peu le cas en Grèce, quand un mortel fait appel à un dieu : si sa demande est formulée dans les règles, si les rituels de sollicitation de prière et de sacrifice sont respectés, le dieu est là, contraint d'agir selon le sens voulu par l'être humain qui a ainsi pouvoir sur le dieu.

Mais revenons à la phrase des *Bacchantes* : le locuteur se trouve dans le cumul des rôles actantiels dans un seul acteur.

« Allons, Jean-Pierre, vas-y, tu vas écrire ton topos pour Montpellier », me suis-je dit il y a quelques jours, et je jouais pour moi-même Sujet le rôle du Destinateur initial, celui qui lance le héros sur le chemin de sa quête. Quand j'ai enfin lu ce que j'avais couché sur le papier, j'ai pris le rôle actantiel de Destinateur final sanctionnant la performance (qui préparait celle que j'essaie d'accomplir présentement) d'un deuxième sous-programme.

J'ai d'ailleurs trouvé tout ça pas si mal, ce qui me permet ici d'introduire une précision indispensable : l'approche sémiotique est une description linguistique froide qui n'a rien à voir avec l'appréciation partielle d'une subjectivité narcissique. Narcisse, remarquons-le, est le contraire de Dionysos ; il est à lui-même la totalité immobile, on pourrait dire la *mêmeté*, ce qui ne peut, à terme, qu'être mortifère ; c'est la dénégation totale de toute intersubjectivité, alors que Dionysos, je vais essayer de le démontrer, est selon moi, la globalité changeante et polysémique, la vie dans son mouvement et ses contradictions (je suggère le thème Narcisse-Dionysos, la passion et l'amour, pour un prochain colloque, on y verrait que la passion n'est pas forcément du côté qu'on croit).

Mais revenons au pauvre mortel Jean-Pierre qui incité par les trois grands Destinateurs, j'ai nommé Michel Bideaux, Pierre Sauzeau et Redmond O'Hanlon, est amené à occuper plusieurs rôles actantiels : auto-incitateur, écrivain, lecteur ; me prenant et comme instance de jugement, et comme auteur de la performance, et comme objet de ma propre évaluation. Tous nous fonctionnons ainsi souvent comme Dionysos, dans un cumul et une mouvance des différentes positions à l'intérieur de la même phase que nous sommes ou essayons d'être, dans une perspective de cohérence qui n'est, faut-il le rappeler, que rarement atteinte pleinement.

Cette cohérence, cette unicité est tout le contraire d'un bloc unique et sans fissure sur le modèle béton du dogme et de la paranoïa. Il faut dire que Dionysos qui nous administre la démonstration exemplaire des multiplicités de toute personnalité sait, de par son histoire familiale, qu'il n'y a aucune vérité unique de la personne, que l'amour coexiste avec la destruction, que si l'on croit montrer la vérité unique de soi, si on la réifie en absolu, elle ne montre ce qu'on croit être son essence qu'au risque de l'anéantissement de qui la contemple. L'absolu est meurtrier.

Dionysos est issu d'abord d'un mensonge, celui de Zeus quant à son nom, ce qui a permis la séduction. Le mensonge a donné la vie. Mais sa première mort est liée à la révélation massive de l'identité de son père, scène primitive violente, vérité brute, crue comme on le dit d'une lumière. Il a fallu ensuite que Zeus revienne sur sa revendication mâle de feu absolu pour assumer aussi sa part féminine qu'il avait occultée. La terrienne Sémélé, il l'a d'abord fécondée, puis tuée, pour ensuite l'introjecter en prolongeant la geste dans sa cuisse même. La démonstration de sa puissance l'a sommé d'intégrer son appartenance symbolique aux deux sexes.

Le petit Dionysos, quant à lui, a compris que montrer la plénitude absolue, dévoiler le feu qui devait rester secret, donner à voir la transcendance étincelante du Dieu sous forme de noyau incandescent a tué sa mère et permis du même coup l'assomption de son père à être homme fécondant et femme gestante à la fois.

Dionysos, dès lors, avance le plus souvent masqué, multiple, et mort et vie. Il ne cessera de se travestir, se transformer, se métamorphoser, se revêtir d'un véritable masque – à moins que son visage lui-même ne ressemble à un masque. Ce dieu joue aussi à être son prophète, son prêtre, son initié, l'étranger qui chante Dionysos, qui le représente, qui y est soumis et qui en est le maître. Il est masculin, féminin. Mais il est plus encore, puisqu'à la différence de son père, il est à la fois divin et humain, de façon d'ailleurs infiniment

plus charnelle que son avatar Jésus Christ, que le premier miracle, les noces de Cana, inscrit d'emblée dans une filiation dionysiaque sous le signe de la fête, du vin et du mariage de l'homme et de la femme.

Avec Dionysos, c'est de l'union véritable charnelle qu'il s'agit, non pas d'un Dieu qui se fait chair à travers son fils, mais d'un Dieu Zeus, qui prend d'abord apparence humaine pour s'unir humainement avec une femme. C'est Zeus qui d'abord joue à l'être humain plutôt que s'accomplir comme humain à travers un fils procréé par des voies aériennes.

Dionysos fait ainsi coexister en lui toutes les identités possibles, sexuelles, divine et humaine, mais aussi enfant, adulte, vieillard. Un vase d'Altamura le représente dimorphe : adulte tenant sur ses genoux sa forme enfantine qui repose sur sa propre cuisse.

Dionysos est aussi à la fois sage et fou, ordre et désordre, nomade et sédentarisé, brillant et sombre, animal et végétal, fait de bien et de mal. Il assume en effet d'être cruel, jaloux et injuste, il ne se prétend pas fait uniquement amour.

Son itinéraire recouvre lui-même les trois espaces : Terre, Enfers, Olympe. Il endosse des identités que nous jugerions contradictoires ou plus simplement contraires, nous qui sacrifions plus volontiers au poème binaire de Parménide et à la logique du tiers exclu qu'à l'indissociabilité des contraires et au flux perpétuel d'Héraclite d'Éphèse.

Dionysos nous démontre que ses identités multiples ne sont pas incompatibles. Son itinéraire de vie est d'ailleurs autant celui d'un héros que d'un dieu. Son unité, celle qu'il réalise, est à l'exemple de son corps dispersé sous les coups des Titans en autant de membres épars comme autant de représentants différents du même paradigme.

Encore faut-il le reconnaître et appréhender sa complexité, c'est-à-dire la complexité nôtre qu'il nous révèle en miroir, car il ne suffit pas d'être multiple, de concentrer tous les sexes, toutes les

générations, toutes les races, tous les règnes (animal, végétal, minéral). Il faut aussi reconnaître, assumer et revendiquer derrière les apparences diverses, son ipséité, cette identité en devenir qui comprend le rapport à l'autre et au monde.

Zeus tuait, sans le vouloir, celle qui avait voulu le voir en gloire derrière un des travestissements dont il était coutumier pour mener à bien ses entreprises séductrices sans dévoiler sa véritable identité. Dionysos, quant à lui, punit celui qui ne l'a pas reconnu derrière les travestissements dont il est coutumier pour mieux provoquer les mortels à discerner l'essentiel en lui (« Discerne le sublime » conseille le Roi d'Or, personnage du *Serpent vert* de Goethe).

Zeus se travestit pour « avoir » l'autre, Dionysos pour être reconnu dans son être.

Si l'on examine l'épreuve qu'il impose de façon habituellement implicite, aux mortels qu'il rencontre, on constate qu'il s'agit d'une quête d'identité véridictoire et constitutive à la fois, ce qui est le projet de toute thérapie, entre autres celle que je connais bien : l'art-thérapie.

L'épreuve comporte deux temps :

- la représentation travestie, ce qui est le propre de l'art,
- l'appréhension des vérités derrière les apparences, ce qui est le propre de la thérapie.

« Je dis *je* en sachant que ce n'est pas moi » écrit Beckett dans *l'Innommable*. L'art-thérapie pousse plus loin le paradoxe et joue du /il/ pour dire /je/. C'est dans le tableau que la personne peindra, l'histoire qu'elle inventera, l'improvisation théâtrale et la création d'un personnage, la figure chorégraphique, l'expression primitive ou la gestualité non verbale, qu'elle parlera d'elle-même sans dire je, ou plutôt qu'elle se figurera dans toutes ses complexités. Et l'art-thérapeute l'accompagnera de création en création pour que son parcours symbolique fasse transformation d'elle-même, parcours ponctué par ce que j'appelle des « surprises de conscience »,

révélations intuitives et parfois plus ou moins explicites, d'une connexion juste de l'œuvre créée et du moi profond de son créateur.

Réussir l'épreuve de Dionysos comprend le reconnaître comme autre que soi, se reconnaître en lui, le reconnaître comme autre de soi, savoir les vérités pulsionnelles du Dieu et les vérités divines de l'être humain, vivre ses propres folies et plutôt que les abattre, arriver à les éprouver comme voies de connaissance, bref réconcilier l'extase et l'enthousiasme.

Rien n'est jamais acquis, y compris la mort ni la vie. Dionysos issu de vie, issu de mort, doit à plusieurs reprises mourir pour renaître ensuite, objet de la mort voulue par certains dieux pour renaître encore une fois par la volonté d'autres dieux. Lui-même efface le foudroiement de sa mère en la ramenant de son séjour sous terre. Il devient son destinataire après avoir été son destinataire comme tous les enfants, il lui redonne vie, il la réengendre en quelque sorte comme son père l'a sauvé lui-même dans une geste nouvelle. Dionysos, comme le devrait faire toute thérapie, nous montre la voie d'une initiation toujours à mener plus avant, de mystère en mystère.

Un de ceux-ci est le suivant : Dionysos, cette déclinaison pronominale, Dionysos l'autodidacte qui affirme « C'est par Dionysos que je sais ce que je sais », ce qui n'est pas l'autarcie fermée et égocentrique que l'on pourrait y voir, Dionysos dont les mystères se déroulent la nuit, plutôt que d'être multiple est l'être multiple, nous l'avons dit. Mais en fait, nous le connaissons bien (encore que parfois nous le méconnaissions), nous le pratiquons tous les jours ou plutôt toutes les nuits, de rêve en rêve qui multiplient nos avatars. Nous sommes alors objets de notre activité onirique et sujets de notre inconscient. De la même façon, il est celui-là même que nous expérimentons dans nos œuvres artistiques qui sont façons de représenter les doubles de soi-même, ce qu'on aimerait être ou ce qu'on ne supporte pas d'être, notre part d'ombre et notre aspiration à

la lumière, les pulsions de notre ça et les exigences de notre surmoi, ce que nous avons refoulé, ce que nos parents ont refoulé et que nous nous sommes approprié à notre manière, ce qui est presque là, dans le préconscient et ce que nous revendiquons dans notre conscience, nos idéaux et nos répulsions, le rêveur et le rêvé. Il se cache, nous nous cachons derrière tous nos personnages fantasmatiques qui nous mettent en scène de façon jamais complètement transparente.

Je pars de moi, de moi en difficulté, de moi qui demande aide à un art-thérapeute, et voici qu'issue de moi et, entre autres, de mes problématiques douloureuses, voici que naît une œuvre, picturale, sculpturale, théâtrale, musicale, rythmée, dansée, etc. Voici que je sais au fond et l'oublie à la fois, que s'y figurent tous mes troubles, toutes mes intensités, toutes mes aliénations répétitives. Voici que je me confronte à travers mes rêves, à travers mes œuvres, c'est-à-dire à travers les productions de mon imaginaire et celles de mon imagination, à toutes mes ressemblances (« Je suis la ressemblance, tu es la ressemblance » écrit Éluard). Je peux alors prendre contact avec mes altérités intimes, je pourrai les fréquenter du fait de la bonne distance que j'introduis entre moi et moi me figurant dans une forme artistique qui garde, irréductible, sa part d'énigme que je respecte.

Je ne suis plus sidéré ni devant ma folie, ni dans l'aliénation qui la fige, qu'elle vienne de mes résistances internes ou à l'extérieur de moi des machines congelantes. J'en nommerai quatre : la prescription médicamenteuse massive qui ralentit corps et pensée ; la pose d'un diagnostic psychiatrique qui condamne plus souvent qu'il n'ouvre à une perspective thérapeutique dynamique ; la mise au long cours en institution qui arrête la temporalité et chronicise ; la rationalisation intellectualisante et démonstrative de troubles qui explique plutôt que de comprendre et qui, dans la mythification de la conscientisation, empêche la germination dans la pénombre.

Je n'étais plus la folie comme l'ennemie mais comme matériau pour une création qui me permet de me re-crée dans le même

mouvement. Je laisse se développer des formes énigmatiques de moi-même, projeté dans la production artistique et son évolution et retrouve une authenticité travestie qui est celle de la poésie. Dionysos nous a enseigné que le travestissement qui est un trait familier des rites de passage, figurait notre complexité, que le masque démasque mais ne dévoile pas trop explicitement, que déplacements, condensations et créations fictionnelles en /il/, nous donnaient la possibilité de survivre aux révélations des splendeurs flamboyantes qui sont en nous de la braise de dieu.

Jean-Pierre KLEIN
Psychiatre des Hôpitaux,
Docteur habilité à diriger des recherches en Psychologie
Directeur de l'Institut National d'Expression,
de Création d'Art et de Thérapie, Paris

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, S., *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.
- GOETHE, J.W., *Le serpent vert*, Paris, Dervy, 1974.
- KLEIN, J.-P., *L'art-thérapie*, Paris, PUF, 1997, Coll. Que sais-je ?

CHRONIQUE DU THÉÂTRE ANTIQUE

ANTIGONE, DE SOPHOCLE

Toulouse, Théâtre de la Cité, 18 au 22 mai 1999. Traduction : Jean et Mayotte Bollack. Mise en scène : Marcel Bozonnet et Jean Bollack. Assistante à la mise en scène : Isabelle Janier. Décor : Henri Gaudin. Artiste peintre : Bernard Legoux. Costumes : Leïla Menchari. Assistante : Claudie Kermarrec. Chorégraphie : Philippe Saire. Matériel de danse : extrait de la chorégraphie *Etudes sur la légèreté* de la Compagnie Philippe Saire. Lumière : Marie Nicolas. Conception sonore : Étienne Bultingaire. Avec Marcel Bozonnet (Créon), Elsa Lepoivre (Antigone, Tirésias, Eurydice), Dimitri Rataud (Ismène, le Garde, Hémon, le Messager), Scali Delpeyrat (Le coryphée), Massimo Biacchi (le danseur), Agnès Adam (la voix du chœur).

A n'en pas douter, les Toulousains seront bientôt comme ces gens d'Abdère fous de théâtre et prêts à mourir d'insolation pour assister jusqu'au bout à l'*Andromède* d'Euripide. Tel doit être, en tout cas, le vœu de Jacques Nichet, directeur du *Théâtre de la Cité*, qui a su proposer à son public, au cours de cette saison 1998-1999, une programmation de qualité, dont les

choix, à la fois intelligents et courageux, ont été accueillis avec enthousiasme. Pour cette *Antigone* comme pour bien d'autres mises en scène, la salle était comble.

La traduction de Mayotte et Jean Bollack, publiée aux éditions de Minuit, a brillé de tous ses feux philologiques. Pour qui se livre au petit exercice de la comparaison avec les traductions antérieures de Masqueray ou de Mazon, le progrès est, sans conteste, immense. Le retour à la tradition manuscrite ou à la *lectio difficilior* est privilégié. Au v. 386, εἰς μέσον (« sort sur la place »), préféré à εἰς δέον (« bien à propos ») plus conventionnel, est plus en rapport avec le spectacle. Au v. 567 la leçon μέν σοι préférée à μέντοι donne à l'échange entre Créon et Ismène une très forte tension dramatique : « Ne dis pas "elle". Tu le dis pour toi elle est morte » est en tout cas beaucoup plus courageux que « Ne dis pas "ma sœur" : cette sœur n'est plus. » Une phrase, mise en exergue de la présentation « Je ne suis pas faite pour vivre avec ta haine, mais pour être avec ce que j'aime », excellente traduction du célèbre vers 523 :

Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν

donne le ton : nous avons là une tentative de restitution du sens, une redécouverte par les mots : « vivre avec », « être avec » : c'est le choix d'un camp, d'un espace de vie et d'amour, dans la bouche d'Antigone qui, fondamentalement et profondément, vibre pour son frère. L'héroïne n'est plus cette victime trop parfaite que nous présentait Mazon (« je suis de ceux qui aiment, non de ceux qui haïssent ») ou Masqueray (« Je ne suis pas née pour partager la haine mais l'amour »). Cela rend à l'héroïne « Pauvre fille, fille du pauvre Œdipe » (v. 379-380) la brutalité léguée à sa fille par sa « brute » de père,

τὸ γέννημα ὤμόν (équivalence qui nous paraît fort intéressante). Nous ne transformerons pas ce compte rendu théâtral en compte rendu bibliographique¹. On retiendra surtout que la fidélité se marie à la modernité et à l'audace pour nous rendre ce texte dans sa pureté et en dégager le sens dramatique. Les chœurs sont les plus beaux morceaux de cette partition : véritables poèmes dansés, comme sans nul doute Sophocle les avait conçus, ce sont des instants de grâce : la mise en scène permet de saisir pleinement la qualité de ces moments qui devaient une part d'émotion à la représentation. Le chœur lui-même est une voix *off*, démultipliée, celle d'Agnès Adam souvent, celle de Jean Bollack aussi, très sonore, une voix légèrement déformée dans certains cas par cette technique particulière qui peut rendre anonyme ou interdire l'identification. Ce chœur est triple : à la voix, aux voix, s'ajoutent, séparés, le coryphée et le danseur. Le coryphée est ce demi-personnage à la fois intégré au dialogue des acteurs et en retrait, assis ou déambulant dans le fond, donnant aussi le tempo au danseur par l'esquisse de quelques pas. Philippe Saire et Massimo Bacci ont su donner à ces évolutions la valeur d'un spectacle en soi, délié et libre. Les parties dansées sont, de fait, extraites d'une chorégraphie indépendante de la Compagnie Philippe Saire : *Etudes sur la légèreté*. Elles sont le fruit d'un choix délibéré, celui d'inscrire cette représentation dans le contexte de la création contemporaine. Nous y avons vu un beau travail sur le mouvement pur, une réflexion sur l'équilibre et la stabilité, mais aussi sur la direction et l'espace. Attitudes basses esquissées mais parfaites, corps qui s'enroule et se déroule, travail du buste et des épaules, fondé sur une étude

1. Ces remarques philologiques sont, en partie, le fruit d'un entretien avec notre collègue Lucien BORDAUX qui a bien voulu nous transmettre quelques notes.

du centre et du point d'équilibre à partir duquel tout peut basculer. Ces moments refusent le folklore, l'exotisme ou la fascination que pourrait exercer sur le spectateur d'aujourd'hui un groupe nombreux d'individus déguisés, inscrits dans une pseudo-Antiquité ou dans un ailleurs géographique. Ce danseur tout proche, familier, chemise ouverte et flottante, nu-pieds, jamais encombré, évolue sans thème ou plutôt sans histoire, il ne joue pas des émotions, n'illustre pas un texte. Sa danse est là comme un souffle, une respiration tantôt prolongée, fluide, tantôt hésitante, ou légèrement vacillante. Aussi, et contrairement à ce que nous avons pu entendre ici ou là, ne croyons-nous pas à un contresens dans l'interprétation du dernier chœur, la prière à Dionysos si connue, où, de fait, la danse devient plus aérienne et presque plus joyeuse : elle est l'insoutenable légèreté, le besoin de danser au moment le plus tragique, l'errance confiante. Sophocle n'a pas sans raison placé là un hyporchème (hymne joyeux chanté et dansé) qui traduit une attente de la délivrance et de la purification par un appel au dieu danseur, χοράγ' ἄστρον, dieu ambigu par excellence, qui peut purifier, sauver, comme il peut faire surgir la tragédie. Nous avons là un effet très semblable à celui produit dans l'*Ajax* (v. 693-717) par un chœur joyeux, trompé par le discours d'Ajax et plein du désir de danser (Νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι). Il n'est pas indifférent non plus que le corps ramené par Créon soit celui du danseur et non celui de l'acteur qui interprète Hémon : c'est la fin du mouvement libre, la mort intervenant comme un terme à toute légèreté.

Car l'un des thèmes majeurs de la pièce est bien la mort, son intégration dans le monde des vivants, dans leurs lois, leurs relations sociales. Cette mort menace tout au long du drame sous la forme d'un fond noir que souligne une étroite bande claire et qui tantôt se nuance d'étranges lueurs métalliques,

tantôt s'assombrit. C'est l'une des pièces maîtresses du décor, particulièrement bien utilisée. Pourtant, tous les éléments ne nous en ont pas semblé aussi bien maîtrisés, en particulier l'estrade (marches de palais ? tribune ? sièges ? lieu d'observation ou d'attente ?) dont l'emploi est souvent arbitraire. Nous n'avons pas toujours saisi le sens de la position surélevée de certains personnages. Tout se passe comme si, loin d'avoir été conçu en fonction d'une mise en scène, ce décor avait dû lui être intégré, vaille que vaille. Cet ensemble, particulièrement sobre, n'aurait rien perdu à l'être davantage encore : ne pouvait-on se passer de l'estrade comme, d'ailleurs, de la porte du palais située sur le côté (on aura compris que la reconstitution archéologique, avec sa porte centrale, est bannie). On saisit bien qu'en réalité, la mise en scène se fonde sur un décor symbolique, en partie immatériel, excellemment utilisé et qui devait suffire : il s'agit des espaces définis par les jeux de lumière. On délimite sur le sol, par des moyens techniques peu fréquents (des projecteurs qui peuvent être déplacés sur la scène elle-même), des bandes généralement médianes (droite-gauche) plus ou moins larges selon l'espace réservé aux évolutions des acteurs. Ces bandes sont en partie pré-définies par des lignes dessinées au sol qui évoquent, schématiquement, un plan de temple antique (des cercles marquent l'emplacement des colonnes), sans doute un espace religieux. Le messenger, le garde, ceux qui viennent apporter les nouvelles du dehors, arrivent par une large bande centrale qui dessine alors une route un peu ocre. Mais lors de certains débats, celui qui oppose Hémon à Créon par exemple, la bande centrale devient une zone d'ombre qui sépare les acteurs dont les évolutions sont limitées aux deux zones de lumière, de part et d'autre. Tout le jeu consiste alors à passer dans l'ombre, à tenter de franchir cette zone. L'apparition de Tirésias obéit à

un schéma encore différent : le personnage est relégué dans une étroite bande de lumière, au fond, tandis que le reste de la scène est plus sombre. Tous ces jeux se brouillent lors des évolutions du danseur qui n'obéissent à aucune des règles spatiales définies pour les personnages : il utilise les obliques et les médianes avant-arrière, soulignées, dans un passage, par un trait mouvant de lumière orangée. Parfois enfin, la scène s'éclaire, les bandes disparaissent, pour les adieux d'Antigone par exemple, avant cette sortie superbe et surprenante où elle est enlevée par le danseur, comme en un prolongement de sa danse.

Le choix des costumes se fonde sur une double opposition ou plutôt sur une double fusion : du noir et du blanc (en harmonie avec le décor), de l'antique et du moderne. Il nous signifie clairement que, pour être historiquement déterminée, cette tragédie est lisible par notre siècle. La place des acteurs, les limites de leurs évolutions sont très clairement définies, on le voit. C'est pourtant ce jeu de scène, l'incarnation pourrions-nous dire de cette tragédie des Idées, qui nous paraît être le point le plus discutable de ce travail. Certes, on sent bien que rien n'est laissé au hasard. Les acteurs ne gesticulent pas, ne se livrent pas aux cris ou à une hystérie très à la mode et se contentent souvent de déclamer leur texte sans mouvements excessifs, souvent immobiles d'ailleurs. On comprend que c'est le texte qui définit, implique les évolutions. On comprend que nous avons affaire à une tragédie du *logos*, une série de débats et que, de fait, rien ne se passe sur scène en dehors de la parole : les actes véritables sont des mots. On comprend aussi que la tragédie oppose le masculin et le féminin, la vie et la mort, la force et la faiblesse. On comprend enfin que le metteur en scène rend à Créon ce qui lui appartient, c'est-à-dire sa tragédie, comme l'indique bien le dernier épisode. Il n'y a ni

pathos ni recherche de l'émotion facile par le biais d'une interprétation psychologique. L'expression du visage ne recherche pas le réalisme, la mimique est étrangère à ce travail. Mais où donc est l'émotion alors ? Le lyrisme des moments dansés demeure limité. Le reste nous a paru bien abstrait, comme glacial. Les scènes où apparaît Ismène, interprétée par un acteur masculin (et l'on sent ainsi comment Sophocle, créant un couple créait aussi un problème) ne touchent guère. Le coryphée lui-même, interprété, on le sait, par Sophocle, nous laisse dubitative. Son costume clair à chapeau dans un style années 50 méditerranéen, son ton mal défini, ironique parfois jetaient quelque trouble dans cette organisation parfaite.

En somme, Marcel Bozonnet et Jean Bollack ouvrent la voie d'un retour vers Sophocle et son texte. Ce spectacle est à la fois sobre et inventif, séduisant dans les parties lyriques, révolutionnaire par la place accordée à la parole. Mais pour atteindre pleinement le but envisagé, il nous semble que cette parole méritait la plus grande attention du metteur en scène. Il manque un véritable travail de la voix, du ton, de la diction par lesquels tout devait passer. Or ce travail était nettement inférieur à la chorégraphie. Dans l'ensemble, si la conception est parfaite, la réalisation empêche une pleine adhésion du spectateur à la représentation.

Marie-Hélène GARELLI-FRANCOIS

Trois *Antigone* au programme de la saison théâtrale 98-99 à Paris et en région parisienne. Le personnage fascine toujours, sans doute. mais à l'heure des revendications féminines de

parité ou d'égalité d'accès au pouvoir, il apparaît comme l'incarnation de toutes ces voix de femmes qui s'élèvent contre le pouvoir masculin dans trois mises en scène très différentes.

ANTIGONE DE SOPHOCLE

mise en scène de Marcel Bozonnet et Jean Bollack, du 27 janvier au 28 février 1999, au Théâtre de la Bastille (Paris 11).

La nouvelle traduction de Jean et Mayotte Bollack a été conçue pour cette représentation insipide voire incongrue. On comprend mal en effet pourquoi Dimitri Rataud revêt les traits d'Ismène et Elsa Lepoivre qui incarne également Antigone, ceux de Tirésias. Les rôles féminins étaient bien joués par des hommes à l'époque de Sophocle, me direz-vous, mais le metteur en scène n'a pas voulu une reconstitution historique, puisqu'il a éliminé le Chœur en utilisant une bande enregistrée souvent inaudible. Transsexualisme alors. Mais comment Ismène pourrait-elle avoir la conviction d'appartenir au sexe masculin, elle qui justement ne cesse de rappeler à sa sœur qu'elles ne sont que des femmes auxquelles le pouvoir politique échappe, pouvoir d'ailleurs qu'Ismène ne désire pas. Quant à Tirésias, il débite ses prophéties sans conviction, sans enfant pour le soutenir, au mépris du texte, et sans force, car la comédienne qui le joue ne parvient pas elle-même à y croire².

2. Le lecteur pourra comparer cette critique à celle de M.H. Garelli-François, dans ce même volume.

ANTIGONE D'APRÈS SOPHOCLE

Par le Mandéka Théâtre (Mali). Adaptation : Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé ; mise en scène : Sotigui Kouyaté.

Surprenante *Antigone* que cette heureuse confrontation entre le texte de Sophocle et la civilisation africaine, dont le succès a donné lieu à toute une série de représentations durant la Saison 98-99, au Théâtre de la Commune (Aubervilliers 93), au Forum culturel du Blanc-Mesnil (93) et au Théâtre des Bouffes du Nord (Paris 10).

Ce sont tout d'abord le cadre et l'atmosphère qui étonnent. L'espace scénique est constitué d'un grand cercle de bois posé sur un sol sablonneux. Tous les éléments du folklore de l'Afrique semblent présents : fauteuil orné d'une tête de lion et masques sculptés du continent noir, costumes multicolores et bijoux sonores, chants et danses issus des plus vieilles traditions ...

Adaptation ethnographique ? Non. car la scénographie ne supplante jamais le propos. Le spectateur tombe sous le charme non de cette Antigone noire, mais de la limpidité et de l'universalité tout à coup évidente. de la lutte qui met face à face le monde des hommes et celui des femmes. Une scène, particulièrement bien réussie, qui oppose Créon et Tirésias, une superbe matrone africaine soutenue par les chants de six Maliennes, résume ce combat. Le chef du village ne comprend plus la langue de ses ancêtres. L'aveugle parle à un sourd pour qui les accents féminins de la prophétie restent obscurs. Le roi, salué d'un geste ancestral de respect tout au long de la représentation, se trouve vilipendé et molesté. Il doit alors

quitter le cercle du pouvoir et rejoindre le groupe des femmes pour pleurer les morts dont il est responsable.

**LE SANG DES LABDACIDES : LAIOS, ŒDIPE ROI,
ANTIGONE ET ŒDIPE À COLONE,**

tétralogie mise en scène par Farid Paya en alternance du 6 Janvier au 2 mai 1999).

Au dyptique *Laios* et *Œdipe Roi* créé la saison précédente, se sont ajoutés *Antigone* et *Œdipe à Colone*. De prime abord l'*Antigone* de Farid Faya semble s'adresser essentiellement au jeune public. La salle est d'ailleurs remplie d'adolescents et le décor n'est pas sans rappeler l'esthétique d'une certaine bande dessinée – petit village délimité par une haie de cannisses et arbre magique, refuge d'un devin couvert d'herbes. Mais la scénographie dépasse de beaucoup cette esthétique qui pourrait paraître puérole.

Le spectacle est un vaste travail de mise en musique et en voix. Le chant est partout présent non seulement dans le chœur qui entonne tantôt un hymne immémorial, tantôt des chants festifs et funèbres, mais aussi dans les moments de tensions où Antigone par exemple lutte contre son oncle. La voix magnifique de Jean-Louis Cassarino (le coryphée) envahit l'espace sonore comme sortie d'outre-tombe lorsqu'elle raconte la légende ou du for intérieur, de Créon quand elle le conseille. Ces chants imaginaires sont un mélange de cultures que l'on doit à Michel Musseau. Ils s'adaptent parfaitement à l'atmosphère de la tragédie grecque par leur rythme et leur profondeur et donnent toute son ampleur à la folie quotidienne qui s'empare des personnages.

Cette folie des origines est manifeste dans le choix des costumes de lierre et de feuilles de vigne de Tiresias et d'un Bacchant qui interprètent avec le coryphée un remarquable intermède satyrique où les instincts primitifs se déchaînent. Mais elle atteint surtout Antigone. Il ne s'agit pas d'une petite jeune fille fragile et seule face à un tyran péremptoire. Mais d'un personnage noir au visage crispé, échevelé, dont l'hystérie monstrueuse détruit tout sur son passage. Le parti-pris de Farid Paya est aux antipodes de celui de Marcel Bozonnet qui revendiquait, par la chevelure blonde, la blancheur du teint et du costume d'Elsa Lepoivre, la pureté d'Antigone, et affirmait par là qu'elle avait raison. Le metteur en scène rappelle à juste titre qu'elle est la fille d'Œdipe et de Jocaste, issue d'un inceste. Cette origine dégénérée la mène à l'hybris et fait d'elle une coupable au même titre que Créon.

LA FUITE EN ÉGYPTÉ,

pièce écrite et mise en scène par Bruno Bayen (texte publié aux Éditions de L'Arche 1999) – Théâtre de Gennevilliers (92) du 15 Janvier au 14 Février 1999.

L'histoire commence là où finissent les égarements de Iô, à Canope en Égypte. La génisse redevenue femme conserve quelques traces de sa métamorphose et attend le retour de son fils, entourée de deux compagnes d'exil. « La plus jeune » aux cheveux gris et la « cinquantième », Hypermestre, la dernière des Danaïdes qui refusera plus tard de tuer son époux.

On se trouve alors pris par la langue poétique de B. Bayen qui déroule savamment les multiples mythes autour de ce personnage. Eschyle, Hérodote, Ovide, toutes les sources sont

présentes dans ce texte, tous les visages de Iô sont savamment évoqués, tous les doutes demeurent sur ses voyages.

Le lecteur est charmé par le Colporteur de légendes qui vient troubler le gynécée de sa verve insolente. Ses chants déclinent sur tous les tons, du plus Iyrique au plus elliptique « la Vache gauchère au dos cave, la bégayante, Iô, obscène obsédée, funambule d'Eurasie ». On accepte même l'idée d'un amour entre la génisse d'autrefois et le Titan ennemi de Zeus. Pourquoi pas, si l'on partage le fantasme de l'auteur qu'un homme enchaîné et qu'une femme déchainée sont faits pour s'unir.

Et pourtant le spectacle est ennuyeux. La somptueuse scénographie n'y fait rien. D'immenses toiles peintes où sont représentées en bleu l'Europe et l'Asie Mineure sont tendues sur les deux murs de scène. Des points lumineux marquent les lieux d'errance de la fille d'Inachos. Le sol recouvert de sable est vite noirci des titubations de Iô. Les récits du souvenir s'y succèdent sans rythme. Aucune voix ne parvient à faire vibrer le spectateur, pas même celle de Yann Colette qui joue le Colporteur, mystérieux Hermès en réalité, menant une fanfare de l'Est sans cesse interrompue. Une tragédie du retour, certes, celle du fils chéri, mais dépourvue d'émotion. Ni la douleur d'une mère vierge abusée par le Roi de l'Ouest, ni son angoisse d'avoir peut-être mis au monde un être hybride, ni son espoir de voir Prométhée délivré ne touchent le spectateur. Souhaitons donc qu'un autre metteur en scène donne toute son ampleur à ce poème dramatique d'une grande intensité.

SAPPHO

création dramatique et musicale inspirée de l'œuvre de la poétesse grecque. Mise en scène : Agnès Delume.

Ce spectacle conçu par Agnès Delume a été représenté à la Maison de la Poésie (Paris 03) du 3 Juin au 3 Juillet 1998. À partir des multiples fragments de texte de Sappho, le metteur en scène a composé une pièce où se mêlent théâtre, musique et danse. Quatre personnages et deux musiciennes évoluent dans sept séquences d'une grande cohérence, organisées autour de tableaux de la vie quotidienne des jeunes filles grecques : elles chantent sous la lune, se préparent à fêter leurs noces ou prennent leur bain. La flûte et les percussions accompagnent leurs jeux, rythment leurs inquiétudes, exacerbent leurs angoisses dues à la passion. Cette création musicale de Vojtech Saudek, un compositeur tchèque, fait habilement la liaison entre paroles fragmentaires.

Deux séquences ont retenu notre attention : l'eau et le bain. La scénographie et la chorégraphie mettent en évidence la légèreté et la sensualité naissante des jeunes filles qui s'amuse à s'asperger d'eau lustrale au réveil. Puis quand la nuit vient, les corps se dénudent : d'autres femmes se baignent en invoquant Cypris et ses tourments. Le texte mutilé est soutenu avec finesse par ce jeu scénique d'une grande simplicité qui laisse le spectateur savourer cette poésie hors du temps.

Le point faible du spectacle reste malgré tout la chorégraphie, surtout lorsqu'elle n'est justifiée par aucun vers. La troisième séquence par exemple, intitulée « la ruche » termine le premier mouvement, mais il ne s'agit que d'une

longue partie dansée ennuyeuse, et la mélodie du texte poétique qui jusque là, faisait le charme de la pièce, est maladroitement rompue.

Le final, une création du metteur en scène, nous a paru également assez grossier : sous prétexte de prolonger les vers de la poétesse de Lesbos comme pour dire l'universalité de son propos, les actrices perdant leur rôle de femmes grecques débitent au hasard et dans leur langue d'origine des vers de Marie de France, de Katherine Mansfield, de Louise Labé ou de Nelly Sachs. Cette accumulation verbale ne semble absolument pas nécessaire pour comprendre la portée universelle de la poésie de Sappho.

Christine THIBERT

ŒDIPE À COLONE

Par la compagnie Parcours Théâtral au Festival d'Épidaure le 10 juillet 1998. Traduction en grec moderne : Kostas Georgousopoulos ; mise en scène Stavros Tsakiris ; décors et costumes : Laloula Chrysikopoulou ; musique : Giorgos Kouroupos ; chorégraphie : Méri Taouti ; lumière ; Spyros Kardaris. Avec Dimitris Papamichaïl (Œdipe), Dimitra Chatoupi et Mina Chimona (Antigone), Giannis Thomas (L'étranger), Élisabet Giannopoulou (Ismène), Giorgos Kentros (Créon), Giorgos Partsalakis (Thésée), Tasos Chalkias (Polynice) et Panagiotis Stamatopoulos (Le messager).

La première d'*Œdipe à Colone*, à Épidaure, le 10 juillet au soir, fut l'un des événements théâtraux majeurs de l'été 1998 en Grèce³.

Œdipe à Colone n'avait été joué jusque là en Grèce qu'une seule fois : c'était à Épidaure, déjà, au cours de l'été 1958. A l'époque, Alexis Minotis, le plus célèbre des tragédiens grecs, tenait le rôle principal. Cette représentation de 1958 fait date puisque jamais, depuis l'Antiquité, la dernière pièce conservée de Sophocle n'avait été portée à la scène. Par la suite, Minotis avait de nouveau joué ce rôle mais, depuis sa mort, personne, en Grèce, n'avait osé lui succéder.

Pourtant, quarante ans après la représentation « mythique » de Minotis, Épidaure allait de nouveau entendre *Œdipe à Colone* avec cette fois, dans le rôle principal, Dimitris Papamichaïl. Papamichaïl, acteur de théâtre mais aussi de cinéma, est loin d'être un inconnu dans son pays. Il fit ses débuts sur la scène avec Alexis Minotis en 1958, à Épidaure, dans le rôle de Polynice. Cette première expérience décida de sa carrière de comédien. Il joua par la suite, pour ne donner que ces exemples, le rôle de Créon dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, celui d'Héraclès dans les *Trachiniennes* de Sophocle ou celui de Jason dans la *Médée* d'Euripide, avec pour partenaire, dans le rôle principal, Mélina Mercouri. Il se tourna ensuite vers le cinéma et la comédie légère, à partir de la fin des années 60. Il n'avait pas encore, pensait-il, suffisamment vécu et souffert pour pouvoir succéder à Minotis dans l'*Œdipe à Colone*.

3. Nous avons utilisé pour ce compte rendu, l'une publiée par le quotidien *Kathimerini* du 5 / 7 / 1998, l'autre par l'hebdomadaire *To Vima* du même jour.

L'Œdipe campé par Dimitris Papamichaïl suscite chez le spectateur respect et sympathie et donne l'impression, comme dans la pièce de Sophocle, d'être en relation avec les forces mystérieuses du divin. L'acteur a voulu se démarquer de son illustre prédécesseur, Alexis Minotis, par son apparence physique ; le vieil Œdipe que nous avons vu au théâtre antique d'Épidaure, avec son crâne nu, sa barbe bien rasée et son bandeau sur les yeux qui symbolise sa cécité est bien différent du vieillard biblique incarné par Minotis, avec son impressionnante chevelure blanche et sa longue barbe bouclée d'Assyrien. Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, on sent que l'acteur a cherché à donner à son personnage l'apparence d'un homme qui, parce qu'il a beaucoup souffert, est parvenu à se placer au dessus des choses de ce monde.

Le metteur en scène, Stavros Tsakiris, et l'acteur principal, Dimitris Papamichaïl, ont vu des analogies entre le personnage d'Œdipe dans la pièce de Sophocle et celui du Christ dans le Nouveau Testament. L'idée peut paraître surprenante mais elle se comprend très bien dans la perspective des Grecs toujours à la recherche de ce qui rattache leur civilisation chrétienne à l'antique civilisation païenne dont ils se sentent issus. On a ainsi l'impression, au cours de la représentation, que Tsakiris veut faire d'Œdipe un personnage christique choisi par les dieux pour endurer tout ce que peut endurer un être humain et pour prendre sur lui toutes les fautes des hommes.

Le plus grand mérite du metteur en scène est indiscutablement d'avoir rendu l'atmosphère de mystère religieux qui entoure la pièce et d'avoir fait sentir, à tout instant, la présence du divin qui entoure l'ensemble des personnages et Œdipe en particulier. Il semble finalement avoir fait sienne la formule d'Alexis Minotis à propos

d'*Œdipe à Colone* : « Nous nous trouvons devant l'œuvre la plus remplie de mystère qui soit ».

Julien CALVIÉ

THE ORESTEIA

directed by Silviu Purcarete. Performed at the Barbican Theatre, London. Oct. 12-17, 1998

Purcarete's *Oresteia* was first presented in Limoges in 1996, and has been reworked with a Romanian cast. Now that three of his classical productions have been seen in London, it is possible to form some impression of his significance as one of the major European interpreters of Greek tragedy. Having merged Euripides and Seneca in his *Phaedra*, having expanded Aeschylus' *Suppliants* to create the outline of a tetralogy, he has now collapsed the *Oresteia* to create a two-act drama. This attitude to the text is liable to enrage both academy, where, however embattled, philology continues to rule, and a theatre establishment, which expects directors to demonstrate their prowess through showing what magic they can work upon a text we all know and love. For Purcarete the text is neither an icon nor an exotic toy to play with but 'the perfect expression of what modern literature should be' [programme note]. He considers the text his own and makes free accordingly.

What is distinctive about Purcarete is his ability to create MYTH in the theatre. By myth, I mean a story that operates on the level of gods as well as human beings, offering an opaque commentary on what gives life its meaning. Like Grotowski in Poland, Purcarete's origins in a culture dedicated to Marxist

materialism encourages him to seek hope in the numinous — in contrast to the many western directors who have sought nourishment in Brecht as an escape from the falsity of capitalism. Koun in his *Oresteia* portrays religion rather than myth, Stein burlesques the gods in order to render the words of Aeschylus acceptable, Hall portrays empty masks, Mnouchkine is interested in ceremony rather than myth. What interests Purcarete is not words, forms or ceremonies but the power of the mythic narrative.

The *Choephoroi* dissolves into a series of tableaux, because Purcarete is not interested in religious rituals such as the pouring of libations, nor in the story of a single protagonist called Orestes. The wrongness of Orestes is a given, for Clytaemnestra and Aegisthus are already penitents. He is a pathetic victim of Oedipal impulses, the net becoming a feminine headscarf. The narrative interest lies rather in the means of Orestes' acquittal. The story that Purcarete elects to tell is the story of the crowd, the chorus.

In the *Agamemnon*, the crowd are fat besuited men who carry sandwiches in their office briefcases. Most of the performers are female, and lend a quality of delicacy and minute observation to their portrayal of failed, aging masculinity. The moment of greatest dramatic tension comes when one of the chorus picks up the sword to kill Clytaemnestra after the murder, and the group finally loses its collective nerve. The emphasis is thrown onto the observing chorus by the device of bringing Agamemnon on in a box enclosed by a grille — an image that captures the way a dictator maintains power by watching without being watched. The most affecting death is not Agamemnon's, but that of the herald who bathes and dies happy in his own country. The true tragedy of the first play is marked by the random and abrupt



The Oresteia (Barbican Théâtre)

Photo : Geraint Lewis

(Sharon Kean Associates)

deaths of several in the chorus at the end after lives that have achieved nothing. In the *Eumenides*, the chorus of *Agamemnon* return in the form of tiny puppets, and Athena pulls the strings at the moment of the vote. The political metaphor is clear : where the old dictatorship ruled by fear, the new manipulates shamelessly. The chorus of Furies appear at first behind screens, as projections of Orestes' psyche, but they quickly turn into biological women dressed in white with huge breasts, pregnant bellies and no faces. Intimidated by Apollo's sword, they submit perforce to the manipulation of the trial. Then Athena teaches them the song of healing. In a closing scene of great beauty, they sing the song of healing, lying flat on their backs in silhouette to associate their own fertility with the earth, and holding lights as a symbol of hope. This lyrical ending is impossible to reconcile with the blatant subversion of justice that has just taken place. This is catharsis stemming from hubris, an impossible sequence that leaves one pondering an enigmatic image, and an enigmatic story.

On one level, there is political allegory at work, but the political shades into the metaphysical. The doubling of Agamemnon and Apollo suggests that Agamemnon represents not just a human dictator but a cosmic principle. The Furies are not human beings, but extensions of the ominous silhouettes that appeared above the house in the opening tableau. Strange objects that slide across the stage, doors that blow open, and running taps that suddenly gush and stop, suggest not just a political power structure but a whole world that cannot be apprehended, a world in which we are all in a sense puppets. The story is offered not as epic theatre but as a vision.

David WILES

**COLLOQUE ORGANISÉ PAR LE CENTRE DE
RECHERCHES APPLIQUÉES AU THÉÂTRE ANTIQUE
(CRATA)**

L'Université de Toulouse – Le Mirail a vu se dérouler du 26 au 28 mars un colloque international qui, sous la responsabilité de Marie Hélène Garelli-François, a réuni un grand nombre de spécialistes autour du thème : *Rome et le tragique*. Plusieurs aspects de la tragédie latine y ont été abordés, notamment :

- Les origines étrusques de la tragédie (Dominique Birquel (E.P.H.E.)
- La tragédie à l'époque républicaine : Jacqueline Dangel (Paris IV) et M.H. Garelli-François (Toulouse II)
- Les tragédies de Sénèque : Rocío Carande Herrero (Séville), Jean-Pierre Aygon (Toulouse), Giancarlo Mazzoli (Pavie), Filippo Amoroso (Palerme), Annick Charles-Saget (Paris X), François-Régis Chaumartin (Paris XII) et Mireille Armisen Marchetti (Toulouse II).
- Les citations tragiques chez Cicéron : Clara Auvray-Assayas (Rouen)
- Le masque tragique : Florence Dupont (Nancy II)

On a pu apprécier la diversité des approches (archéologique, littéraire, scénographique). La participation d'universitaires étrangers venus de Sicile, de Suisse, d'Espagne, d'Italie et des États-Unis démontre l'intérêt d'une telle rencontre : les communicants se sont attachés à ouvrir le débat sur la notion même de tragique qu'Alain Michel avait cernée dans une brillante conférence inaugurale. Ainsi ont-ils

évoqué le tragique dans l'histoire (Salluste, Tacite, Ammien Marcellin) et la poésie (Virgile, Stace, Ovide, Horace...).

Enfin, dans le cadre du colloque, les congressistes ont eu le plaisir d'assister à une lecture spectacle. Un choix de récits tragiques leur a été proposé par J.-C. Bastos. Son objectif était de mettre en évidence le rôle du messenger en tant qu'intermédiaire entre l'espace scénique et le monde extérieur. Cette *recitatio* a prolongé agréablement les discussions de la journée.

COMPTES RENDUS

• GRAMMATAS Théodore, *Fantasyland*, ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΚΟ ΚΑΙ ΝΕΑΝΙΚΟ ΚΟΙΝΟ, Athènes, Éditions Typothyto, 1996, 324 p. [en grec, résumés en français et en anglais]

Théodore Grammatas est Professeur de théâtreologie à l'Université d'Athènes, spécialiste du théâtre néohellénique et de la didactique théâtrale. L'un de ses domaines d'études de prédilection est le théâtre jeunes publics, auquel est consacré cet ouvrage qui vise à explorer un domaine scientifiquement peu analysé, notamment en Grèce. Cette étude applique la théorie du théâtre à cette catégorie spécifique qu'est le théâtre jeunes spectateurs.

Dans son introduction, l'auteur précise la terminologie scientifique [théâtre jeunes publics], différente de celle, traditionnelle, que les praticiens du théâtre avaient imposée [théâtre pour enfants], puis, après un bref historique de ce genre, depuis sa naissance dans les collèges de pères jésuites, il indique les axes de la méthode qu'il va utiliser pour son travail.

Le premier chapitre, intitulé « Genres et formes du théâtre et du spectacle jeunes publics », précise les notions de

« théâtralité » et de « spectacularité ». Théodore Grammatas y examine le théâtre d'ombres, les marionnettes, le jeu dramatique et la dramatisation, dans les spectacles destinés aux jeunes.

Le chapitre « Limites du texte dramatique », présente en détail toute la dramaturgie hellénique destinée aux jeunes spectateurs, ainsi que des pièces étrangères fréquemment représentées sur les scènes grecques, selon un premier classement suivant :

- a. Littérature grecque ancienne
- b. Culture et tradition populaires
- c. Littérature et théâtre classiques
- d. Littérature pour enfants
- e. Histoire et religion
- f. Thèmes originaux contemporains

Après avoir analysé toutes ces catégories, l'auteur nous propose ensuite une autre approche des textes, thématique et idéologique :

- a. Le travestissement de la réalité
- b. L'enjolivement de la réalité
- c. La révélation de la réalité
- d. La recherche de la moralité
- e. L'utopie du changement social
- f. La synthèse du réel et de l'imaginaire

Ce chapitre se termine par une analyse des codes linguistiques, formes et tendances esthétiques, et de la rhétorique textuelle des pièces, « selon les capacités cognitives et psychopédagogiques du public auquel elles s'adressent ».

Dans le troisième chapitre, « Perspectives du spectacle scénique », l'auteur se livre à une approche sémiologique de la représentation scénique des pièces pour le public des jeunes spectateurs. De là, il essaie d'approfondir les relations entre les comédiens sur scène et les spectateurs dans la salle, faisant une distinction originale entre les capacités perceptives des adultes [*res cogitans*] par rapport à celle des jeunes spectateurs [*tabula rasa*], et développant la notion de *catharsis* aristotélicienne adaptée à la conscience de ce public.

Le dernier chapitre est intitulé « Paramètres sociaux et valeurs culturelles ». L'auteur y tente une critique sociale du phénomène théâtral concernant les jeunes spectateurs, du point de vue de sa production [auteurs dramatiques, comédiens, troupes, salles de spectacle, etc.], de sa perception par le public [spectateurs, école, critique théâtrale, famille], et de la médiation théâtrale [maisons d'édition, médias, formation des enseignants, etc.]. Ce chapitre se termine par l'analyse du rôle pédagogique du théâtre jeunes publics, et de son importance dans la création des consciences des nouvelles générations.

En guise de conclusion, l'auteur présente une brève annexe, intitulée « L'utopie de Thespis », où il compare les rôles, codes et règles théâtraux qu'il vient d'étudier à ceux qui existent dans la réalité objective vécue par les enfants [et probablement par les adultes eux-mêmes] dans leur vie quotidienne.

Théodore Grammatas nous livre ainsi une étude approfondie et originale, synthétique mais très complète et bien documentée de la dramaturgie concernant le jeune public d'un point de vue littéraire, pédagogique et esthétique. Il distingue les notions de « jeu dramatique » ou « jeu théâtral » de la notion de « dramatisation » et finalement du « théâtre pour jeunes spectateurs ». Le premier est une sorte de

divertissement libre, improvisé, sans que les buts pédagogiques sous-jacents soient clairement perçus par les enfants qui y participent ; le deuxième est plutôt une méthode pédagogique d'approche de la matière didactique, et le troisième, une expression spécifique du théâtre et une activité culturelle comparables à celles qui s'adressent aux adultes. L'auteur développe l'idée que le théâtre jeunes spectateurs peut contribuer à la formation d'une identité culturelle commune aux futurs citoyens de l'union Européenne, et qu'il faut donc lui prêter une grande attention.

Ajoutons que la bibliographie est très riche, aussi bien pour les ouvrages grecs que pour les études internationales, et que la copieuse et originale illustration agrmente la lecture de cet ouvrage qui mériterait de connaître une plus grande diffusion (comme pour d'autres livres de Théodore Grammatas) grâce à des traductions qui en permettraient l'accès à un plus large public.

Pascal THIERCY

• PAPPAS Théodoros, ΦΙΛΟΓΕΛΩΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ, Éditions Kardamitsa, Athènes, 1994, 2e éd. 1996. 252 p. [en grec, avec un bref résumé en français]

Le livre de Théodoros Pappas se présente à la fois comme une introduction générale à l'œuvre d'Aristophane et plus largement à la comédie ancienne, et, dans sa seconde partie, comme une étude plus poussée sur certains aspects de la poésie du grand comique.

L'introduction fait le point sur les recherches aristophaniennes récentes ou plus anciennes alors que le premier chapitre consiste en une introduction à la comédie grecque ancienne qui reprend les éléments habituels d'une telle étude : origines et naissance de la comédie ancienne, structure des comédies, les rites dionysiaques, les édifices, les décors, les conditions matérielles d'une représentation de comédie à Athènes, l'influence de ces conditions de représentation sur le texte de la comédie et la 'dramaturgie d'Aristophane, l'organisation et les règlements des concours comiques, les acteurs comiques. Ce survol est assez complet, mais n'apporte guère d'éléments nouveaux. On peut également discuter certaines affirmations peut-être un peu rapides, comme la forme circulaire de l'orchestra ou la présence d'un autel consacré à Dionysos en son centre.

De même, dans le deuxième chapitre, intitulé « Aristophane et les héros comiques », Théodoros Pappas reprend des éléments déjà connus – en faisant du reste toujours état de ses références – sur la vie et l'œuvre du poète, certains éléments de son comique (satire politique, parodie littéraire), et enfin sur le héros comique (traits caractéristiques, relations du héros avec les autres personnages ou avec le chœur).

Les trois chapitres suivants forment une sorte de seconde partie de l'ouvrage et sont consacrés à une étude plus originale des parties lyriques et de la réalisation scénique de leurs éléments comiques. Le troisième chapitre étudie ainsi la « haute poésie lyrique » dans les hymnes d'invocation, les chœurs et mariages rituels, les odes consacrées à la beauté de la nature, et les chants du chœur, particulièrement dans les parabases. Le quatrième chapitre intitulé « Scènes quotidiennes et lyrisme » s'intéresse au lyrisme qui transparait jusque dans

la satire des personnages publics plus ou moins connus, dans la critique littéraire ou le discours comique. Dans le cinquième chapitre, « Réalisme et fantaisie dans les parties lyriques », l'auteur souligne le mélange du lyrisme commun et du lyrisme élevé : coexistence du sacré et du profane, de la poésie et de la politique, du lyrisme et des obscénités, fusion du réalisme et de la fantaisie dans les parties lyriques. Le dernier chapitre traite de la catharsis comique que devait éprouver le spectateur athénien à la fin de la représentation.

L'iconographie présente une trentaine de planches qui montrent des scènes de vases et des éléments archéologiques bien connus, avec seulement une demi-douzaine de photos originales de représentations modernes. Une excellente bibliographie, d'une trentaine de pages, très complète et mise à jour jusqu'en 1995, donne toutes les références souhaitables des publications grecques (ce qui est un précieux apport) aussi bien qu'internationales. Il s'agit donc d'un ouvrage sérieux et bien documenté, d'une lecture agréable, et qui rendra bien des services en Grèce ou les bonnes études sur Aristophane et la comédie ancienne ne sont pas légion.

Pascal THIERCY

RÉSUMÉS

• **O. MURRAY** : LA CONVIVIALITÉ DANS LES CULTURES DE L'ANTIQUITÉ : LA MÉDITERRANÉE ET LA CHINE.

Le *symposion* grec est un rituel social de consommation ostentatoire, mais il se caractérise par la consommation non de nourriture, mais de vin. Les boissons alcoolisées jouent un rôle particulier de désinhibition, qui permettent au groupe aristocratique de se souder, dans une étroite association avec la guerre, la poésie, l'érotisme et les relations pédérastiques. En Italie, les cultures étrusque et romaine empruntent à la Grèce la consommation ritualisée du vin, mais n'acceptent pas l'exclusion de la nourriture ni celle des femmes libres. Pour finir, l'auteur marque les ressemblances et surtout les différences entre ces banquets caractéristiques des civilisations de la Méditerranée ancienne, et ceux de la Chine antique, où la hiérarchie sociale est beaucoup plus fortement marquée.

• CONVIVIALITY IN EARLY CULTURES : THE ANCIENT MEDITERRANEAN AND CHINA.

The Greek symposion is a typical social ritual of conspicuous consumption, characterised by the ritualised consumption of wine apart from food. The symposion or male drinking group created in the aristocratic group of warriors a form of social bonding useful for war, through leisure activities associated with the pleasures of wine, lyric poetry, and specific forms of heterosexual and homosexual activity. In Italy, Etruscan and Roman culture adopted the Greek ritual consumption of wine, but modified it to allow the consumption of food ; and the presence of citizen women led to the characteristic Roman obsession with the vice of adultery. The article discusses the resemblances and differences between Mediterranean conviviality and the customs of early China, where the social hierarchy is more strongly marked.

• P. SAUZEAU : LE SEXE DE DIONYSOS.

Un problème iconographique a conduit à parler de l'« asexualité » de Dionysos. Du point de vue de l'historien des religions, cette expression n'est pas recevable. Le dieu est associé au *phallos*, symbole de vie et de richesse, porté en procession au cours des *phallophories*. Les compagnons ithyphalliques de Dionysos, son mariage sacré, ne laissent guère de doute sur sa virilité. Mais le dieu se présente aussi sous une forme efféminée : il est androgyne. Indissociable de son regard fascinant, le sexe de Dionysos est carnavalesque, mystérieux, eschatologique.

• ABOUT DIONYSUS'S SEX.

From an iconographic issue, Dionysus has been said to have no sex. From the point of view of the historian of religions, this assumption cannot be received. The god is associated with the *phallos*, a symbol of life and wealth, carried in procession during the *phallophoriai*. The ithyphallic followers of Dionysus, as well as his sacred wedding, leave no doubt about his virility. But the god may also appear in an effeminate shape : he is androgynous. Dionysus' indissociable attributes are his fascinating gaze and his grotesque, mysterious, eschatological sex.

• D. WILES : FÊTE DU VIN, FÊTE DIVINE, FÊTE DE THÉÂTRE.

Cet article examine la relation entre Dionysos, dieu du vin, et les *Grandes Dionysies* d'Athènes, principale fête théâtrale. Suivant l'auteur, il existe une homologie structurale entre les quatre composantes de la célébration dionysiaque : procession, sacrifice, consommation de l'animal sacrificiel et boisson, et les quatre genres, dithyrambe, tragédie, comédie et drame satyrique. Au centre de la démonstration, l'analyse du vase de Pronomos.

• WINE CELEBRATION, GOD CELEBRATION, THEATER CELEBRATION.

This paper explores the relationship between Dionysos god of wine and the Athenian Great Dionysia, which was the major

theatrical festival. Wiles argues that there is a structural homology between the four standard components of a Dionysiac celebration – procession, sacrifice, eating the sacrificial animal and drinking – and the four modes of performance - dithyramb, tragedy, comedy and satyr play. The centrepiece of the argument is an analysis of the Pronomos vase.

• **F. FRAZIER** : AIMER, BOIRE ET CHANTER CHEZ LES GRECS : LA LITTÉRATURE AU BANQUET D'HOMÈRE À ATHÉNÉE.

Si le mot « *symposion* » – qui met l'accent sur le « boire ensemble » – n'apparaît qu'à l'époque archaïque, chez Alcée, c'est dès la *dais* homérique, le repas en commun où l'on se partage la nourriture, que les Grecs associent parole et convivialité, quand l'aède vient chanter devant les convives. Lieu de plaisir et de paix, le banquet reste tout au long des siècles à la fois objet et cadre de littérature en un jeu de miroir plus ou moins complexe selon le talent des auteurs. Cet article se propose d'esquisser les moments les plus importants de cette longue histoire, depuis les banquets homériques, image d'un certain bonheur dont le plaisir de la musique et de la poésie n'est pas le moindre élément, jusqu'à l'oeuvre érudite d'Athénée, qu'il qualifie lui-même de « festin de mots », au début du III^e s. de notre ère, en passant par la poésie archaïque, les *Banquets* socratiques de Platon et Xénophon, les très sérieux *Banquet des Sept Sages* et *Propos de Table* de Plutarque et le satirique *Banquet* de Lucien. La seule liste montre assez le foisonnement créatif suscité par le banquet et la diversité des

oeuvres, où l'on peut chaque fois retrouver la spécificité d'une époque ou d'un auteur. Mais en même temps toutes témoignent d'une forme propre à la vie intellectuelle et sociale des Grecs, et illustrent une certaine permanence de l'hellénisme.

• TO LOVE, DRINK AND SING AMONG GREEKS : LITERATURE IN THE BANQUET FROM HOMER TO ATHENAEUS.

The word « *symposion* » – the drinking-party where friends « drink together » and talk – does not appear before Alkaios, but already in the homeric poems, all the community members, gathered for the *dais* –the meal shared together – enjoy the performance of the singer together. Throughout the centuries the *symposion* mixes thus, not only wine and water, but literature and conviviality : this article tries to give a brief survey of this history, from the homeric feasts to the erudite « meal of words » of Athenaeus, as he himself calls his work, written at the beginning of the III^d Century a. c. Archaic poetry, socratic *Symposia* of Plato and Xenophon, serious works like the *Dinner of the Seven Wise Men* and the *Table-Talks* of Plutarch or satirical ones such as the *Symposion* of Lucian : the *symposion*, both as a frame and a topic of literature, has inspired most varied works. Each of them can be read as the product of one particular time or author – and this constitutes the main object of the present study – but all of them also reflect a characteristic and constant feature of Greek intellectual and social life.

• **D. WILES** : THÉÂTRE DIONYSIAQUE DANS LE *BANQUET* DE XÉNOPHON.

Le *Banquet* de Xénophon fournit un témoignage exceptionnel sur une pièce du théâtre grec marginal : le drame dansé de Dionysos et d'Ariane. L'auteur examine cette pièce de théâtre dionysiaque, plaçant celle-ci dans un contexte philosophique, politique et performatif, et montrant comment les notions de « performativité » constituent la dimension principale du dialogue. Il souligne les différences entre le drame du *symposion* et celui des *Grandes Dionysies*.

• DIONYSIAC THEATRE IN XENOPHON'S *SYMPOSIUM*.

The *Symposium* of Xenophon offers a unique account of a piece of Greek fringe theatre : the dance-drama of Dionysus and Ariadne. Wiles examines this piece of Dionysiac theatre, placing it in a philosophical, political and performative context, and showing how notions of performativity are a major concern of the dialogue. He contrasts the drama of the symposium with the drama of the Great Dionysia.

• **I. ZINGUER** : LE CULTE DE DIONYSOS EN ISRAËL : D'AUTRES TEXTES.

L'auteur, après avoir expliqué le rayonnement de Dionysos au Proche-Orient et en Israël à partir d'Alexandrie, et dans le cadre de l'hellénisation de la région, analyse en particulier une mosaïque d'époque romaine à thème dionysiaque, découverte

à Zippori, et rend compte du syncrétisme qu'autorisait le symbolisme du vin dans la culture juive.

• MORE TEXTS ABOUT THE CULT OF DIONYSUS.

After showing the extent of Dionysus' influence upon all the hellenized Near-East, this paper deals with a mosaic from the Roman period, with a Dionysiac motif, found at Zippori. It accounts for the syncretism made possible by the symbolism of the wine in the Judaic culture.

• H. REY-FLAUD : SIGNIFICATION DE L'IVRESSE DANS LE *CYCLOPE* D'EURIPIDE.

Commentant l'épisode au cours duquel Ulysse chez Euripide enivre le Cyclope avant de l'aveugler, l'auteur entreprend de montrer qu'Apollon et Dionysos prennent leur sens respectif du nouage qui les lie. La mise en tension de ces deux figures est présentée comme l'illustration du couplage fondamental postulé par Freud après Empédocle entre Éros et Thanatos, la défaillance de l'un des deux pôles signant la ruine de la cité, ainsi que le montrent les mythes archétypiques d'Œdipe et de Perceval. À l'envers de l'ivrognerie qui trahit cette désintringation des pulsions, l'ivresse découvre la fonction culturelle du vin qui supporte la liaison bénéfique des deux principes de raison et de débordement référés à Apollon et à Dionysos, liaison qui est au fondement de la civilisation et à l'instauration de la loi. En ce sens le meurtre symbolique de l'Ogre archaïque perpétré par Ulysse consacre le nouage soutenu par les deux divinités et marque, au moment de la révélation du nom, la naissance du sujet.

• MEANING OF INTOXICATION IN EURIPIDES'S *CYCLOP*.

In a commentary on the episode in Euripides where Ulysses makes the Cyclop inebriated as a preliminary to blinding him, this paper tries to show that Apollo and Dionysus take their respective meaning in the weaving that ties them together. This tension between the two characters is shown as a kind of illustration of Freud's assumption (after Empedocles) of the fundamental coupling between Eros and Thanatos, the weakness of one of the poles bringing about the downfall of the city, as showed by the archetypal myths of Œdipus and Parsifal. Quite contrary to drunkenness, which betrays that désintrinsication of the impulses, inebriation shows the cultural function of wine, which carries the happy link between the two principles of reason and excess, referred to Apollo and Dionysus. This link is fundamental for the coming of civilisation and law. That is why the symbolic murder of the archaic Ogre by Ulysses sanctions the link between the two deities and marks, when the name is revealed, the birth of the subject.

• A. HARRISON : LE BOUFFON DANS LA TRADITION IRLANDAISE.

À partir de textes comme le *Festin de Briciu* on analyse le personnage et la fonction du bouffon, « Langue venimeuse », volontiers obscène, qui rétablit l'ordre social en réduisant les tensions. Le personnage d'un bouffon déguisé comme le *crosán* s'identifie à une sorte de démon. On le compare aux *biddyboys*, *strawboys* ou *mayboys* qui prennent part aux

mariages et aux fêtes et annoncent certains traits du théâtre et de la littérature populaire.

• THE TRICKSTER IN THE IRISH TRADITION.

The character and function of the trickster is analysed beginning with medieval texts like *Briciu's Feast*, with his Poisontongue and obscene gestures, who re-establishes social order by reducing tension through humour and laughter. The trickster disguised as a *crośán* is to be seen as a sort of demon. He is compared to the *biddyboys*, *strawboys* or *mayboys* who participate at weddings or popular festivals displaying certain traits of both the theatre and popular literature.

• S BILLINGTON : SYMPOSIA ET FÊTES DE « MALE RÈGLE » DANS LA RENAISSANCE ANGLAISE : FÊTES ET THÉÂTRE.

Au seizième siècle, époque où les Réformateurs essayaient de contrôler les fêtes de « male règle », les autorités des Universités et de la City de Londres ont pris comme modèle le *Symposium* de Platon. Toutefois, comme le montre l'adage d'Érasme, *Aut bibet aut abeat*, il pouvait y avoir aussi des *symposia* barbares. Cet article décrit ces deux aspects tels qu'ils se présentent dans les fêtes et les pièces de théâtre, surtout celles de Shakespeare.

• *SYMPOSIA* AND MISRULE IN THE ENGLISH RENAISSANCE : FESTIVALS AND THEATRE.

In the sixteenth century, when reformers were trying to bring Feasts of Misrule under control, it appears that the example of Plato's *Symposium* was used as a model by the authorities in the Universities and in the City of London. However as Erasmus's adage, *Aut bibet aut abeat*, shows there could also be barbaric *symposia*. This paper traces both aspects as appeared in festivities and in plays, especially those by Shakespeare.

• **J. CÉARD** : BACCHUS OU LA FORCE DE DIEU, SELON RONSARD.

Si l'on excepte l'*Hercule Chrestien*, œuvre très singulière, et le tardif *Hymne de Mercure*, l'*Hymne de Bacchus* est le seul hymne de Ronsard qui célèbre un être divin. Cette pièce illustre parfaitement sa conviction que les dieux du paganisme « ne nous représentent autre chose que les puissances de Dieu. » S'il est attaché à Bacchus, c'est que ce dieu lui en semble une figure particulièrement révélatrice. La façon dont il retrace son histoire, pleine de simulation et de dissimulation, le montre soucieux de restituer la vérité paradoxale de ce dieu, celle d'un être de démesure et de désordre, mais dont la démesure et le désordre sont une sorte d'exubérance de la force, que Bacchus met au service d'une activité hautement organisatrice et civilisatrice. Discrètement, mais nettement, Ronsard l'assimile au Soleil, qui est une claire image de Dieu ; mais s'il choisit de chanter Bacchus, et non le Soleil, c'est que

Bacchus est, de tous les êtres divins, celui qui, de Dieu, offre l'image à la fois la plus proche et la plus multiple, comme pour faire voir combien est diversement agissante la puissance divine qui pénètre le monde. Pour dire adéquatement Bacchus, il faut être habité de la fureur poétique dont, par un autre paradoxe, la meilleure expression reste l'ivresse.

• BACCHUS OR THE STRENGTH OF GOD ACCORDING TO RONSARD.

But for the *Hercule Chrestien*, a very strange work, and the later *Hymne de Mercure*, the *Hymne de Bacchus* is the only one among Ronsard's hymns that celebrates a divine being. It shows perfectly that Ronsard believes that the pagan gods are nothing but the powers of God. He is particular about Bacchus because he sees him as a quite revealing character. He tells the god's story in a way full of simulation and dissimulation, in order to show the ironic truth about that excessive and disorderly god, who has in fact an overflow of strength with which he organizes and civilizes the world. Unobtrusively, but clearly, Ronsard assimilates Bacchus with the Sun, itself an image of God. But he chooses to celebrate Bacchus, not the Sun, because Bacchus, among all the divine beings, offers both the closest and most versatile image of god, as if to show the multiple ways of the divine power over the world. To celebrate Bacchus properly, one must be possessed by poetic frenzy, the best expression of which is, ironically enough, inebriety.

• **F. SCHOTT-BILLMANN : LES NOUVEAUX RITUELS DIONYSIAQUES.**

Nous assistons depuis le début du siècle à un retour des danses et musiques rythmées pulsatives, arrivées d'Outre-Atlantique par vagues successives : charleston, rumba, boogie-woogie, jerk, rock'n'roll, devenu aujourd'hui le rock et ses dérivés (rap, hip-hop, house, techno).

Elles se sont engouffrées dans le besoin de rythme et d'exultation resté inassouvi du fait du refoulement de la transe en Occident, qui avait affadi et réglementé les danses populaires, héritières des danses et rites de la Déesse-Terre. La triade Déméter-Koré-Dionysos illustre le rapport rythmique entre le mouvement qui conduit à la socialisation et celui de la danse.

La pulsation nous est revenue par le jazz qui l'avait lui-même héritée des esclaves africains embarqués pour les U.S.A. Elle devient de plus en plus bruyante (Bromios), se modernise (se fait électronique dans la musique techno) et accompagne l'évolution de la danse vers le groupe (plutôt que le couple) qui favorise le sentiment de participation et l'expérience du sujet collectif.

• **NEW DIONYSIAC RITUALS.**

Since the beginning of the century, we have seen the return of rhythmic pulsations in music and dance, coming from America by a succession of different waves : charleston, rumba, boogie, jerk, rock'n'roll which evolved into rock and, today, rap, hip-hop, house, techno...These dances correspond to a need of rhythm and enthusiasm which were hungered for,

since the oppression of trance in the Western Culture, which had weakened the popular dances issued from the dances and rituals of the Mother-Earth. The triangle Déméter-Koré-Dionysos illustrates and parallels the rhythmic relation between the movement that leads to socialization and that of dance.

The beat came to us by jazz, itself inherited from black african slaves embarked to America. It's amplifying in sonority (Bromios), has become electronic in the technomusic and accompanies the evolution of dance towards the group, giving way to a « sentiment of participation » and "collectiv Ego".

• **J.P. KLEIN : L'ÉPREUVE DE DIONYSOS.**

Par la pratique d'associations libres, l'auteur s'approprie la figure et le mythe de Dionysos du point de vue de l'art-thérapeute. Dionysos, qui s'oppose à Narcisse, signifie le dépassement des contradictions et des dissociations (vie / mort mâle / femelle ; je / il ; enfance / maturité ; sagesse / folie, etc...) par le travestissement et la création artistique.

• **DIONYSUS' TEST.**

By means of free associations, the author takes the character and myth of Dionysus from a point of view of the art of healing. Contrary to Narcissus, Dionysus means going beyond the contradictions and dissociations (life / death male / female ; I / he ; childhood / maturity ; wisdom / madness, ect...) through disguise and artistic creation.

TABLE DES MATIÈRES

Pierre Sauzeau Avant-propos	p. 5
Oswin Murray La convivialité dans les cultures de l'Antiquité : la Méditerranée et la Chine	p. 7
Pierre Sauzeau Le sexe de Dionysos	p. 23
David Wiles Fête du vin, fête divine, fête de théâtre	p. 51
Françoise Frazier Aimer, boire et chanter chez les Grecs : La littérature au banquet d'Homère à Athénée	p. 65
David Wiles Théâtre dionysiaque dans le <i>Banquet</i> de Xénophon	p. 107
Ilana Zinguer Le culte de Dionysos en Israël : d'autres textes	p. 119
H. Rey-Flaud Signification de l'ivresse dans le <i>Cyclope</i> d'Euripide	p. 135
Alan Harrison Le bouffon dans la tradition irlandaise	p. 145

Sandra Billington	
Symposia and Misrule in the English Renaissance : Festivals and Theatre	p. 169
Jean Céard	
Bacchus ou la force de Dieu, selon Ronsard	p. 183
France Schott-Billmann	
Les nouveaux rituels dionysiaques	p. 201
Jean-Pierre Klein	
L'épreuve de Dionysos	p. 245
Chronique du théâtre antique	p. 255
Comptes rendus	p. 277
Résumés	p. 283
Table des matières	p. 296

Dépôt légal : 3^e trimestre 2000

Achévé d'imprimer sur les presses de
l' Université Paul-Valéry Montpellier

