

Catastrophe ultime (texte vaison)

Les Bacchantes sont peut-être, de toutes les tragédies d'Euripide, la plus fascinante et la plus difficile, la plus énigmatique. Celle qui offre aussi, le plus grand défi à la représentation.

Personne, en effet, ne s'entend sur le sens de cette œuvre paradoxale. Paradoxale, elle l'est au moins à un double titre.

Par la place, d'abord, qu'elle accorde au chœur. Si l'on regarde en effet l'histoire de la tragédie grecque, - la courte histoire de la tragédie grecque, puisqu'elle n'a même pas duré un siècle -, il est manifeste qu'elle se caractérise par un effacement progressif du chœur et de ses interventions lyriques et dansées au profit des acteurs, dont le nombre croît en même temps que l'importance des dialogues et des parties parlées. L'action tragique est de plus en plus assumée par les personnages singuliers tandis que le chœur se marginalise. La tragédie dégage ainsi l'espace de la scène pour nous donner à voir et surtout à entendre les héros mythiques aux prises avec leur histoire. Je dis « aux prises » parce qu'à la différence des épopées qui nous racontaient leur légende, la tragédie nous les montre au présent – c'est, au sens propre, la re-présentation – en train de la jouer, de jouer leur destin prescrit comme un encore à-venir en balance. Balance de leurs hésitations, de leurs espoirs ou de leurs craintes, de leurs illusions. Elle nous les montre ainsi, desserrant le temps d'une représentation, la fatalité de leur destin légendaire. Elle ouvre le temps et l'espace d'une liberté, d'une mise en jeu du sujet comme individu (par opposition avec la collectivité chorale), comme acteur de sa propre histoire. Je crois qu'il ne faut pas chercher ailleurs la clé de cette étonnante coïncidence qui fait naître la tragédie en même temps que la démocratie grecque. Tout se passe comme si, en même temps que les athéniens se constituaient comme corps politique autonome, maître de ses propres lois et de ses propres engagements dans l'Histoire, ils inventaient le dispositif tragique pour exposer, interroger le statut nouveau qui était ainsi conféré à l'homme grec, en posant la question de sa responsabilité, en confrontant comme au débat de l'assemblée démocratique, les positions contradictoires. La naissance de l'acteur accompagne celle de l'individu comme acteur de son Histoire.

Oui, mais voilà le second paradoxe des Bacchantes. Ses héros ne répondent pas à cette définition. Ils n'ont pas l'épaisseur humaine d'un Agamemnon, d'un Œdipe, ou d'une Médée, ne touchent pas au cœur de notre situation existentielle comme Prométhée, Antigone ou Phèdre. Un fantoche paranoïaque, Penthée, et un dieu énigmatique accompagné, justement, du chœur rituel de ses Bacchantes qui sont ici partie intégrante de l'action. Et ce dieu, pour tout compliquer, n'est autre que le dieu en personne de la tragédie. Celui dont le culte patronne les représentations tragiques, dont l'autel figure au centre même de la scène. Et dont, pourtant, à Athènes, on ne comprenait plus le rapport avec la tragédie. « Quoi de commun, disait-on, entre la tragédie et Dionysos ? » Or voici que Les Bacchantes mettent en scène un Dionysos emblématique de l'art du théâtre. Un dieu masqué, déguisé, en homme – à la différence des dieux qui, quand ils paraissent sur la scène tragique, le font en majesté, sur le theologeion, sorte de plateforme réservée à leurs interventions au-dessus de la scène – qui joue du leurre de son identité, vient porter la contradiction au souverain local, mène un combat truqué et ne se révélera qu'au dénouement.

Or, et c'est le troisième paradoxe, ce dieu destitué, réduit au rôle d'un antagoniste de Penthée pendant le cours de la pièce, est un dieu religieux qui se plaint que la religion, dont il est le promoteur et l'objet, n'ait pas droit de cité sur la scène thébaine. Et le chœur des bacchantes est constitué de ses fidèles « apôtres », au féminin. Certes, le sujet de cette tragédie n'est pas une invention d'Euripide. La mythologie grecque comporte plusieurs épisodes – tous centrés autour de Dionysos – qui racontent son conflit avec des « mécréants » qui refusent de reconnaître sa divinité et son culte et s'en trouvent par lui cruellement punis. Nous savons aussi qu'Eschyle et Euripide lui-même avaient déjà écrit des tragédies sur ce thème. Mais comme elles ne nous sont pas parvenues, nous ignorons le traitement dramatique auquel elles donnèrent lieu. Quoi qu'il en soit, Dionysos est unique en son genre de dieu « religieux », unique à « faire des histoires » avec sa propre religion, des histoires de prosélytisme.

Ce dernier paradoxe est le plus intrigant. En ce sens que la religion grecque classique, comme les religions polythéistes, n'est nullement prosélyte. Les dieux qui composent la panthéon grec se partagent, selon

leurs propres attributs, les fonctions et les cultes, les cités dont ils sont les dieux tutélaires, même s'ils entrent parfois en conflit quand leurs protégés s'affrontent. Mais jamais ils ne prétendent à élargir leur territoire. Dionysos, à cet égard, se comporte plutôt comme un dieu monothéiste dont les adeptes se recrutent par conversion. Le prologue de la pièce, prononcé par le dieu lui-même, et les chants du chœur qui scandent l'action fonctionnent, à cet égard, comme un « évangile ».

Ce qui a suscité d'abord un grand débat interprétatif. Qu'est-il arrivé à Euripide, le plus sceptique des tragiques grecs ? S'est-il converti, in fine, à ce dieu d'un nouveau style, dont le culte était très répandu en Macédoine, où Euripide a terminé sa vie et composé Les Bacchantes ? Ou bien sa tragédie est-elle une démystification ironique de rites poussés jusqu'à un sinistre délire ?

Suscité ensuite une postérité considérable à la pièce d'Euripide, lue comme un prélude du christianisme. Ainsi on attribue à Grégoire de Naziance un drame chrétien intitulé Christus patiens (La Passion du Christ) qui reprend des vers entiers de la pièce d'Euripide et a même permis de compléter des lacunes dans les manuscrits.

C'est vous dire à quelle énigme nous sommes confrontés. Les énigmes textuelles, nous le savons, ne sont pas de celles dont on peut trouver LA clé. A plus forte raison les énigmes théâtrales, livrées telles quelles, sans la voix de leur auteur pour les accréditer. Confiées à l'infinie lecture de leurs mises en scène.

J'essaierai donc, simplement, de proposer UNE lecture, en vous en indiquant les principes. Le premier sera la prise en compte de ce que j'appellerai le geste dramatique d'Euripide, c'est-à-dire son traitement spécifique d'une légende connue, déjà traitée. Le choix, l'agencement des données, ce qu'Aristote appelle le *mûthos*, la fable tragique que nous propose la pièce. Le second sera l'inscription dans ce *mûthos* de leitmotiv Euripide, c'est-à-dire que j'inscrirai ma lecture des Bacchantes dans la continuité de son œuvre. Je ne crois pas, pour ma part, qu'Euripide ait brusquement changé. Il me semble, au contraire, que Les Bacchantes constituent l'accomplissement tragique de celui qu'Aristote appelle « le plus tragique des poètes ». Guidée par ces deux principes, j'essaierai d'éclairer à la fois le dénouement et la figure de Dionysos.

I Le geste dramatique d' Euripide

A *Le choix de la scène thébaine*

Parmi les nombreuses légendes qui évoquent le statut particulier de Dionysos comme dieu (celui-ci ne fait pas partie du panthéon civique) et sa difficulté à se faire reconnaître comme tel, Euripide choisit la version thébaine, celle du conflit avec son roi, Penthée, dont il annonce son intention de faire une version emblématique. Ainsi s'exprime Dionysos au prologue, en annonçant aux spectateurs le sujet de la tragédie à venir sous le masque et le déguisement d'un bacchant :

« Il faut que cette cité apprenne (jusqu'au fond, jusqu'au bout),
même si elle n'y consent pas
qu'elle n'est pas initiée (qu'elle reste étrangère) à mes
« bachismes (croyances et pratiques bachiques) »,

ce qui a l'air absurde, (puisque'il est évident que cette ville les refuse délibérément), mais qui prend tout son sens dès lors que l'on entend : il faut qu'elle apprenne ce que c'est, ce que cela signifie de n'être pas initiée (croyances et pratiques).

Deux remarques, à partir de cette phrase. La première est ce que j'ai appelé la résonance politique (au sens étymologique) : le combat que va mener Dionysos avec Penthée n'est pas un combat singulier, mais un combat politique. Penthée figurera la cité tout entière (croyances et pratiques). La seconde est la résonance théâtrale, qui est celle d'une didactique. *Mimèsis mathesis*, dit Aristote : la représentation, l'imitation artistique, ici sous sa forme théâtrale, est un apprentissage. Représenter, c'est faire comprendre le réel opaque, donner la possibilité de le reconnaître, ce qui se dit en grec *anagnôrisis*. Cette « reconnaissance » dont Aristote, dans sa Poétique, nous explique qu'elle est le moment essentiel, et la finalité de la tragédie. Dionysos annonce donc ici une leçon de théâtre, qui sera une leçon politique.

Pourquoi donner cette leçon à (au sens locatif, et au sens datif) Thèbes ?
Il y va de beaucoup. De l'origine et de la portée de l'Histoire.

Il y a en effet deux mythes fondateurs de Thèbes.

L'un, qui résonne hautement dans la tragédie grecque, en général, est son mythe guerrier qui voue la cité au culte d'Arès. C'est celui de la fondation de Thèbes par Cadmos –les Thébains s'appellent aussi Cadméens -. Cadmos, le Phénicien, voulait fonder une ville. Un oracle le guide vers une plaine accueillante de Béotie, mais la source principale en est gardée par un dragon sanguinaire fils ou serviteur d'Arès, le dieu de la guerre. Sur les conseils d'Athèna, Cadmos tue le dragon, en sème les dents dans la terre. Une moisson monstrueuse d'hommes en armes sort à l'instant des dents semées, les fameux spartoi (à ne pas confondre avec les spartiates, les habitants de Sparte en Péloponnèse) qui s'entretuent aussitôt nés, à l'exception de cinq d'entre eux, les ancêtres de tous les Thébains. Puisqu'ils sont nés de la terre même sur laquelle sera fondée leur ville, ils mériteront d'être appelés « autochtones ». Et porteront ce nom avec la fierté qui lui est attachée. Penthée se targue d'être le fils de l'un d'entre eux, Echion.

L'autre est, si je peux dire, bucolique. Dans cette même plaine, vierge de toute cité, la fille de Cadmos, la belle Sémélé qui a, comme tant d'autres, séduit Zeus et porte un enfant de lui, met au monde le petit Dionysos, au milieu des sillons verdissants, des eaux courantes qui brillent au soleil. Aussitôt l'enfant né, il se trouve miraculeusement entouré des pousses exubérantes d'un lierre sinueux, fêté dans la joie des danses bachiques qui célébraient le nouveau-né.

J'emprunte la description de ces deux scènes à une autre tragédie d'Euripide, Les Phéniciennes, antérieure de sept ans aux Bacchantes. Qui déplorait alors que Thèbes ait fait un mauvais choix mythique, inscrit sous le signe d'Arès, toute son histoire de bruit et de fureur jusqu'à la guerre fratricide des fils d'Œdipe qui occupe une si grande place dans l'histoire tragique, depuis Les Sept contre Thèbes d'Eschyle.

J'évoque Les Phéniciennes parce que leur lecture, leur traduction et leur mise en scène ont été pour moi une révélation,, la mise en lumière de ce que je soupçonnais depuis longtemps déjà du sens de l'œuvre d'Euripide, en travaillant sur la représentation des figures féminines et sur la portée de

leur parole, singulière dans les personnages, collective dans les chants du chœur.

Pour le résumer grossièrement, il y a, manifestement, chez Euripide, un parti-pris des femmes dès sa première tragédie, Médée. Des femmes écrasées par leurs ennemis comme par les citoyens. Je ne peux pas dire leurs « concitoyens », puisque le terme citoyen ne peut se dire qu'au masculin, que les femmes n'ont pas droit de cité, que, comme le dit Périclès dans sa célèbre Oraison Funèbre, leur plus grande gloire est de ne pas faire parler d'elles. Le théâtre, en revanche, ce « miroir critique » de la cité, leur fait une place démesurée par rapport à leur situation effective. Comme s'il interrogeait la nouvelle cité sur les fondements mythiques qu'elle s'est donnée.

Or, comme l'a si bien montré Nicole Loraux, l'autochtonie est l'un de ces mythes fondateurs, ce « beau mythe de l'autochtonie », comme dit Platon, lorsque le sage législateur, dit La République, devra conter aux citoyens de la cité idéale pour les persuader :

« qu'en réalité ils ont été formés et élevés dans le sein de la terre, eux, leurs armes et tout leur équipement, qu'après les avoir entièrement formés, la terre, leur mère, les a mis au jour, qu'à présent ils doivent regarder la terre qu'ils habitent comme leur mère et leur nourrice, la défendre si on l'attaque et considérer les autres citoyens comme des frères, sortis comme eux du sein de la terre. »

Ainsi les Athéniens descendent-ils d'Erichthonios, né de la terre attique fécondée par le désir d'Héphaïstos pour Athéna. Ainsi les Thébains descendent-ils des spartoi, les « semés » sur les conseils de la même Athéna. Certes, les Grecs faisaient une différence entre les deux cités, les deux autochtonies. Celle des Thébains, inscrite dès l'origine sous le signe d'Arès, le dieu de la guerre, était suspecte de porter en germe la violence fratricide, tandis que celle d'Athènes, pacifique, devait assurer à la cité une unanimité politique, et lui éviter la guerre civile, la stasis. Mais on sait qu'à l'époque d'Euripide, les temps glorieux d'Athènes héroïquement unie pour triompher miraculeusement des Perses lors des guerres médiques, semblent bien loin. La cité engagée dans la guerre impérialiste du Péloponèse, se dégrade, connaît une crise politique et morale qui la divise

profondément en partis ennemis qui prennent tour à tour le pouvoir. C'est la stasis tant redoutée. L'autochtonie d'Athènes prend figure thébaine.

B Dionysos, ou le plaidoyer pour la mère

A cette lumière s'éclaire l'enjeu des Bacchantes et la figure de ses protagonistes.

Il ne s'agit pas ici d'une simple question de préséance : Dionysos serait jaloux que Thèbes ait choisi de se ranger sous la loi d'Arès, le dieu de la guerre, dieu tutélaire des autochtones thébains. Il y va de bien plus, il y va de la justesse même des fondements d'un ordre politique. Car, comme on l'a entendu dans la définition platonicienne de l'autochtonie, le « beau mythe » suppose ni plus ni moins que la négation de la mère pour lui substituer la terre commune, afin de constituer la cité comme une confraternité en ordre de marche ou de bataille. Sous le haut patronage d'Athéna, la déesse éponyme d'Athènes, qui est aussi venue se mêler de la fondation de Thèbes. Or, Athéna est « la déesse sans mère », celle qui se vante d'être née tout armée de la tête du seul Zeus et en tire argument, dans Les Euménides d'Eschyle, pour réclamer l'acquittement d'Oreste le matricide.

La cause que défend Dionysos est donc, avec celle de sa propre divinité, la cause de sa mère, de LA mère. Ainsi se précise en effet l'annonce de sa leçon de théâtre. Je la reprends intégralement :

« Il faut que cette cité apprenne (jusqu'au fond, jusqu'au bout),
même si elle n'y consent pas
Qu'elle n'est pas initiée (qu'elle reste étrangère) à mes
« bachismes (croyances et pratiques bachiques)
et que de Sémélé, ma mère, je prenne la défense (plaide la
cause)
en me révélant aux mortels comme l'être divin qu'elle enfante
de Zeus ».

Les Bacchantes font ainsi écho au jugement fondateur des Euménides, et Dionysos répond à Athéna qui affirmait, une cinquantaine d'années auparavant :

« C'est ma tâche, de décider en dernière instance dans ce procès ;
Je voterai pour Oreste
Parce qu'aucune mère n'est intervenue dans mon engendrement.
Je prends totalement parti pour le mâle,
De toute mon âme, et je suis résolument du côté du père. »

Athéna pensait avoir le dernier mot. C'était compter sans Dionysos, sans le parti des femmes qu'Euripide fait valoir, en dernière instance, en offrant la scène et la tribune au dieu du théâtre.

II L'AGÔN des Bacchantes

A Un combat inégal

Face à face, en apparence, un roi tout –puissant, fort de la légitimité de son autochtonie prestigieuse et un étranger excentrique, barbare, efféminé, prétendant faire la révolution. Mais le face à face n'en est pas un, puisque le lydien est un déguisement et que, comme tous les déguisements au théâtre, il démasque la vérité des faux-semblants. Un dieu tout-puissant, donc, maître des artifices et des révélations, contre un fantoche xénophobe et macho, ridiculement crispé dans sa posture tyrannique : compulsion de l'ordre, de l'autorité, de la maîtrise absolue, absence totale de self-control qui se traduit par la propension à la colère et à l'excès, paranoïa qui déclenche la mise sur pied de guerre à la moindre résistance. La violence de Penthée est certes caractéristique de la figure tyrannique, mais elle est ici inscrite au cœur même de l'autochtonie :

« Quelle, quelle fureur révèle, ce fils de la Terre,
rejeton du Dragon, Penthée qu'engendra Echion Chtonien,
monstre au regard farouche, créature qui n'a plus rien d'humain »,

chantent les Bacchantes. En elle se révèle la monstruosité de la loi autochtone qui dénie là l'ordre naturel de la génération, construit son identité sur le déni de l'autre, installe la discrimination au cœur même de la communauté humaine.

B les deux temps de l'agôn ou les deux rounds

Il s'agit pour le dieu, comme l'a annoncé le prologue, de SE MANIFESTER

- Cette manifestation se fera d'abord par des signes, qui entrent dans une logique de la persuasion.

Signe, son inaltérable souveraineté. Jamais le masque de Dionysos ne se départit de son sourire, jamais il n'entre dans la logique agressive, insultante, dominatrice de son adversaire. L'arrogance inepte du tyran est sans prise sur sa sérénité affable.

Second signe, cette fois de ses pouvoirs divins : Quand Penthée le fait saisir et emprisonner par ses gardes, c'est un jeu d'enfant pour lui de provoquer un séisme où s'écroulent et palais et prison, le libérant miraculeusement de ses chaînes. Aucun pouvoir humain ne peut avoir raison de lui. Il fait penser à la fois à Don Juan, ce grand seigneur « jouant de ses dons dans son donjon de danger » (c'est la belle glose de Michel Leiris sur son nom) ou à la définition nietzschéenne de la souveraineté...

Le troisième signe est celui que donne à Penthée le récit du messager envoyé par le roi pour capturer Agavè et les femmes thébaines que Dionysos a soustraites au pouvoir de Penthée et à leur confinement domestique. Ce signe est double :

-la scène dionysiaque surprise par le messager dément les rumeurs et la vision que Penthée se fait des Bacchantes. Livrées à elles-mêmes, elles offrent l'image innocente d'un sommeil chaste (aux antipodes des dévergondages lubriques que fantasme Penthée), puis de la grâce de leurs rapports harmonieux avec la nature, enfin d'une maternité généreuse prodiguant le lait de leurs seins gonflés aux petits des animaux sauvages. « Vision étonnante de grâce », s'émerveille le Messager. Vision qui confirme l'entrée exultante du chœur chantant lors de la *parodos* le bonheur dionysiaque.

-mais la scène se renverse et le signe se fait menaçant. Débusquées, poursuivies, les Thébaines enchantées deviennent possédées, d'une puissance et d'une violence terrifiantes qui leur font tuer et démembrer les bœufs de leurs poursuivants. L'idylle tourne au cauchemar.

A tous ces signes, révélateurs à la fois de l'enjeu du combat, du vrai visage de son adversaire et du risque de l'affronter, Penthée demeure aveugle et

sourd. Les péripéties de la tragédie n'ont pas réussi jusqu'alors à provoquer l'*agnôrisis*, la reconnaissance qui est la finalité tragique.

-Alors, l'action va prendre un autre tour, la manifestation va se faire décisive. C'est la grande péripétie, l'*agôn* pivot. Dionysos tente, sur la foi de ces signes, une ultime persuasion, argument contre argument, vers contre vers. Rien n'y fait. Penthée récusé le *logos*, il ne connaît que la réplique des armes :

« Apportez-moi, ici, mes armes. Toi, cesse tes discours »

« A », dit Dionysos, interdit. Ce n'est pas un *logos*, discours argumenté, ce n'est même pas un monosyllabe, ni une interjection, c'est une simple émission vocalique qui suspend et résume le vers. Dionysos se tait au vers 810... Il n'a plus rien à DIRE. Il se retire du dialogue agonistique. Il pense...

Et tout bascule. Le jeu de l'étranger lydien fait place à l'intelligence et à manifestation de la puissance analytique du théâtre. Dionysos reprend alors :

	« Veux-tu les voir installées dans la montagne ?
Penthée :	Plus que tout ! je donnerais des milliers de pièces d'or
Dionysos	Et pourquoi ce désir puissant où tu te précipites ?
Penthée	C'est la souffrance que me donnerait le spectacle de leur ivresse.
Dionysos	Et pourtant tu jouirais d'un spectacle cruel pour toi ? »

Cet échange est, à mes yeux, vertigineux. Au-delà de toutes nos propres analyses, Dionysos fait apparaître deux vérités. La première est celle de la faille cachée sous l'impérialisme obstiné de Penthée et de la cité grecque dont il est le porte-parole. C'est le refoulement du désir qui se convertit en obsession de la menace féminine et, ici, en voyeurisme. C'est le détournement de l'*erôs* en *polemos*, en fureur destructrice, en survalorisation guerrière.

La seconde est celle de la *catharsis* tragique que le dieu du théâtre- et Euripide avec lui- met au jour lumineux de cet échange avant tous ceux qui en tenteront la théorie. Jouir de ce que l'on ne peut pas supporter, se libérer de la terreur au spectacle terrifiant de la tragédie.

III La catastrophe ultime.

Tout est en place, maintenant, pour que la tragédie interdite de dénouement se dénoue, pour qu'elle puisse accomplir, sous le mythe légendaire de la « vengeance » de Dionysos, la manifestation éblouissante –et terrifiante- du dieu de la tragédie. Les Bacchantes sont à cet égard une méta-tragédie.

A *Le châtement de Penthée*

Fin, donc, de la tentative de réduire Penthée par la persuasion. Dionysos change brutalement de stratégie, et de fonction ; il fait justice théâtrale et passe au châtement, comme Apollon châtie, hors champ, Œdipe. Dionysos, lui, est à la fois, sur le champ et hors champ. On pourrait dire qu'ici, il passe, sur le champ de la scène, hors champ. Il punit Penthée, non pas de ses excès, ni même seulement de son impérialisme autochtone. Mais, selon la loi supérieure de la tragédie, de son *hamartia*, de son erreur, errance profonde. Le terme grec, en effet, que nous traduisons par « faute », ne comporte aucune notion de « péché », au sens chrétien, ni de culpabilité. Il désigne la faute aveugle, la méprise qui met toute l'histoire d'un peuple en péril, et signifie que le héros n'a plus le sens du juste, transgresse la loi des dieux ou celles de l'ordre cosmique. Les dieux tragiques, alors, déclenchent l'*até*, la catastrophe qui doit rétablir l'ordre en écrasant le héros. Impitoyable et terrifiante, elle peut avoir une fonction cathartique en désignant aux spectateurs les limites de leur finitude, en leur indiquant la voie de la *sôphrôsunè*, la modestie et la pensée « saine », celle qui permet de rester en vie. La *sôphrôsunè* exige de la communauté humaine qu'elle fasse leur place aux femmes, aux mères.

Quant au mode du châtement, il relève de cette « psychologie des profondeurs » détectée par le dieu de la manifestation théâtrale. Si Penthée est intraitable logiquement, il relève d'un traitement pathologique. Il suffira de le prendre au piège de ses pulsions pour satisfaire son désir d'aller rejoindre les femmes dans la montagne pour jouir de leurs ébats. Jusqu'au travestissement qui laisse le spectateur sur l'image saisissante de Penthée déguisé en femme, affublé en la vérité de son inconscient.

B *L'infanticide d'Agavè*

Mais le plus violent et le plus signifiant est encore à venir. Même si elle est prescrite par le mythe, même si la violence meurtrière des Bacchantes nous l'a laissé présager, même si nous savons, au spectacle comique de Penthée travesti quittant la scène tout à l'excitation de se joindre aux Bacchantes, l'horreur de ce qui l'attend, la « catastrophe ultime » passe en terreur et en pitié –les conditions mêmes de la *catharsis*- tous les dénouements tragiques.

Pour en supporter le spectacle, et la cruauté, il faut se faire l'âme tragique, à hauteur de Dionysos et de la fonction que lui confère Euripide.

Se rappeler, d'abord, qu'Euripide n'a cessé de mettre en scène des filles sacrifiées –la Macarie des Héraclides, la Polyxène d'Hécube, Iphigénie à Aulis qui fait partie de la même trilogie posthume que Les Bacchantes, et des mères crucifiées que la gloire de la cité vienne les leur ôter. Qu'il a même commencé son œuvre tragique par la mise en scène d'un infanticide monstrueux, celui de Médée. Que sa « fable » tragique prenait soin, alors, de le justifier pen montrant le désespoir d'une mère « barbare » reniée par Jason et les jeux grecs de l'ambition politique, déniée dans ses liens maternels. Qu'elle s'achevait, sous les yeux des spectateurs grecs scandalisés, par la scène triomphale de Médée élevée vers le ciel sur le char du Soleil, avec les cadavres de ses deux enfants morts à ses pieds.

Certes, ici, l'infanticide est plus terrifiant encore d'être perpétré, comme les crimes d'Ajax, sous l'empire d'une folie déchaînée par les dieux, de n'avoir aucune justification « psychologique » ou vraisemblable, c'est-à-dire qui fût inscrite dans le caractère ou la situation du meurtrier. A Agavè, elle-même, il adresse la compassion de ses Bacchantes :

« Bacchantes cadméennes,
votre beau chant glorieux de victoire
vous l'avez mené à sa fin de gémissements, de larmes.

Le beau combat, celui d'un bras qui ruisselle de sang
Pour étreindre son enfant ! »

L'ironie des Bacchantes ne se moque pas. Elle anticipe avec pitié le désespoir infini qui sera celui d'Agavè quand elle reviendra à la conscience. Mais elle le fait aussi à distance de Bacchantes effarées par la monstruosité de cette anti-Piétà, image atroce et fascinante soumise, ou imposée au regard du spectateur : ce n'est plus la conclusion du mythe légendaire, qu'Euripide aurait pu mettre en scène en en représentant les acteurs (contexte, réactions), mais la sanction impitoyable de la faille, de l'*hamartia* mise à la lumière de la scène par Dionysos.

Dionysos, nous l'avons vu, n'a que faire des caractères. Ni Euripide, ici, que l'on a pourtant taxé, ailleurs, d'un « psychologisme » réducteur. Pour faire vite, je dirais qu'il s'agit de l'idéologie d'une communauté et de son rapport avec un inconscient collectif. C'est-à-dire du sens de l'Histoire, d'une histoire grecque qu'il n'a cessé d'interroger, d'avertir. Qu'il confronte, cette fois, à la catastrophe de son dévoiement.

C *L'anagnôrisis ultime*

La catastrophe, cette fois, ne reste pas sans reconnaissance. Dionysos, après s'être longuement éclipsé quand il a eu travesti Penthée, revient en toute majesté non plus sur la scène, mais sur le *theologeion*, l'espace réservé aux dieux pour y délivrer leurs éclaircissements.

Agavè a retrouvé la raison, ramenée à elle par Cadmos dans un geste si thérapeutique qu'il confirme les connaissances médicales et psychiques d'Euripide. Cadmos et elle sont abîmés dans le désespoir. Arrive alors Dionysos qui leur annonce l'avenir : le peuple thébain désertera la ville, Cadmos deviendra dragon d'Arès à son tour et partira à la tête de barbares accomplir son désir prédateur. Mais Cadmos, jadis, avait épousé Harmonie, la fille d'Arès, en des noces mythiques célébrées par les dieux et les hommes après eux comme promesse de bonheur. Par la grâce de ces noces, Arès, au terme de sa longue expiation, le transportera au pays des Bienheureux Immortels. Alors, ce dernier échange avec Dionysos :

-Dionysos : « Si vous aviez décidé de penser juste (*sôphronein*),

- Quand vous l'avez refusé, le fils de Zeus vous serait acquis
Comme allié Et votre vivriez dans la félicité
- Agavè Dionysos, nous te supplions, nous avons failli à la justice.
- Dionysos Trop tard vous m'avez compris. Quand il le fallait, vous ne saviez pas.
- Agavè Oui, nous l'avons appris, mais tu nous punis trop.
- Dionysos C'est que votre *hubris* s'en est prise à moi qui suis de naissance divine. »

Tout est dit.

1) « Tout est clair », comme dit Œdipe, une fois l'énigme de son destin résolue. Il a fallu la catastrophe ultime pour parvenir à *l'anagnôrisis*, à la découverte et à la reconnaissance de la vérité. Les termes de Dionysos : « Vous avez compris. Avant, vous ne saviez pas », qui relèvent du régime linguistique de la connaissance, accomplissent la tâche d'apprentissage tragique qu'il avait en personne prise en charge dans son prologue. En ce sens, *l'anagnôrisis* est ultime, conclusive. De cette tragédie, mais aussi de l'histoire entière de la tragédie.

2) Car cette tragédie est la dernière. La dernière de toutes ces représentations civiques qui invitaient rituellement les Grecs à rejouer leurs mythes pour interroger leur légitimité, reconnaître et corriger leur *hubris*.. En vain. La succession des « fables » tragiques qui étaient autant de relectures de l'implicite de leurs mythes a échoué à les éduquer à la *sôphrôsunè*. « Trop tard vous m'avez compris ».

3) Les Bacchantes ou la tragédie de la dernière chance. C'est la lecture qu'il me semble pouvoir en faire. C'est la seule, en effet, dont l'*hubris*, comme le souligne Dionysos, affronte directement un dieu, engage un *agôn* entre une cité et un dieu. Qui mobilise un dieu, qui fait descendre sur scène le maître du théâtre, pour lui faire entendre raison.

4) Car la leçon de Dionysos est sans équivoque. Ses derniers mots précisent l'enjeu de son *agôn* avec Thèbes. Il n'y est aucunement question de pouvoir, ni de manifester sa supériorité éclatante d'immortel. Dionysos ne demande pas la soumission, mais offre son alliance au combat pour le savoir et la félicité. Une réconciliation, en somme, avec le divin, une consolation à la mortalité.

Mais, et ce sera ma conclusion, Dionysos n'apporte pas une religion nouvelle. Ce n'est pas un dieu transcendant. Il ne parle d'aucun au-delà, ne s'en retourne dans aucun Olympe. Il propose simplement un autre savoir, un savoir qui fasse vivre heureux.

Celui que chante le chœur des Bacchantes, dont c'est le leitmotiv majeur.

: « Le savoir n'est pas savoir
qui pense sans tenir compte de la mortalité.
La vie est courte ; aussi
Qui poursuivrait des buts ambitieux
Ne saurait porter le présent ».

Les bacchantes réfutent le savoir arrogant, celui qui donne le sentiment de la maîtrise et rend l'homme ivre de son propre pouvoir. Le même que Sophocle appelait « deïnon », admirable et terrifiant, dans le plus célèbre chœur d'Antigone. Admirable d'avoir su dompter la nature, trouver remède à toutes ses infirmités (sauf à la mort), terrifiant de pouvoir provoquer la catastrophe aussi bien que la réussite, faute de références à l'ordre naturel ou divin.

Sophocle était plus religieux qu'Euripide, et que Dionysos. La référence, ici, n'est pas à une vérité divine, mais à la seule vérité, immanente, de la mortalité, et du « présent », de la vie qui nous est proposée, mise à disposition.

Le vrai savoir est donc celui qui permet de porter le présent : vivre au présent, aimer la vie. Celui qui valorise la *philopsuchia*, littéralement l'amour du souffle vital. Contre tout le faux savoir grec qui entend ce mot au sens de « lâcheté » : la *philopsuchia* est à ses yeux la caractéristique des femmes incapables d'affronter la mort au combat. Elle s'oppose à la *philotimia*, cet « amour de l'honneur » qui élève l'homme à hauteur héroïque et lui fait choisir la « belle mort » à la guerre plutôt qu'une vie privée de gloire comme celle d'une femme (ce fut le choix d'Achille).

« Porter le présent », c'est aussi le supporter, consoler la finitude, adoucir les peines de la vie par la pratique de la *philia* si souvent invoquée par Euripide, non pas celle qui soude la confraternité masculine en la confirmant dans sa supériorité, mais celle que portent en elles les femmes

promptes à la compassion comme au partage des fêtes où dansent les chœurs au son de la musique.

La vie est précieuse d'être courte, disent les Bacchantes. « La vie », *aiôn* en grec, formé sur l'adverbe *aei*, sans cesse, « toujours » au sens de l'éternel retour, peut aussi bien signifier la durée d'une vie que l'éternité. Le savoir dionysiaque qui peut porter la vie ne promet aucune éternité transcendante, il prend acte de sa finitude, mais il lui propose une éternité de présent, dans la saisie infinie des douleurs et des chances de l'instant.

Claire Nancy