

## Étude comparée des deux récits des *Bacchantes*

La tragédie des *Bacchantes*, comme quatre autres de la fin de la carrière d'Euripide (*Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Phéniciennes*, *Oreste*), comporte deux récits au sens le plus strict, très particulier à l'usage d'Euripide, non des éléments de narration mis dans la bouche d'un des personnages<sup>1</sup>, mais des narrations étendues, de composition strictement codifiée, énoncées par un messenger spécifique dont la parole n'est entendue qu'en cette seule occasion<sup>2</sup>. Il y a dans les *Bacchantes*, pour rapporter des événements qui se sont déroulés dans le même lieu, deux messagers distincts : le bouvier qui, au troisième épisode, rapporte à Penthée, devant Dionysos déguisé, les prodiges effrayants accomplis par les Bacchantes thébaines sur le Cithéron (660-774), et le serviteur de Penthée qui, dans le cinquième épisode, revient annoncer la mort terrible de son maître déchiqueté dans la montagne par ces mêmes Bacchantes thébaines menées par sa propre mère (1024-1152).

Ces deux récits, qui sont parmi les plus longs du théâtre d'Euripide, et du théâtre attique, à l'exception des *Perses*, représentent presque le sixième de ce que nous connaissons de la pièce<sup>3</sup> et se font équilibre dans deux épisodes centraux de la tragédie. Il s'agit là d'une situation singulière<sup>4</sup> des *Bacchantes*, à l'intérieur du groupe des cinq pièces à double récit, qui nous a paru justifier une étude comparée de ces deux récits.

---

1 Cette définition permet de différencier les vrais récits de messagers d'autres éléments remplissant une fonction narrative indéniable comme la tirade, en tétramètres trochaïques, de Dionysos déguisé racontant aux Bacchantes lydiennes comment il a échappé à la fureur impuissante de Penthée (616-641).

2 Le premier à l'avoir noté est J. Rassow (*Quaestiones selectae de Euripideorum nuntiorum narrationibus*, Greifswald, 1883), essai très bref, mais suggestif. Des commentateurs modernes soulignent que Sophocle ou Eschyle s'efforcent au contraire d'intégrer les messagers parmi les acteurs de leurs drames. Cette sorte de distance que maintient délibérément Euripide a une fonction importante dans l'interprétation de son théâtre.

3 Plusieurs lacunes, dont l'importance est difficile à évaluer, affectent le sixième épisode et l'*exodos*, voir à ce sujet les éditions les plus récentes des *Bacchantes* : la seconde édition CUF revue et corrigée par J. Irigoin, Paris, 1993 et l'édition de J. Diggle, OCT, Oxford, 1994.

4 On relève une grande dissymétrie entre les deux récits d'*Hélène* et surtout ceux d'*Oreste*, dissymétrie dans la longueur (*Hélène*), la forme (*Oreste*), le lieu où se sont déroulés les événements racontés (*Oreste*). *Iphigénie en Tauride* et les *Phéniciennes* présentent cependant, comme notre pièce, deux récits qui s'équilibrent et ont le même cadre (le rivage marin ou la plaine devant les remparts de Thèbes), mais l'impression produite est plutôt d'accomplissement statique dans la tragédie thébaine tandis que dans

## I Les deux récits et l'articulation dramatique du *mythos*

Leur présence paraît d'abord résulter du jeu simultané de toutes les raisons techniques qui peuvent imposer à un poète tragique de recourir au récit : contrainte première de l'unité de lieu, corollaire de la présence constante du chœur sur scène, qui interdit les déplacements de l'action (sauf pourtant dans les *Euménides*) ; les récits des *Bacchantes* permettent de faire alterner scènes à proximité du palais et scènes dans la montagne.

Ensuite, si aucun tabou de la mort et du sang ne proscrit la mort sur scène dans la tragédie, comme l'a établi B. Deforge<sup>5</sup>, ce sont les limites matérielles de la mise en scène qui interdisent au poète de représenter directement sur scène le *σπαραγμός* (la mise en pièces) du bétail ou de Penthée – pour ne rien dire de la chute du malheureux perché sur son sapin –, et lui imposent de recourir au "récit de mort".

Enfin le poète contourne, par ce biais, une convention qui semble proscrire l'engagement du chœur dans des actions de foule. Deux pièces d'Eschyle font en apparence exception à la règle, puisque le chœur, présent sur scène, est un des personnages du drame (*Suppliants* et *Euménides*) ; mais les commentateurs<sup>6</sup> notent que son rôle demeure purement lyrique, jamais rhétorique ; il n'est donc pas agissant dans le drame. Cet usage explique, au moins pour une part, le dédoublement des *Bacchantes* entre un chœur de *Bacchantes* lydiennes, que l'on voit mais qui n'agissent pas, et un chœur invisible de *Bacchantes* thébaines qui accomplissent l'action tragique voulue par le dieu.

Cependant la répétition même du procédé suggère que ces contraintes extérieures sont assumées comme des éléments organiques du drame. Dès la fin du prologue<sup>7</sup>, par la voix de Dionysos, le poète signifie à son public l'importance prééminente, dans le drame, du lieu et du chœur invisibles : le dieu intime l'ordre à ses dévotes d'Asie d'occuper la scène, de se rendre visibles, pendant que lui-même ira dans la montagne rejoindre le chœur des *Bacchantes* thébaines. C'est encore le dieu en personne qui guide Penthée jusqu'à la clairière interdite des *Ménades*. La montagne est le lieu de l'action du dieu.

L'oscillation entre les deux lieux de la tragédie, avec la valeur hautement symbolique qui s'attache à chacun d'eux<sup>8</sup>, est au cœur du drame et

---

*Iphigénie* les deux récits sont périphériques par rapport à l'action tragique elle-même (la reconnaissance).

<sup>5</sup> *Le festival des cadavres*, Paris, 1997, en particulier chap. 3, pp. 25-30 "Du prétendu tabou de la mort sur scène".

<sup>6</sup> Cf. J. M. Bremer, "Why Messenger-speeches?" in *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, 1976, pp. 29-48.

<sup>7</sup> 58-63.

<sup>8</sup> Cette valeur a été étudiée de manière approfondie par Ch. Segal, in *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae* 2 Princeton, 1997, réédition augmentée d'une postface du livre de

les récits des *Bacchantes* sont bien autre chose que de simples utilités, en dépit du fait qu'ils obéissent à toutes les conventions formelles de ce genre narratif. L'artifice du recours au messenger, loin d'être atténué, est presque souligné à plaisir dans ces deux récits parallèles de structure identique : le messenger se présente (660-3 ; 1024-8), délivre l'essentiel de son message (664-671 : les prodiges ; 1030 : la mort de Penthée), puis, en réponse aux questions de l'auditoire, narre en détail le déroulement des événements.

Les deux récits n'ont évidemment pas une simple fonction d'information, puisque l'essentiel est dit d'emblée ; d'ailleurs les événements qui y sont racontés figurent déjà, sous une forme lyrique et prophétique, dans les chants du chœur (parodos et quatrième stasimon), et les paroles de Dionysos annonçant, sous sa forme divine dans le prologue mais aussi sous son déguisement humain dans la deuxième partie de la pièce, l'accomplissement de sa sanglante vengeance (858).

Le formalisme de leur structure, commune à tous les récits de messagers chez Euripide, souligne la solidarité dramatique entre les scènes de folie dionysiaque décrites dans les deux récits, solidarité parfois définie comme un "effet de miroir"<sup>9</sup>. Il faut alors entendre miroir au sens magique : le premier récit préfigure et annonce symboliquement le second. Le second accomplit et réalise tout ce qui était virtuel dans le premier récit<sup>10</sup>.

L'affrontement inégal de Dionysos et de Penthée, sujet de la tragédie, s'accomplit dans les deux narrations, toutes deux patronnées par le dieu Dionysos déguisé, qui introduit la première (657-658<sup>11</sup>) et annonce le contenu de la seconde (971-976). Penthée, destinataire du premier récit<sup>12</sup>, puis objet du second, est la victime déjà du premier récit, à la fois défi lancé à son pouvoir royal et tentation adressée à sa lubricité inavouée ; le piège tendu par le dieu se referme et le roi de Thèbes est broyé. R. P. Winnington-Ingram souligne avec raison la valeur de prophétie, pleine d'ironie cruelle, des expressions par lesquelles le

---

1982, chap. 4 "The horizontal axis, house, city, mountain, pp. 78-124. Cf. aussi R. Buxton, "News from Cithaeron : narrators and narratives in the *Bacchae*", *Pallas*, XXXVII, 1991, pp. 39-48.

9 I. J. F. de Jong, "Récit et drame : le deuxième récit du messenger dans les *Bacchantes*", *REG*, 105, 1992, p. 574.

10 Il est à noter d'ailleurs qu'ils appartiennent aux deux types distingués par A. Rijksbaron, "How does a messenger begin his speech ?", in *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, 1976 : le récit qui représente une nouveauté absolue du point de vue du narrateur et celui qui commence "with an ἐπεὶ clause" et renvoie à un élément précédent.

11 "Mais écoute d'abord cet homme qui, vers toi, accourt de la montagne et t'apporte un message."

12 I. de Jong, *Narrative in drama*, Leiden, 1991, *Mnemosyne*, suppl. 116, appendix G, p. 197, relève les très nombreux renvois à un "tu".

premier messenger s'efforce d'impliquer le roi qui l'écoute : "tu aurais pu voir..."<sup>13</sup>

C'est dans les deux récits que s'articule, loin des faux-semblants de la scène livrée au génie illusionniste de Dionysos, la réalité du *μῦθος*, de la fable, au moyen d'une forme particulièrement chargée de rationalité, le récit en trimètres iambiques, et la parole des deux messagers rend intelligibles et en même temps visibles, sensibles, des événements qui récuse la raison.

La fonction centrale des deux récits dans l'articulation de la fable explique certaines ruptures de l'illusion théâtrale : le messenger, qui est un homme simple, s'exprime parfois comme le narrateur omniscient de l'épopée. Ainsi le bouvier apercevant pour la première fois les Ménades décrit leur groupe comme constitué de trois thiasés (terme précis du culte organisé de Dionysos, qu'il est censé ne pas connaître). Le même narrateur évoque, dans la fin de son récit (765-768), le retour des Ménades à leur état initial, dans leur séjour d'élection, retour dont il n'a assurément pas pu être le témoin, puisqu'une fuite éperdue a, seule, dérobé les bergers à la fureur des Ménades.

Il serait possible d'expliquer aussi par un trait d'omniscience l'évocation par le second messenger des "charmants travaux des Ménades" (1052-7), que Penthée ne voit pas. Diverses explications ont été proposées : vision de Penthée altérée par l'emprise du dieu sur lui<sup>14</sup>, refus de se contenter d'un spectacle décevant par rapport à ce qu'il attendait<sup>15</sup>. Cependant la prairie où il s'est arrêté n'a pas une vue dominante sur la clairière des Ménades et c'est peut-être la vision trop claire de son serviteur qui relève d'un artifice. Un autre procédé de la narration épique (*l'hysteroproteron*) apparaît dans le vers qui résume la situation de Penthée quand le sapin a repris sa position verticale "il était découvert, bien loin de dépister lui-même les Ménades" (1075). Pourtant Penthée n'est réellement vu qu'en 1095.

Dans l'ensemble cependant, l'illusion est mieux préservée dans le second récit qui, dans le déroulement des événements racontés, retrace les étapes d'une révélation progressive dessillant les yeux du narrateur : le saisissement devant les prodiges accomplis par l'« étranger » (1063), puis l'intuition – encore incertaine (*ὥς μὲν εἰκάζαι*) – que la voix céleste qui se fait entendre quand l'« étranger » a disparu est celle de Dionysos (1078-9)<sup>16</sup>.

---

13 *Euripides and Dionysos*, Cambridge, 1948, p. 96, à propos des vers 737, 740.

14 G. Dalmeyda, cité par J. Roux, *o. c.*, p. 566.

15 Cette dernière interprétation est celle de R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysos*, Cambridge, 1948, p. 129.

16 I. J. F. de Jong analyse subtilement la façon dont le récit du second messenger évite le recours à la "connaissance *ex eventu*", *REG*, p. 577.

Cette révélation de l'action de Dionysos, qui s'articule dans les deux récits, transcende la rationalité de la forme : le récit d'Euripide remplit la fonction essentielle du théâtre qui est de donner à voir l'action ; les deux récits des *Bacchantes* sont action vécue par la médiation des messagers, qui en restitue le rythme dramatique dans une vision totale.

## II Le rythme : parallélismes et contrastes

Qui dit action, dit dynamisme, mouvement. Or le mouvement est présent dans les deux récits à la fois dans le détail et dans la structure d'ensemble.

On est d'abord frappé par la richesse contrastée des notations qui font alterner immobilité et mouvement, avec tous leurs degrés : de l'immobilité totale des Ménades endormies à leur réveil plein de grâce ou bien à leurs "charmants travaux" jusqu'à la fureur de leur poursuite. Il s'agit d'une *ἔκφρασις* animée ; la vision inclut le mouvement comme seul peut de nos jours le réaliser le cinéma. Ainsi dans la description du premier *σπαραγμός* sont réunies la vision en mouvement des morceaux d'animaux que les Ménades jettent de ci, de là (participe présent *ῥιπτόμενα* 741) et la contemplation durable des buissons souillés de sang (participe parfait *πεφυρμένα* 742, suggérant une sorte de plan fixe). Des effets de caméra sont obtenus lors de l'évocation de l'envol des Ménades arrachées à la terre par la rapidité de leur course, comme dans l'évocation des plaines qu'elles survolent avant de s'y déchaîner. Le même effet reparait dans le second récit (v. 1090-1090) pour suggérer l'envol des Ménades par dessus ravins et torrent qui cernent leur mystérieux refuge.

Mais le *tempo* des deux récits les met aussi en rapport étroit par l'évocation du même passage de la paix des Bacchantes libres à la frénésie que déchaîne toute irruption hostile, qu'il s'agisse des bergers qui tentent de capturer Agavé, ou bien de Penthée venu espionner les Ménades.

Toutefois le premier récit est clos sur lui-même : il nous montre *crescendo* le sommeil des Bacchantes, puis leur éveil, paisible encore mais marqué d'étrangeté : leur toilette, les nourissons sauvages qu'elles allaitent, les sources de lait, d'eau, de miel et de vin qu'elles font jaillir, puis leur entrée dans la transe dionysiaque par laquelle elles communient avec la nature sauvage<sup>17</sup> ; puis, après l'irruption des bergers, le mouvement se déchaîne avec la fureur du *σπαραγμός* accompli d'abord sur les troupeaux et l'envol par lequel elles fondent sur les bourgades voisines, enlevant les enfants, invulnérables elles-mêmes face aux hommes en armes ; puis *decrescendo* le bouvier évoque le retour des

---

17 726-727 : à la transe bachique toute la montagne participait, et les fauves, rien n'échappait à l'ébranlement de la course.

Bacchantes dans leur clairière et la restauration de leur terrible paix, en faisant silence sur le rite le plus monstrueux, celui du *σπαραγμός* et de l'omophagie des enfants, suggéré par le sang que les serpents lèchent sur leur visage (selon l'interprétation très convaincante de Hans Oranje<sup>18</sup>).

Le cycle du premier récit ne pouvait déboucher que sur une répétition, que soulignent des échos verbaux du premier récit dans le second : le double envol des Bacchantes avec la reprise du vocabulaire de la course<sup>19</sup>, le contraste entre le jet des thyrses blessant les hommes en armes et le jet inefficace des projectiles (dont les thyrses) visant le malheureux Penthée et surtout le vocabulaire du *σπαραγμός* qui n'apparaît que dans ces deux passages<sup>20</sup>, avec trois éléments qui lui sont directement liés : l'action menée à mains nues, sans fer (*ἀσίδηρος* en 736 et 1104<sup>21</sup>), les mains innombrables des femmes (745 et 1109), les corps des animaux ou de Penthée dépouillés de leur chair (*γυμνοῦντο* 1134 *σαρκὸς ἐνδύτᾳ* 746).

Cependant, dans la progression du récit, la répétition conduit à un paroxysme sans retour et le déferlement multiforme des Bacchantes évoqué par le premier récit fait place à une concentration forcenée. Le deuxième récit reproduit le *crescendo* de la paix apparente mais menaçante (silence par lequel se protègent Penthée et son guide 1048-1050) à la frénésie la plus sauvage ; ce *crescendo* est soutenu par des effets de retardement multiples avant la mise à mort de Penthée : longue description des Bacchantes paisibles (1051-1057), merveille du sapin courbé par le dieu et sur lequel se perche Penthée (1058-1075), disparition du dieu déguisé et épiphanie de Dionysos dans l'éclair et la voix céleste (1076-1083), silence et immobilité avant le déchaînement des Ménades (1084-1087), efforts longtemps vains 1095-1104) puis succès des Bacchantes (1109-1113), vaine supplication de Penthée (1115-1120) et explosion de fureur du *σπαραγμός* le plus monstrueux (1122-1136), accompli par une mère sur son propre fils, avec une sorte de résolution finale dans l'évocation des débris du corps de Penthée.

Cette deuxième scène de folie dionysiaque apparaît comme l'accomplissement définitif de la volonté du dieu, elle n'est plus susceptible

18 Euripides' *Bacchae, the play and its audience*, Leiden, 1984, *Mnemosyne* suppl. 78, Appendix 3, pp. 181-186. On ne pourrait guère expliquer autrement le silence absolu observé sur le sort des enfants après leur enlèvement.

19 *δρόμῳ* 727, *δρομάδες* 731, *δρόμῳ* 748 et *τρέχουσαι...δρομήμασι* 1090-1091 20 735, 739, 1104, 1127, 1135 ; une seule autre occurrence dans le rôle de Cadmos à l'exodos 1220.

21 On note un léger glissement dans ce cas : l'action des Ménades "à mains nues" vise à déraciner le sapin de Penthée, ce qui est le prélude au *sparagmos*.

répétition, elle clôt l'action tragique comme le montre le retour horrible, insoutenable pour le messager, d'Agavé (1139-1149) dans la ville qu'elle avait fuie sous l'aiguillon du dieu.

### III La vision totale

Le rythme haletant des deux récits se double d'une extraordinaire richesse en notations visuelles et sonores ; on ne peut d'ailleurs manquer de noter la multiplicité des références à la vision<sup>22</sup> et l'abondance des présents historiques<sup>23</sup> ainsi que des présents véritables (5) notant dans le second récit la situation après le déchaînement. Dans le même sens va l'abondance des comparaisons<sup>24</sup>, procédé hérité d'Homère, dont l'influence se fait sentir dans le choix des images, empruntées au monde animal ou au monde des métiers, mais aussi dans le détail de la langue<sup>25</sup>.

Ces images s'inspirent aussi des arts plastiques : L. Séchan<sup>26</sup> a montré que les rapports entre la tragédie d'Euripide et les arts figurés, la peinture de vases en particulier, fonctionnent dans les deux sens : il est indéniable que les visions évoquées dans les deux récits puisent dans tout un répertoire iconographique antérieur à Euripide, dont M. Halm-Tisserand nous a montré la richesse, à la suite du relevé de H. Philippart<sup>27</sup> : non seulement le costume si particulier des Bacchantes (nébride et thyrsa), leurs danses extatiques, le *σπαραγμός* des jeunes animaux mais aussi celui des jeunes enfants seulement suggéré au stade préliminaire de l'enlèvement, comme chez Euripide.

---

22 6 dans le premier récit 680, 693, 713, 736, 740, 760 ; 11 dans le second 1047, 1050x2, 1058, 1062, 1063, 1075x2, 1076, 1077, 1095.

23 5 dans le premier récit 680, 705, 722, 728, 748, + présent conservé au style indirect en 716 ; 4 dans le second 1063, 1112, 1115, 1117, ces deux derniers dans l'affrontement du fils et de la mère.

24 2 d'abord : comparaison des Bacchantes avec les oiseaux (748) puis avec des hordes ennemies (752-4) ; 4 dans le second récit : la double comparaison concernant le sapin incliné par le dieu, précisément expliquée par J. Roux, *Euripide, les Bacchantes*, Paris, 1972, vol. 2, p. 569-574 : l'arbre est comparé successivement à un arc puis à un tour à arc (1066-7), puis deux comparaisons empruntées au monde animal : pouliches (1056), oiseaux (1090).

25 On note l'absence d'augment en 767, et par trois fois dans le second récit 1066, 1084, 1134, trait habituellement réservé aux parties lyriques chez Euripide, cf. E. R. Dodds, *Bacchae*, Oxford, 1944, n. au v. 712, qui y voit des épicismes ; le relatif à initiale en τ sur lequel J. Roux attire justement l'attention a la même coloration stylistique. On peut noter aussi dans le même sens l'architecture appuyée, à la manière épique, de la comparaison double.

26 *Essai sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, rééd. 1967, p. 18.

27 *Iconographie des Bacchantes d'Euripide*, *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 1940.

Mais la description du poète dispose de ressources inconnues aux peintres de vases : elle assure une place royale à la nature vierge et sauvage, à l'ὄρος la montagne, aux rocs et à la forêt, aux ravins et aux torrents, dont l'opposition avec le palais et la ville de Thèbes est si fondamentale.

À côté des visions d'horreur qui sont communes à la tragédie et à la peinture de vases : bras souillés de sang des Ménades, buissons ensanglantés après le σπαραγμός, débris de chair répandus partout et devant même des jouets dans le second récit, les récits d'Euripide offrent des visions de pure beauté qui rappellent la nature chère au héros Hippolyte : les bois, les ravins, les clairières et jusqu'aux sources ou plutôt aux cascades jaillies mystérieusement dont Euripide évoque la brume humide qui les environne (705), et, plus mystérieux encore, dans le second récit, l'éclair fixé dans le ciel (imparfait de στήριζω 1083), épiphanie du dieu né de la princesse foudroyée par la gloire de Zeus, qui environne de lumière l'arbre de Penthée.

Il s'agit d'ailleurs là du point ultime de l'expérience humaine que suggérait déjà le terme de θεωρία (1047), marche vers un spectacle religieux, appliqué à la fois par antiphrase et par anticipation à la démarche de Penthée, le voyeur. Depuis l'évocation du miracle de l'arbre incliné jusqu'au sol par le dieu, nous sommes entrés dans le domaine du surnaturel : J. Roux<sup>28</sup> rapproche à juste titre le grandissement du dieu ainsi suggéré de l'instant où, dans l'*Hymne à Déméter*, la déesse reprend dans le palais du roi d'Éleusis sa stature divine. Ce surgissement du divin entraîne dans le récit des effets stylistiques particuliers : double comparaison, anaphore très exceptionnelle du verbe (κατήγεν, ἦγεν, ἦγεν 1065) décrivant l'inclinaison progressive du sapin, double indication de la verticale joignant le ciel et la terre : celle de l'arbre (ὄρθη, ὀρθόν 1073), celle de l'éclair (ἔστηριζε 1083 renvoyant à ἔστηρίζετο 1073)

La description est aussi sonore : toutes les variétés de silence : le silence du sommeil des Bacchantes 683 sqq., celui des pas étouffés de Penthée et de son guide (1050), le silence terrifiant qui immobilise toute la nature après les manifestations célestes du dieu, proche du silence des mystes avant la révélation ultime (1084) ; toutes les variétés de sons : animaux, humains ou divins, le mugissement des troupeaux en marche le matin (691), le cri rituel d'Agavé (689-690) réveillant les Bacchantes, leurs invocations (725), le conciliabule des bergers (714 sqq.), les hurlements d'Agavé déchaînant les Ménades (731), et, dans le second récit, les chants alternés des Bacchantes (1057), la demande impatiente de Penthée (1059 sqq.), l'ordre céleste de

---

28 O. c., p. 568. L'auteur cite outre les v. 188-189 et 275 de cet hymne, d'autres textes évoquant ce "prodige caractéristique des épiphanies divines".



vengeance (1079-83), l'ordre décisif d'Agavé (1106-9), les gémissements de Penthée tombant avec son arbre, sa vaine supplication (1118-21), les hurlements des Ménades mêlés aux cris insupportables de leur victime pantelante (1131-3).

La frontière entre récit et théâtre est effacée par la présence abondante du discours direct dans les deux récits, caractéristique du récit euripidéen<sup>29</sup>. Dans les deux récits des *Bacchantes*, toutes les paroles articulées sont rapportées au style direct, à l'exception – facilement explicable – de la réitération de l'ordre du dieu (1088). À plusieurs reprises ce sont des scènes théâtrales qui sont ainsi suggérées "en médaillon", scène animée de la discussion entre les bergers ou bien scène pathétique de reconnaissance manquée entre Penthée et sa mère. Ces fragments de dialogues inclus dans la narration la chargent de toute une richesse émotionnelle que le messager renforce par la manifestation de ses propres sentiments.

Car, si le recours à un messager spécifique implique d'ordinaire une sorte de distanciation caractéristique d'Euripide, ce trait ne peut apparaître dans les *Bacchantes* : le chœur, dans sa violente adhésion à Dionysos et dans la fureur de sa haine pour Penthée, ne peut ici remplir sa fonction habituelle qui est de vibrer en communion avec les spectateurs. Aussi le poète a-t-il accentué le caractère subjectif et émotionnel des deux récits : nombreuses prises à témoin du roi (et du spectateur) pour lui faire partager admiration puis terreur dans le premier récit, et, dans le second récit, nombreuses marques de la sensibilité du narrateur, horreur et pitié, relevées par I. J. F. de Jong<sup>30</sup>, qui proteste, à juste titre, contre l'idée que l'on se fait traditionnellement du récit de messager "objectif". La richesse émotionnelle des deux récits s'ajoute au rythme et à l'éclat des notations sensibles pour leur conférer un caractère de vision totale.

#### IV Questions de sens

La richesse dramatique et la puissance de suggestion des deux récits font place, comme dans tout récit euripidéen, à des conclusions tirées par le messager, conclusions qui posent de redoutables problèmes d'interprétation : on ne peut manquer d'être frappé par le décalage considérable

---

<sup>29</sup> Selon les statistiques d'I. J. F. de Jong cette tendance est, chez Euripide, deux fois plus marquée que chez Sophocle, huit fois plus que chez Eschyle, ces deux poètes accordant une plus grande place qu'Euripide au style indirect.

<sup>30</sup> Le second chapitre "The style of presentation", pp. 63-116 de *Narrative in Drama* est consacré à cette réfutation et dans son étude de détail du second récit *REG* l'auteur relève les multiples indices de la "focalisation" du récit dans lequel les événements sont appréhendés à travers la perception du narrateur : on relève cinq occurrences de mots comme *τῆς αἰτίας* le malheureux.

entre la puissance de la vision et la pauvreté, la platitude, au moins apparentes des conclusions des deux messagers.

Le bouvier après l'exposé initial des θαύματα invite Penthée à la dévotion (712-3), mais cette intervention maladroite ne reflète même pas son évolution personnelle. En effet, en contradiction avec cette vibrante profession de foi, la suite de sa narration montre que la vue des miracles accomplis par les Bacchantes ne l'a, sur le moment, nullement dissuadé de participer à la folle entreprise suggérée par le berger beau parleur, corrompu par la ville ; cette pieuse invitation à la prière résulte donc d'une anticipation non dépourvue de rudesse sur les révélations de la seconde partie de son récit.

Par ailleurs, après la terrible révélation du σπαραγμός, la nouvelle incitation adressée au roi pour qu'il accueille le dieu se résume à une référence presque aristophanesque au vin et à l'amour (773-4<sup>31</sup>). R. P. Winnington-Ingram, dans sa pénétrante étude des *Bacchantes*<sup>32</sup>, qualifie de "bathos", d'"anticlimax" le contraste entre cette conclusion et la beauté du récit lui-même. Sur ce point l'interprétation moins tranchée de V. Di Benedetto<sup>33</sup>, ne nous paraît pas satisfaisante : l'auteur voit dans la formule du bouvier une des expressions de l'hédonisme caractéristique du désengagement de la fin de la vie du poète, cet hédonisme reflétant un idéal de vie tranquille, au jour le jour, lié au thème pessimiste de l'instabilité des choses humaines.

Il semble impossible de voir dans le personnage du bouvier un porte-parole du poète. La conclusion inattendue de son extraordinaire récit relève plutôt d'une recherche de vérité psychologique : cet homme du commun s'efforce de reprendre pied dans des événements qui dépassent sa possibilité de compréhension ; c'est aussi une occasion pour le public le plus simple de reprendre haleine.

La conclusion du second récit est certes d'un niveau plus élevé et R. P. Winnington-Ingram relève à juste titre la profonde humanité de ce messager qui prépare le deuil d'Agavé et de Cadmos, mais le serviteur de Penthée ne s'écarte pas de la γνώμη la plus prudente qui recommande à l'homme l'humilité face au divin<sup>34</sup> et paraît bien incolore face à l'horreur de la défaite de Penthée.

Une position mesurée et équilibrée se rencontre chez certains commentateurs, comme I. J. F. de Jong rappelant les analyses de M. Pfister, selon qui les messagers ne font que proposer, parmi d'autres interprétations offertes dans la tragédie, une interprétation présentée comme subjective des événements, contribuant au caractère ouvert de la

---

31 Sans vin, Cypris n'existe pas et aucune autre jouissance n'existe plus pour les hommes.

32 *O. c.*, p. 98.

33 *Euripide, teatro e società*, Milan, 1971, p. 276.

34 La modération et le respect des choses divines c'est le plus convenable, c'est selon moi la possession la plus intelligente à la disposition des mortels.

tragédie d'Euripide<sup>35</sup>. Mais on peut penser aussi que des éléments de sens intéressants se déduisent indirectement de la complémentarité des deux récits.

On ne saurait s'en tenir cependant à l'évidence première de l'opposition entre la face harmonieuse et paisible du ménadisme en liberté et la face terrible de son déchaînement qui répond aux persécutions : le début idyllique du premier récit montre des dissonances dans l'harmonie. Certes on peut y voir une sorte de retour au paradis perdu de la communion avec la nature qui représenterait la face douce du ménadisme ; l'innocence est suggérée par les touches de blancheur lumineuse qui n'apparaissent que là : blancheur de la neige sur le Cithéron, des jambes nues des Ménades, blancheur du lait qu'elles font boire à leur sein à de jeunes animaux, blancheur des ruisseaux de lait qu'elles font sourdre de la terre en la grattant<sup>36</sup>, pureté des eaux vives, innocence parfaite de leurs mœurs, chasteté et décence<sup>37</sup>. La même tonalité marque la première partie du second récit évoquant les "charmants travaux des mains" des Bacchantes, leur liberté de jeunes pouliches<sup>38</sup>. Cependant la simple mention des mains des Ménades comporte ici une note sinistre puisque ces mains n'ont, dans le premier récit été évoquées – mais alors avec insistance<sup>39</sup> –, que pour le *σπαραγμός* ou la lutte meurtrière.

De surcroît, dès leur première apparition, elles ont franchi la frontière qui sépare humanité et animalité, comme le montre leur intimité avec les animaux sauvages, les serpents ou plus étroite encore avec les faons et les louveteaux ; or le récit du berger rappelle qu'elles ont abandonné des devoirs naturels mais humains ceux-là : les Bacchantes nouvellement accouchées allaitent de jeunes bêtes après avoir abandonné leurs nouveaux-nés, leur refus de la maternité humaine reparaît dans les enlèvements d'enfants et la présence des serpents autour d'elles prend un sens particulièrement sinistre dans la phase du retour à la paix dionysiaque.

Non seulement la paix des Bacchantes thébaines est lourde de menace, mais il est impossible d'opposer le chœur invisible au chœur présent sur scène, un ménadisme "noir" (celui des Thébaines affolées par l'aiguillon de Dionysos) et un ménadisme lumineux (celui des vraies sectatrices du dieu venues d'Asie). Les pratiques nostalgiquement évoquées, dès la *parodos* (135-150), par les vraies Bacchantes lydiennes sont parfaitement identiques à celles des Ménades thébaines, instruments et victimes à la fois de la vengeance du dieu, qu'il s'agisse des chants et cris

---

35 *O. c.*, 1991, p.115 et n. 143.

36 662, 665, 700, 708.

37 686 *σωφρόνως*, 693 *εἰκοσμίας*.

38 1053-1057.

39 736, 738, 745.

rituels, des sources d'eau, de lait, de miel qui jaillissent à leur demande mais aussi du sparagmos et de l'omophagie. La répétition de la comparaison avec la pouliche (165 et 1056), appliquée successivement aux deux groupes de Ménades, souligne leur identité.

Si la peinture des Bacchantes est complexe et constamment terrifiante, la peinture de leur victime ne l'est pas moins. Le voyeurisme malsain de Penthée, qui explique l'avidité de son attention au premier récit et dont la monstrueuse punition est au centre du second, manifeste la complicité secrète de son cœur avec ce qu'il condamne et poursuit<sup>40</sup>. Le chœur lui-même souligne ces affinités entre gibier et chasseur qui rendent possible l'inversion des rôles : le même vocabulaire de la rage furieuse est appliqué aux Ménades thébaines (976 *λύσσας κύνες*) et à leur espion (981 *λυσσωδη κατάσκοπον Μαινάδων*).

Ce voyeurisme fait de lui un semblable de Léontios évoqué par Platon<sup>41</sup> : passant devant le terrain où sont exposés les corps des suppliciés récemment exécutés, après avoir vainement lutté contre le désir de regarder, l'individu finit par y céder en écarquillant ses yeux qu'il gourmande "allez-y mauvais diables et repaissez-vous de ce beau spectacle". C'est certainement là l'une des erreurs/fautes *ἀμαρτίαι*<sup>42</sup> que confesse Penthée à ses derniers moments, dans ce passage du récit qui nous le montre face au silence terrible de sa mère qui ne l'entend pas. Penthée lui-même ne se considère pas comme une victime innocente et l'on peut voir ici l'envers terrible de l'expression inconsciemment ironique par laquelle, dans sa démente, il se réjouissait de recevoir très bientôt le traitement qu'il méritait<sup>43</sup>.

La vision proposée par le poète aussi bien de la victime que des auteurs de cette vengeance divine est tellement contrastée qu'elle ruine toute tentative d'interprétation monovalente : il ne paraît possible de voir dans les *Bacchantes* ni l'œuvre d'un converti aux mystères dionysiaques, ni une œuvre de combat contre la religion dionysiaque<sup>44</sup>. Le

---

40 Ce point est magistralement analysé par E. R. Dodds, *o. c.*, p. 163, qui déclare que le surnaturel attaque la personnalité de sa victime à son point le plus faible "working upon and through nature, not against it. The god wins because he has an ally in the enemy's camp [...] the dionysiac longing in himself".

41 Cf. *République* IV439e.

42 1120 : Pitié, mère, ne me tue pas, même pour punir mes fautes, moi, ton enfant ! On a ici un exemple particulièrement net de l'ambiguïté du terme. S. Saïd, *La faute tragique*, Paris, 1978, qui rappelle dans son introduction les interprétations morales, intellectuelles ou psychologiques que l'on a données de l'*ἀμαρτία* tragique, met en évidence que les dieux sont indifférents à la morale, qu'ils se comportent en "aristocrates jaloux de leurs privilèges" pp. 414-416.

43 Cf. 970 : *ἀξίω μὲν ἄπτομαι*.

44 Le point de vue de R. Aéliou qui s'intéresse à certaines convergences entre Euripide et Eschyle en ce qui concerne leur attitude à l'égard de l'action des dieux dans le monde humain est particulièrement nuancé : voir dans son *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, 1983, les chapitres consacré aux *Bacchantes*, I, pp. 250-8 et 391-4, II, pp. 251-8.

sarcasme à l'égard du mythe paraît exclu : Euripide ne raille pas, il fond ensemble l'horreur et la beauté dans une vision puissante qu'on ne saurait réduire non plus – en dépit du goût bien connu d'Euripide pour les αἴτια, les légendes relatives aux origines des pratiques cultuelles de son temps – aux dimensions d'un document anthropologique sur un fonds religieux très primitif, rite devenu mythe, interprétation peut-être trop privilégiée par É. Coche de la Ferté<sup>45</sup>.

En l'absence des autres tragédies dionysiaques, particulièrement celles d'Eschyle, en l'absence regrettable aussi de scholies, les tenants d'une interprétation religieuse de la pièce se laissent peut-être inconsiemment influencer dans la lecture des *Bacchantes* par l'interprétation mystique que semblent – abusivement selon nous – impliquer les emprunts faits à cette tragédie par Grégoire de Nazianze dans le *Christus Patiens*<sup>46</sup>. Or tous les éditeurs des *Bacchantes* ont eu affaire à ce drame, centon d'Euripide, qui puise abondamment dans les *Bacchantes*, et qu'en retour ils utilisent pour tenter de combler quelques unes des lacunes de l'exodos très mutilé de la pièce d'Euripide<sup>47</sup>.

Le poète chrétien a d'ailleurs beaucoup emprunté aux deux récits<sup>48</sup> : Saintes Femmes profondément et déceimment endormies comme les Bacchantes<sup>49</sup>, merveilles accomplies par les Bacchantes et miracle de la Résurrection<sup>50</sup>, envol des Bacchantes assimilé au zèle des Saintes Femmes se rendant au tombeau à l'appel de la *Théotokos* dans la nuit qui précède la Résurrection<sup>51</sup>, sapin de Penthée et croix dressée<sup>52</sup>, lambeaux de chair dégouttant de sang et sang jaillissant du coup de lance, voix divine céleste, assauts des Bacchantes contre Penthée et outrages au Christ en croix (668-669), chute de Penthée et pendaison de Judas ; le plus curieux est certainement la reprise presque intégrale de

---

45 "Penthée et Dionysos", *Recherches sur les Religions de l'Antiquité Classique*, Paris et Genève, 1980.

46 Le texte de ce drame chrétien a été édité et traduit par A. Tuilier, *Grégoire de Nazianze, La Passion du Christ*, Paris, 1969. Cette œuvre, d'authenticité contestée, a fait l'objet d'un colloque à Caen en juin 1989, voir les Actes dans *Kentron* 1996 et 1997. Cf. aussi tout récemment l'article de A. Tuilier, "Grégoire de Nazianze et le *Christus Patiens*. À propos d'un ouvrage récent", *REG*, CX, 1997, pp. 632-647.

47 Les deux éditions récentes citées n. 3 consacrent un appendice à un recueil de fragments attribués aux *Bacchantes* et provenant du *Christus Patiens*.

48 44 v./242, soit 1/5, parfois 1 ou 2 mots seulement, mais beaucoup plus souvent un vers complet. Nous avons utilisé, pour la comparaison des passages concernés, un travail collectif, mené autrefois avec S. Tailleur et J.-M. Mathieu, de confrontation vers par vers entre le texte chrétien et ses sources euripidéennes identifiées par les éditeurs successifs et rassemblées par A. Tuilier.

49 *Ch. P.*, 1833-1836.

50 *Christus Patiens*, v. 2210 et suivants.

51 *Ch. P.*, 2013-2017.

52 *Ch. P.*, 661.

la vaine supplication de Penthée à sa mère, insérée dans la prière finale du croyant au Christ<sup>53</sup>.

Tout ceci semble indiquer qu'aux yeux de l'auteur du centon le texte des *Bacchantes* n'était qu'une mine de beaux vers au même titre que les autres tragédies d'Euripide dans lesquelles il puise et que le mythe des *Bacchantes* n'a pas un sens plus religieux à ses yeux que celui de *Médée* ; il a usé des deux pièces avec la même liberté, n'hésitant pas à emprunter au rôle même de Médée des paroles qu'il a mises dans la bouche de la Vierge. La hardiesse des emprunts aux *Bacchantes* n'est pas moindre et ne doit pas nous conduire à supposer que le poète chrétien ait vu dans la tragédie dionysiaque une œuvre d'inspiration spécifiquement religieuse.

L'auteur du *Christus Patiens* était un poète et son choix ne saurait surprendre car, au delà des interprétations parfois vertigineuses auxquelles la tragédie des *Bacchantes* a pu donner naissance, c'est la limpide beauté du texte qui demeure le plus grand mystère. Quel que soit l'intérêt de certaines exégèses des implications morales ou philosophiques de la pièce, elles ne peuvent prétendre épuiser sa richesse : ainsi on a pu voir dans la fureur sacrée des Ménades l'image d'une frénésie collective qui ne demande qu'à se déclencher, ou le reflet de la répulsion du poète devant la crise morale engendrée par la guerre du Péloponnèse, ou bien une évocation lucide des puissances terribles à l'intérieur de lui-même avec lesquelles l'homme doit apprendre à composer<sup>54</sup>. Cependant quelle que soit la richesse du signifié d'un symbole poétique, c'est toujours au signifiant que revient la place royale. Aussi ceux qui expliquent la poésie par la poésie nous semblent-ils davantage dans le vrai.

Ch. Segal voit dans cette œuvre une réflexion consciente du poète sur l'art tragique lui-même, seule médiation possible entre les deux faces de Dionysos, le dieu des festivals de la cité et le dieu de l'*oreibasia*, du *sparagmos*, de l'*omophagia*<sup>55</sup>, "the only form that can hold these contradictions in solution, the wisdom and the folly, the "pleasurable" and the "painful" spectacle that are one and the same". Il rejoint l'exégèse de R. P. Winnington-Ingram<sup>56</sup> concernant la σοφία (savoir, science, sagesse), dont la définition est une des interrogations majeures de la pièce. Rappelant que Pindare déjà utilisait le mot de σοφία pour désigner son propre génie<sup>57</sup>, ce commentateur conclut en effet que la seule σοφία est

---

53 Ch. P., 2564. On doit d'ailleurs noter que cette réutilisation même conserve les ambiguïtés de Penthée, à la fois victime et coupable.

54 Cette interprétation est proposée par R. P. Winnington-Ingram sous forme de question, o. c., p. 154 : "Or does the play not rather demonstrate that the suppression of emotion and the exclusive cult of emotion may lead sooner or later to the same results ?"

55 O. c., pp. 217 et 266, dans le chapitre "Metatragedy".

56 O. c., p. 168.

57 *1e Olympique*, 116.

la vision créatrice du poète. Or cette σοφία apparaît avec un éclat particulier dans les deux récits des *Bacchantes* : de contraintes techniques, le poète a fait des points d'appui indispensables à la puissance de sa création, aussi bien dans la structure dramatique que dans la vision poétique.

**Michelle LACORE**  
*Université de CAEN*