

Le corps bestial : les métamorphoses de l'homme idéal au siècle de Périclès

Autor(en): **Bérard, Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1983)**

Heft 2

PDF erstellt am: **26.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870730>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CLAUDE BERARD

LE CORPS BESTIAL
(les métamorphoses de l'homme idéal
au siècle de Périclès)

« Les Grecs ont eux-mêmes remarqué que leur regard les différenciait des autres peuples, qu'ils avaient des yeux particulièrement beaux. Un sens de la mesure évitait les distorsions par le surmenage et la surexcitation. »

Karl Schefold, *La Grèce classique*, Paris, 1967

« ... Ils introduisoient devant tous quelques Satyres, qui sont especes de Dieux habitants les forests, ayans des cornes au front et des pieds de Bouc, qui sont foletons ehontez et impudents, et qui sur tout se recreent de paillardises et choses lascives. »

Jean Vauquelin de la Fresnaie,
*Discours pour servir de préface
sur le sujet de la Satyre,*
Caen, 1604

LES FICTIONS DU CORPS CLASSIQUE

Si, dans la culture occidentale, la Grèce jouit d'un statut privilégié, qualifié de *classique* — « qui appartient à l'Antiquité gréco-latine, considérée comme la base de l'éducation et de la civilisation » (Le petit Robert) —, elle le doit principalement, sur le plan archéologique, à deux types de réalisation : la création des ordres architecturaux traditionnels et, plus encore, la représentation du corps de l'homme nu.

Ce privilège, exorbitant, est fondé sans aucun doute sur une accumulation de malentendus d'une part, sur une série de manipulations idéologiques de l'autre. Il faut en tenir compte pour comprendre toutes sortes de phénomènes culturels qui vont de la Renaissance à l'époque contemporaine en passant par tous les mouvements esthético-philosophiques du XVIII^e siècle (le sens de l'épithète *classique* cité ci-dessus apparaît à cette date) et par les idéologies aberrantes des États nationalistes, toujours prêtes à relever la tête¹.

La découverte en 1972, en mer Ionienne, sur la côte calabraise, des deux grands guerriers nus dits « bronzes de Riace », puis leur exposition triomphale dès 1981 à Florence, à Rome et à Reggio, confirment l'attrait, la fascination, que continuent d'exercer sur les foules les canons esthétiques mis au point par les Grecs (fig. 1). L'ampleur de ce succès est remarquable : des millions de personnes de tout milieu n'hésitent pas à faire parfois des centaines de kilomètres et à patienter des heures pour apercevoir deux statues. La grande presse a largement contribué à la propagation de cet engouement. La couverture du livre cité ci-dessus reproduit une photographie montrant la foule entourant les héros ; ni l'exposition des trésors de la tombe du prétendu Philippe II à Thessalonique, ni même celle des trésors de Tout ank Amon n'ont jamais connu un tel succès, alors que leur intérêt archéologique et historique est bien plus considérable. La conjoncture archéologique des bronzes de Riace a définitivement disparu : on ne pourra jamais citer les noms de leurs créateurs (il y a deux sculpteurs), ni leur identité, ni établir leur fonction. Leur valeur est purement esthétique.

Rappelons qu'il s'agit de « héros », adultes et barbus, qui portaient au bras gauche le bouclier rond des hoplites et l'un, la lance (fig. 1), l'autre, une épée². Leur création obéit aux deux moteurs de l'art grec figuré : la recherche de la confor-

1. Cf. le livre de N. Himmelmann, *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, avec son introduction de S. Settis, De Donato, Bari, 1981.

2. J'ai présenté brièvement ces statues dans *Desmos, Bulletin des amitiés gréco-suisse*, Lausanne, 2, 1981, p. 10 à 14. Des photos en couleurs ont été publiées dans *Connaissance des arts*, Paris, 355, 1981, p. 50 sqq.

mité au modèle anatomique et la virtuosité de l'exécution. L'artiste prétend reproduire de façon exacte la réalité tout en exprimant des principes idéaux de rythme et d'équilibre, de proportions et d'harmonie, aussi bien physiques que moraux : c'est précisément « l'homme idéal », le *kalos k'agathos*, dont la beauté formelle véhicule la charge éthique suprême. Quant à la virtuosité, elle se manifeste surtout dans le travail du bronzier, qui fait œuvre d'orfèvre pour reprendre à froid les détails des chevelures et des barbes, incruster les yeux de pierres semi-précieuses, plaquer les lèvres de cuivre, les dents d'argent (fig. 2) : d'où l'extraordinaire impression de présence physique dégagée par ces statues, impression qui frappe les foules avant même qu'elles ne ressentent des émotions esthétiques peut-être plus subtiles. Constatons qu'une partie de l'objectif recherché en 450 avant notre ère est toujours atteinte après plus de deux millénaires.

Cette perfection physique ressortit pourtant à un système de représentation du corps tout à fait fictif : l'artiste nous propose un modèle exemplaire qui n'existe pas dans la réalité. Sur le plan historique, à cette date, les grands hommes politiques, les chefs de guerre (c'est peut-être le cas ici), ne peuvent être statufiés de leur vivant. Aussi bien ces bronzes ne présentent-ils aucune caractéristique de portrait : les visages sont idéalisés, tout comme les corps. La nudité d'une part, les proportions de l'autre, plus grandes que nature, confirment ce diagnostic. Sur ce plan, le sculpteur se met au service de la cité, seule habilitée à décerner les honneurs héroïques ; la statue est l'instrument de l'héroïsation. Quant à l'identification des personnages, leur dénomination, les spectateurs n'y parvenaient que grâce aux inscriptions gravées dans la base de marbre qui servait de socle au monument et aujourd'hui disparue.

Les sculptures romaines analogues donnent une sorte de vérification par l'absurde du caractère fictif de ces représentations : le même corps idéal classique, « à la grecque », est greffé d'une tête-portrait réaliste « à l'étrusque » qui immortalise tel individu. Toute unité esthétique est brisée, toute harmonie rompue, le corps étant réduit à une fonction purement sémiotique.

Ce corps fictif de l'homme idéal s'est imposé jusqu'à nos jours en premier lieu parce que les Grecs en avaient rédigé la théorie. Le porteur de lance (le Doryphore) de Polyclète (fig. 3) incarnait et démontrait les règles exposées dans le canon, qui était d'abord un traité de sculpture avant d'être une statue. C'est ainsi que les Grecs ont inventé l'Art au v^e siècle : « La recherche de la Beauté, la conformité aussi étroite que possible au modèle réel, le plaisir du spectateur », ce sont trois caractères au moins que les textes anciens se plaisent à souligner³. Deux inventions corrélatives ont ensuite contribué à imposer ce Canon, auquel nous devons maintenant la majuscule : les musées et la critique d'art. Les premiers, par les collections qu'ils abritaient, c'est-à-dire la réunion d'œuvres variées regroupées uniquement selon des critères esthétiques, entraînent automatiquement la seconde. Il s'agit d'une véritable révolution culturelle. Jamais jusqu'alors une sculpture, par exemple, n'avait été créée et exposée en dehors d'un contexte bien précis : religieux, votif, funéraire, politique. Le travail de l'archéologue consiste précisément dans l'exploitation de cette conjoncture historique, seule habilitée, finalement, à donner un sens à une œuvre, puisqu'une Coré ou un Couros archaïque, pour choisir des types familiers, peuvent aussi bien être statue funéraire au cimetière qu'ex-voto dans un sanctuaire. A partir de Polyclète, la représentation de l'homme idéal existe en dehors de toute référence sinon à la Beauté pure : « Seul entre tous les hommes, Polyclète passe pour avoir incarné l'art dans une œuvre d'art », écrit Pline⁴.

Les grands collectionneurs privés n'apparaissent pourtant qu'à l'époque hellénistique. Une autre révolution culturelle, concernant plus directement l'histoire de l'art occidental, survient sans doute à la mort d'Attale de Pergame, en 133, qui légua son royaume et ses musées aux Romains. Ceux-ci, déjà gorgés du butin raflé dans les villes grecques d'Italie du

3. Sur ce problème de l'invention de l'Art, cf. l'article de P. Bruneau, « Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique », dans *L'Antiquité classique*, Bruxelles, 44, 1975, p. 425 à 487 (ma citation p. 158).

4. *Histoire Naturelle*, livre 34, § 55.

Sud (Tarente) ou de Sicile (Syracuse), furent éblouis par les chefs-d'œuvre dont ils se découvraient subitement les heureux propriétaires. Habitué au naturalisme brutal des Etrusques, dont l'art était essentiellement religieux, voire magique ou symbolique, les Romains furent conquis par la beauté de l'homme idéal. Dès lors, les expositions d'œuvres magistrales se multiplièrent à Rome et le trafic d'art connut un essor extraordinaire, avec une inflation des prix qui n'a pas cessé jusqu'à nos jours. Je tairai ici, pour abréger, la multiplication des copies dont un grand nombre n'est que la caricature des originaux. Les conséquences, sur le plan du goût, vont du pire au meilleur, et le snobisme — sinon la cupidité spéculative — de l'homme moderne trouve ses racines dans les comportements des politiciens et des parvenus romains. Quoi qu'il en soit, le corps fictif de l'homme classique avait définitivement imprégné les consciences et gagné universellement droit de cité.

LES FICTIONS DU CORPS BESTIAL

Revenons au « siècle de Périclès », au triomphe du classicisme et de l'art. Il faut maintenant changer de registre, laisser les chefs-d'œuvre uniques et signés pour la masse anonyme de l'imagerie populaire. Sur des milliers d'images figurées aux flancs des vases et qui toutes ou presque mettent en scène l'homme, les hommes, on retrouve bien sûr l'écho des recherches esthétiques des grands maîtres. Mais le but premier des peintres d'Athènes n'est pas la beauté ; ce qui les intéresse, c'est de raconter une histoire, par exemple la geste de Thésée purgeant les chemins de l'Attique des brigands et des monstres qui les infestent. L'harmonie des attitudes du héros et la finesse plus ou moins précise du dessin ne relèvent que des capacités stylistiques personnelles de l'artiste, le plus souvent un artisan. Ce terme n'a rien de péjoratif : il exprime la différence entre la production en série des imagiers et l'œuvre d'un Polyclète ou d'un Phidias.

J'ai mentionné, comme exemple de narration, la geste de Thésée. Mais l'imagerie fixe aussi le panorama de l'« imagi-

naire social⁵ » des Athéniens qui y projettent leurs choix culturels, leurs refus, leurs aspirations, leurs contradictions, leurs fantasmes ; c'est un univers formalisé de représentations dans lesquelles les peintres construisent des modèles des activités sociales, ludiques, économiques ou religieuses. J'ai choisi d'explorer ici un ensemble d'images qui exaltent un corps « bestial », celui d'un homme dont la tête grotesquement déformée s'orne de deux grandes oreilles animales et dont les reins portent une vigoureuse queue de cheval (fig. 4)⁶. On notera que, compte tenu de la convexité de la panse du vase et de son mauvais état de conservation, le corps représenté dans cette figure peut très bien correspondre à celui d'un athlète ; la musculature abdominale et intercostale est finement dessinée en vernis dilué dans une intention de réalisme anatomique. Mais la longue queue ! Mais la tête, sorte de masque barbu au nez camus et à l'oreille pointue ! L'attitude de ce personnage monstrueux n'a pourtant rien d'effrayant : il maintient sur ses épaules un enfant qui pourrait être son fils, dont on ne voit pas la petite queue, certes, mais dont l'oreille animale se détache nettement sur la chevelure. Du corps idéal à ce corps bestialisé et comme ensauvagé, que s'est-il passé, et pourquoi ?

Traditionnellement, les érudits considèrent ces figures comme celles des satyres, compagnons habituels de Dionysos outre les bacchantes ou ménades, à ne pas confondre avec les pans, démons boucs dont l'existence diffère fortement de la leur⁷. Or Dionysos, dieu de la vigne, du vin, est aussi le dieu des masques et le patron du théâtre. Sur un célèbre cra-

5. Expression que j'emprunte à l'équipe dirigée par J.-P. Vernant, par exemple chez P. Schmitt et A. Schnapp, *Revue archéologique*, Paris, 1982, 1, p. 57 sqq. ou chez J.-L. Durand et F. Frontisi-Ducroux, *ibidem*, p. 81 sqq.

6. V. J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963, 279,7. Les références à cet ouvrage apparaîtront désormais sous l'abréviation ARV².

7. Je n'entre pas ici dans la discussion terminologique. Les Grecs eux-mêmes ont parfois utilisé le terme de silène pour désigner les satyres. On s'est rallié à *satyre* à cause du drame satyrique, genre théâtral très précis qui oppose les tares morales des satyres aux vertus de l'homme idéal (cf. F. Lasserre, « Le drame satyrique », dans *Riv. di filol. e di istr. classica* 101, 1973, p. 273 sqq.). Mais, entre drame littéraire et imagerie

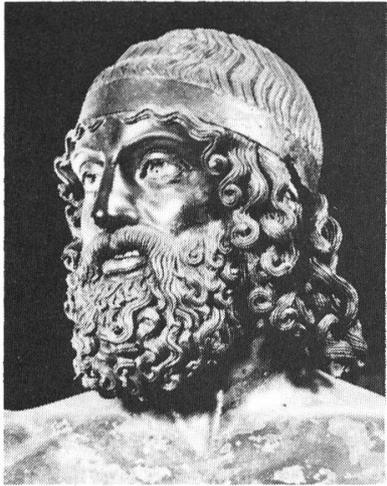
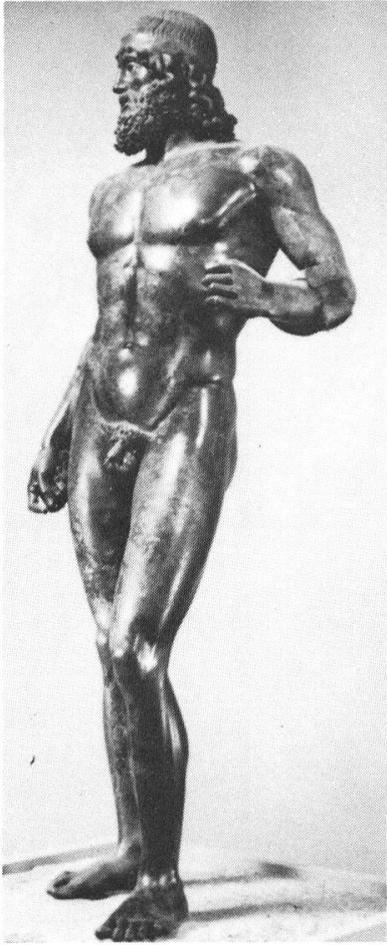


Fig. 1-2 photos Scala, d'après G. Foti et F. Nicosia, *I bronzi di Riace*, Florence, 1981.

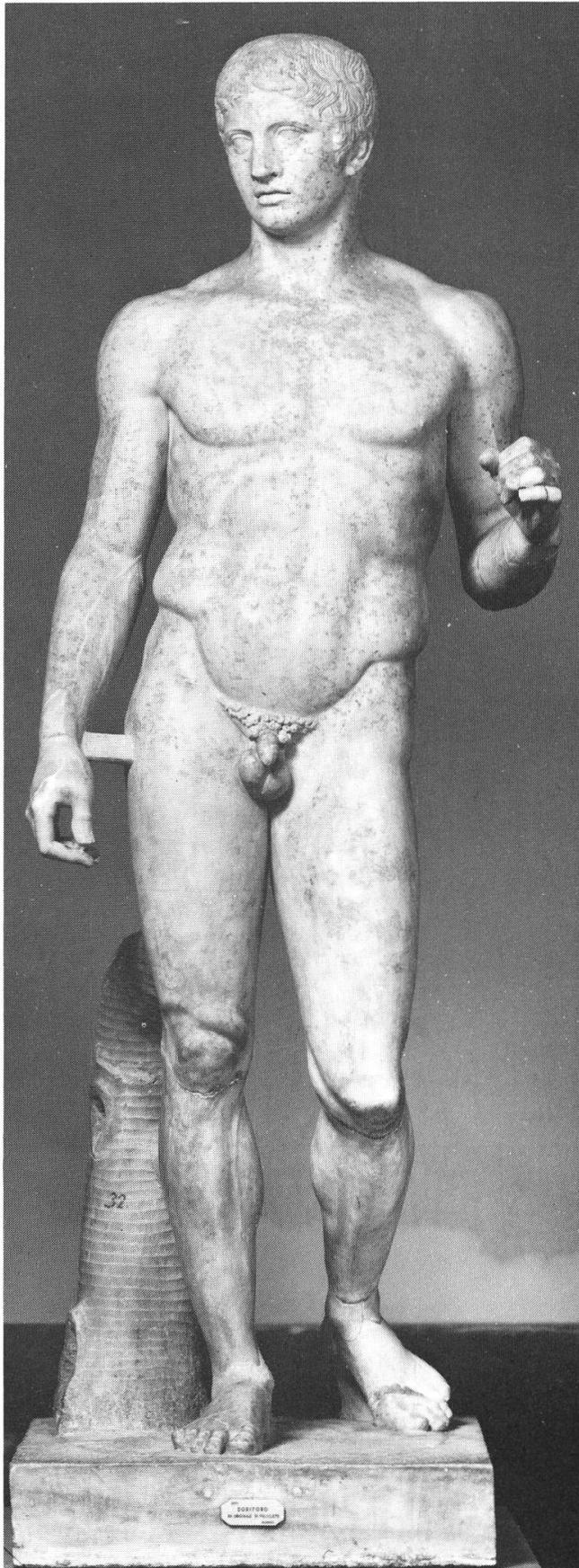


Fig. 3 photo Hirmer, Munich.



Fig. 4 photo Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 5 photo André Held, Ecublens.

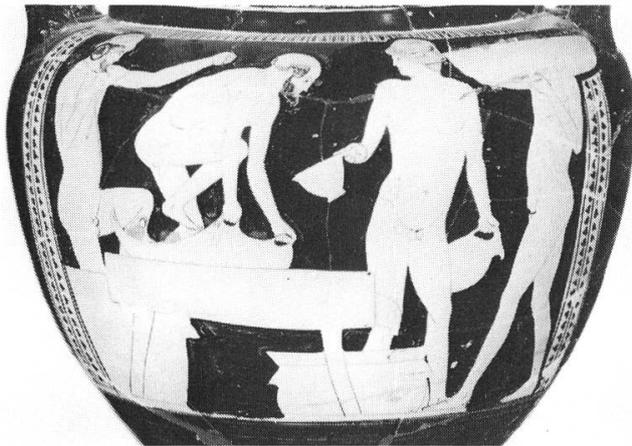


Fig. 6. photo Museo Archeologico Nazionale, Ferrare.

Fig. 7 photo Metropolitan Museum of Arts; New York.

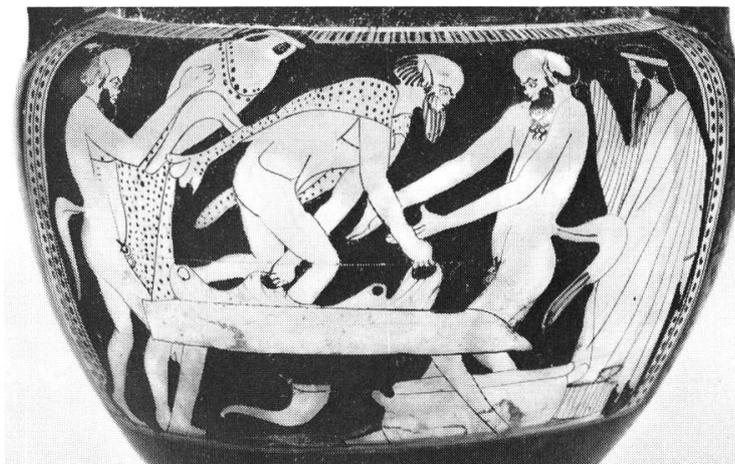




Fig. 8 photo Galerie G. Puhze, Fribourg-en-Brisgau.



Fig. 9. photo D. Widmer, Bâle.

Fig. 10a-b photos D. Widmer, Bâle.





Fig. 11 photo British Museum, Londres.



Fig. 12 photo American School of Classical Studies, Athènes.



Fig. 13 photo Musée du Louvre, Paris.

tère de Naples (fig. 5) (ARV² 1336, 1), on voit d'un côté un jeune acteur en train de se costumer : il porte déjà une sorte de culotte en peau de bête, munie d'une queue et d'un sexe postiche en érection, et tient dans la main gauche le masque du satyre dont il va jouer le rôle. Nous sommes donc sur le plan de la représentation théâtrale et, plus exactement, nous jetons un coup d'œil dans les coulisses pour y surprendre les préparatifs des comédiens. Dans la section droite en revanche, on est en présence d'un véritable satyre de la mythologie : ce n'est pas un acteur, car aucun accessoire de déguisement n'est figuré. Nous avons brutalement changé de niveau et sommes entraînés dans le monde du thiasé qui hante la sphère divine dionysiaque. L'image confronte, dans une juxtaposition que le découpage photographique rend encore plus saisissante, l'acteur humain et son modèle mythologique. On peut aller plus loin dans l'analyse de l'image et se demander si les deux côtés du vase ne sont pas à mettre plus étroitement en relation. La scène de droite représenterait ainsi le jeu de la pièce qui se prépare à gauche. Accomplissant pleinement sa fonction, le masque transformerait son porteur jusqu'à évacuer tout caractère artificiel, et la représentation entière basculerait sur le plan religieux qu'elle est censée montrer. Par la vertu du déguisement, le jeune acteur deviendrait proprement un satyre dans le feu de l'action (notons la guirlande végétale qui a glissé de sa chevelure sur son front dégarni).

Sur le cratère suivant (fig. 6), un groupe d'hommes nus s'activent à fouler le raisin et à en récolter le jus (ARV² 524, 26). La scène se prête à une lecture très fouillée sur le plan technique de l'élaboration du vin. A Beaune, l'amateur découvrit au Musée du vin une photographie prise sur le vif qui confirme le degré de réalisme atteint par les imagiers grecs dans cette scène. La relation de référence entre l'image et son modèle est donc très serrée ; on voit combien de tels documents sont précieux pour nous transmettre des situations

satyrique, il y a un abîme. — Vauquelin de la Fresnaie, cité en épigraphe, confond drame satyrique et satire, satyres et pans, ce qui n'enlève aucune saveur à sa description.

culturelles que seule l'ethnologie de terrain peut encore observer. Mais, ce qui m'intéresse, c'est la confrontation avec l'image suivante (fig. 7) (ARV² 516, 4), exactement contemporaine, de qualité identique, décorant le même type de vases, des cratères. Le thème est le même mais les acteurs sont autres, derechef bestialisés en satyres. Sur le plan formel, un seul élément peut expliquer cette métamorphose : la présence du dieu de la vigne, maître des satyres, à l'extrême droite. Celui-ci entraîne la représentation sur un plan surnaturel. La coexistence des deux images permet donc de mettre en évidence un écart différentiel qui révèle la puissance quasi magique de Dionysos et de tout ce qui touche au vin, la profondeur de son action sur les hommes. A la différence d'autres travaux ruraux — la cueillette des olives, par exemple, patronnée par la déesse Athéna —, les vendanges sont une activité proprement enthousiasmante qui transforme le statut existentiel de l'homme et le met en contact avec le divin. La médiation du masque est inutile, tant sont efficaces les forces mises en jeu. A ce stade déjà, on devine que les satyres sont connotés positivement ; leur présence signale l'irruption du démonique dans un monde par ailleurs banal. Dionysos agit comme un filtre qui modifie et transcende la réalité quotidienne.

Le théâtre et le masque, la vendange et le vin, ce sont là des situations bien particulières, à la frontière du jeu et de la religion ; elles constituent comme des îlots de fête dans la suite monotone des travaux quotidiens et, par leur spécificité même, peuvent rendre compte de ces représentations qui échappent aux catégories normatives de la cité grecque. Dans d'autres images, pourtant, c'est précisément sur cette réalité quotidienne que s'exercent les métamorphoses. Les citoyens athéniens se rencontrent sur l'agora, discutent au gymnase ; ils sont habillés décemment, sont enveloppés dans leur manteau. Sur un médaillon de coupe (fig. 8)⁸, un homme barbu se trouve à la palestres, signalée par la borne des concours à droite et par un paquetage de gymnaste (fiolle à huile, éponge, strigile) à gauche ; la scène est banale. Mais, sur l'image sui-

8. Galerie G. Puhze, *Kunst der Antike 4*, Freiburg, 1982, n° 199.

vante (fig. 9)⁹, la tête du personnage s'est transformée : le crâne s'est dégarni, l'arête du nez creusée, l'oreille allongée, autant de traits correspondant au faciès du satyre ; seule la draperie dissimule la queue.

Les magies dionysiaques ne restent donc pas confinées à la scène du théâtre ou à l'aire du fouloir. Elles peuvent gagner la cité, sans se laisser arrêter par la respectabilité de l'habit. Un skyphos confirme les dignités attachées à la figure des satyres¹⁰ (fig. 10 a et b). Porteurs du thyrses des thiasés bachiques qui les désigne comme satyre et ménade, les acteurs ne sont pas encore saisis par la frénésie de la danse « initiatique » et cathartique¹¹. L'efficacité symbolique des signes dionysiaques n'en a pas moins commencé à opérer et sur la tête de l'homme se profile déjà l'oreille pointue. L'autre face du vase surprend davantage encore : le satyre, portant l'habit des prêtres, assume quasiment une fonction sacerdotale ; il brandit les torches rituelles et conduit une jeune femme à une cérémonie de mariage sacré qui va se dérouler dans le sanctuaire urbain de Dionysos. On voit donc que la bestialité des satyres n'est pas incompatible avec des comportements culturels et culturels fort policés ; et tout cela, rappelons-le, en pleine époque classique !

Faut-il faire intervenir le masque comme instrument de la métamorphose ? Si l'on conçoit l'imagerie comme un système de représentations de l'imaginaire social, ce détour est inutile. La présence de créatures démoniques annonce le niveau de l'expérience religieuse. La notion de référence n'est pas pertinente dans ce contexte ; seule importe la relation

9. Collection H. A. Cahn, *Münzen und Medaillen* (Bâle), négatif n° 3030. Je précise que ces images sont très nombreuses et que je ne peux donner ici que des exemples limités. Ainsi, sur le skyphos ARV² 978, 10 *bis* page 1676, le paquetage du gymnaste est figuré dans le champ, rendant la comparaison avec l'image citée note précédente encore plus pertinente. Sur l'*oenochos* de Londres E 532, un satyre est en présence d'un jeune homme « normal » : ce face à face intensifie la bestialité de la tête.

10. ARV² 975, 37, page 1676 ; cf. E. Simon, « Ein Anthesterien-Skyphos des Polygnotos » dans *AntKunst* 6, 1963, p. 6 sqq.

11. Cf. Platon, *Lois* 815 c ; j'ai employé le terme « initiatique » entre guillemets, car il traduit mal le terme grec ; il faudrait plutôt écrire « téléstique » ou « mystérique ».

de signification. Poser la question de la réalité du déguisement revient donc à soulever un faux problème.

Les éléments de travestissement que nous avons rencontrés dès la figure 5 n'en existent pas moins dans le cadre des mystères de Dionysos — j'entends par « mystères » les rites sacrés qui comportent l'enthousiasme, le vertige et la transe¹² — et dans des conjonctures qui n'ont aucun rapport avec le théâtre comme tel. Il arrive que l'artisan nous les donne à voir, quitte à les effacer par la suite ; aussi bien devient-on ce qu'on montre, écrit Mircea Eliade dans *Le Chamanisme*. Sur la figure 11 (ARV² 1550, 1), face à une ménade portant thyrses et nébride en sautoir, le satyre qui brandit la corne à boire (nous renouons avec l'imagerie des vendanges, cf. fig. 7) exhibe un sexe postiche accroché au caleçon, qui est la pièce maîtresse de son costume (on aperçoit l'extrémité de la queue qui ondule par derrière). Cette image nous introduit dans le véritable domaine des thiasos dionysiaques, les collines rocheuses et les forêts qui abritent les mystères du dieu¹³. Les satyres peuvent y tomber l'habit qu'ils revêtent à l'intérieur de la cité et laisser s'accomplir jusqu'au bout la métamorphose qui les ensauvage. Que ce caleçon n'ait rien à voir avec un costume théâtral, une série de vases sur lesquels apparaissent des femmes déguisées en satyres le prouve sans la moindre ambiguïté (fig. 12)¹⁴.

Cette dernière image appelle plusieurs remarques. En premier lieu, on notera que les femmes ne subissent pas la métamorphose du corps bestial ; elles portent la culotte aux accessoires postiches, y compris le membre viril, mais le caractère artificiel du déguisement est toujours présenté de façon réaliste et objective. En second lieu, elles ne sont jamais masquées et leurs oreilles ne sont jamais animales. Bien au contraire, la finesse toute féminine de leur visage contraste

12. Cf. Strabon, 10, 3, 9, 467 c sqq., éd. par F. Lasserre, Coll. des Universités de France, t. VII, Paris, 1971.

13. Cf. mon étude dans *Mélanges P. Collart*, Lausanne, 1976, p. 61 sqq.

14. ARV², 1519, 13. Cf. A. Kossatz-Deissmann, *Zur Herkunft des Perizoma in Satyrspiel* dans J.D.A.I. 97, 1982, 84 sqq. ; je crois que, en ce qui concerne la sphère dionysiaque, la perspective choisie par l'auteur est erronée.

violemment avec le faciès des satyres ; de même, leurs seins dénudés soulignent l'étrangeté du sexe viril greffé au caleçon. Par ailleurs, si elles sont introduites dans la sphère dionysiaque (sur une autre image, très mutilée, le contexte dionysiaque est plus riche : le dieu tient aussi le thyrsos, mais d'autres personnages assistent à la danse, dont une ménade, dans un paysage rocheux), ces femmes se différencient nettement des ménades, très exceptionnellement dénudées¹⁵. Enfin, c'est la danse, qui, je crois, explique ces surprenantes intrusions dans le thiasos, une danse proprement satyrique, parfois autour du canthare rituel rempli de vin, une danse qu'elles accomplissent seules et non en groupe comme les ménades et les satyres. Le corps bestial ne concerne ainsi que les hommes ; ni les ménades ni les danseuses satyriques ne sont sensibles aux métamorphoses, alors que les premières peuvent manifester, dans le paroxysme de la transe, des comportements d'une sauvagerie exacerbée — massacres d'animaux sauvages, par exemple.

Le dessin du caleçon ou du masque met l'accent sur le caractère rituel de la scène. En effet, si la finalité du rite est de déclencher une expérience religieuse qui abolisse la distance avec la divinité — le thiasos humain s'identifie avec le thiasos mythique éternel et plus rien ne distingue Dionysos du prêtre qui l'incarne —, il n'est pas indifférent, pour l'étude du phénomène religieux et la compréhension de la société athénienne à l'époque classique, de repérer les moyens mis en œuvre pour atteindre ce but. Ma dernière image (fig. 13)¹⁶ présente l'idole du culte, pivot des cérémonies. On distingue un pilier enguirlandé de lierre auquel est accroché un vêtement comparable à celui porté par le prêtre-satyre de la figure 10 b et un grand masque barbu d'un type noble et solennel attesté par la sculpture classique ; l'ensemble forme un mannequin qui figure le dieu. À gauche, une ménade joue de la flûte ; à droite, son homologue masculin, sur le plan du service cultuel, tend en direction du masque un canthare plein

15. Les vases d'Italie du Sud en revanche mettent en scène des ménades nues. À Athènes, elles sont alors le plus souvent endormies.

16. Stamnos du Louvre G 532.

de vin. Nous assistons là à un moment très précis de la séquence rituelle. Or la présence de l'idole-mannequin artificiellement fabriquée et fidèlement reproduite prouve que nous sommes face à un thiasse humain. Si la ménade ne signale pas, quant à elle, ce registre, l'acolyte masculin, en revanche, au niveau schématique, est dessiné exactement comme un satyre mythique : aucun accessoire de déguisement n'est figuré, ni masque ni caleçon postiche. Je vois, dans le contraste qui oppose le réalisme de l'idole au corps bestialisé et ensauvagé de l'homme qui joue le satyre, l'intention précise de produire un effet de rupture dans l'homogénéité de la scène, de créer un écart différentiel qui mette au jour la signification de la scène. La cérémonie mystérieuse précipite l'irruption du démonique, l'enthousiasme, au sens propre, qui ne se manifeste pas dans l'idole mais bien dans ses servants. Le face à face paradoxal entre le masque classique du dieu et la tête bestiale de l'homme révèle l'efficacité des rites sacrés et la profondeur de l'expérience religieuse. La métamorphose accomplie est le signe de la transcendance.

Si je n'ai pas présenté ici de personnages en état de surexcitation, de scènes lascives et paillardes, ce n'est pas pour démentir Vauquelin de la Fresnaie, ni par pudeur de moraliste. Les satyres peuvent se conduire comme des bêtes, jusqu'à sodomiser le premier animal qui leur tombe sous la main. Leur ithyphallisme forcené les pousse parfois à des excès homosexuels qu'aucun peintre de vase n'a jamais montrés entre corps classiques — où pourtant sont explorées toutes les postures hétérosexuelles ! Mais, précisément, les satyres du thiasse ne copulent pas avec les ménades ; les relations masculin/féminin, dans l'imagerie dionysiaque, ressortissent plus à une danse aux mouvements très codifiés qu'aux ébats orgiaques dénoncés à tort par les Pères de l'Église scandalisés. De nombreuses images mettent en présence satyres et ménades dans des attitudes calmes et recueillies ; à la limite, les satyres donnent l'impression d'apaiser et de protéger leurs compagnes. Le corps bestial n'entraîne pas les débordements sexuels ni les orgies auxquels certains ont voulu nous faire croire : l'anthropologie sociale nous a heureusement rendus moins naïfs que nos prédécesseurs.