N.S.4
Annali di archeologia e storia antica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4



1997 Napoli

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 4

1997 Napoli

ISSN 1127-7130

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segreteria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosch, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17 x 24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*Amencan Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo — in lingua originale — e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata — sempre in numeri arabi — e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, quest'indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS, RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii: et al.*; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.;inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; *non vidi*.

INDICE

Carlo Tronchetti, *I bronzetti "nuragici": ideologia, iconografia, cronologia* p. 9

Claude Rolley, *Encore les ἀφιδρύματα: Sur la fondation de Marseille, de Thasos et de Rome* » 35

Francesco Guizzi, *Terra comune, pascolo e contributo ai* syssitia *in Creta arcaica e classica* » 45

Nino Luraghi, *Il carnevale macabro, ovvero, morire da tiranno* » 53

Daniel Noel, *Les Grandes Dionysies* » 69

Cornelia Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos. Iconografia dionisiaca VIII* » 87

Massimo Vidale-Gabriella Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: Dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione* » 105

Benedetta Bessi, *La musica del simposio: Fonti letterarie e rappresentazioni vascolari* » 137

Marina Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi* » 153

Silvia Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora* » 161

Eliodoro Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea* » 173

Giuseppe Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator aquae Augustae *(10 d.C.)* » 191

Rassegne e Recensioni

John Boardman, *Ischia and* Euboica » 203

Emanuele Greco, *Note di topografia e di urbanistica III* » 207

Cristiano Grottanelli: AA.VV., *Caronte. Un obolo per l'Aldilà (La Parola del Passato*, Vol. 50, Fascicoli 3-6) Napoli, 1995 » 221

Bruno Genito: (Sous la direction de C. Pilet) *La Nécropole de Saint-Martin-de-Fontenay (Calvados) - Recherches sur le peuplement de la plaine de Caen du V^e^ s. avant J.C. au VII^e^ s. après J. C.* (54^e^ supplement à *Gallia*), Paris 1994 » 225

Riassunti degli articoli » 229

Il 4 febbraio del 1999 è morto Luigi Bernabò Brea. Con lui scompare non soltanto un grandissimo studioso, ma innanzitutto una delle sempre più rare figure di uomini grandi per cultura e senso etico della vita. Per questo suo temperamento, pur essendo un protagonista, non ha mai avvertito l'esigenza di imporre la sua immagine all'attenzione del pubblico, ritenendo che il lavoro, fatto o da fare nel modo giusto, fosse più importante della sua persona. La sua infaticabile attività nello scavo, nella ricerca, nella tutela, gli apparivano niente più che il sereno adempimento del proprio dovere, e in questo riponeva la propria gratificazione. Questo dovere non poteva considerarsi compiuto se la ricerca, lo scavo, non trovavano la loro forma nella esposizione museale e nella pubblicazione. Negli ultimi anni la suo operosità fu ancora più grande, nel timore di non riuscire a pagare fino in fondo il suo debito. Questo suo modo di essere ci sembra la prima, e la più importante delle sue lezioni.

La sua era una cultura profondamente umanistica: la lettura dei classici, lo studio delle fonti antiche, erano per lui il punto di partenza indispensabile, nell'accostarsi a un problema. Esse servivano a tenere ben saldo il rapporto tra il passato e il presente, a ritrovare la dimensione umana dell'antico. Questo non gli impediva di riconoscere la dimensione naturale dell'uomo, e quindi l'esigenza di studiarne con uguale attenzione l'ambiente: il museo, che egli creò nel Castello sull'acropoli di Lipari, insieme alla sua inseparabile compagna, M.Cavalier, è un modello della compiuta reintegrazione dell'uomo nel suo passato e nel suo ambiente.

Il rifiuto della divisione tra scienza dell'uomo e scienza della natura ne faceva l'erede della parte migliore della cultura positivistica. In questa prospettiva si comprende meglio la sua assoluta fiducia nella tipologia, come elemento portante nella definizione di una facies culturale. Quest'atteggiamento, che gli procurò non poche critiche da parte di studiosi "più aggiornati", ritrova tutto il suo senso oggi, nel momento in cui si guarda alla cultura materiale come a un sistema simbolico di autorappresentazione.

Se la tipologia fornisce la base certa per la identificazione di una *facies*, essa non esaurisce il suo studio; l'attenzione si rivolge infatti alle scelte insediative, alla forma degli abitati e delle capanne, agli usi funerari, in una indagine a tutto campo che ha per oggetto lo studio della comunità antica.

La straordinaria chiarezza del suo pensiero, sempre teso a cogliere l'essenziale, gli permetteva di tradurre i dati dello scavo stratigrafico in sequenze culturali ricomponendole in affreschi via via sempre più vasti, ritrovando i segni delle relazioni tra culture diverse su uno scenario esteso all'intero bacino del Mediterraneo.

Queste doti, e la straordinaria vastità delle sue conoscenze, gli permisero di porre su nuove basi la preistoria italiana e quella dell'Egeo Nord-orientale, legandole in un solido quadro alle sequenze del mondo greco e dell'Anatolia.

Questo, che è soltanto un aspetto della sua poliedrica attività, si articola in tre momenti, che segnano tre tappe fondamentali nella conoscenza della preistoria del Mediterraneo: la prima inizia nel 1939, quando – giovine funzionario – viene mandato a costituire la Soprintendenza Archeologica della Liguria. Nasce così lo scavo della Caverna delle Arene Candide presso Finale Ligure, che gli permette di delineare lo sviluppo del neolitico nell'Italia continentale in relazione al panorama europeo. A distanza di cinquant'anni, questo quadro ha retto nelle linee essenziali a una rigorosa rivisitazione compiuta da Santo Tinè e dalla sua *équipe*.

Nel 1947, con il primo saggio a Panarea, inizia la sua ricerca nelle Isole Eolie, delle quali intuisce il ruolo di tappa obbligata nei rapporti tra l'Egeo e l'Occidente. Le ricerche condotte sull'acropoli di Lipari e nelle altre isole dell'arcipe-

lago insieme a Madeleine Cavalier, individuano la sequenza delle *facies* culturali locali, ma nello stesso tempo permettono di riordinare la preistoria dell'intera penisola, aprendo nuovi orizzonti sui rapporti tra la Sicilia, Malta e la Grecia dell'Età del Bronzo.

Il terzo approdo, non meno determinante, fu quello di Poliochni, nell'isola di Lemnos. A questo scavo aveva collaborato nel 1936 come borsista della Scuola Archeologica Italiana di Atene. Ma nel tempo altri allievi si erano avvicendati sul sito, procedendo in maniera diseguale nello scavo e nella sua documentazione. Toccò a Bernabò Brea riprendere le fila di questo intricato discorso nel decennio tra il 1951 ed il 1960 ricostruendo la sequenza degli orizzonti locali e la loro relazione con Troia, Thermi e gli altri insediamenti preistorici dell'Anatolia e dell'Egeo. Era naturale per lui immaginare che i risultati raggiunti dovessero essere messi a disposizione del pubblico, sia quello degli specialisti, sia quello – più vasto – dei non addetti ai lavori. Nacquero così il Museo di Lemnos, un modello di chiarezza didattica e espositiva, e la monumentale edizione dello scavo.

Ma la vastità dei suoi interessi non si esauriva certo nello studio della preistoria. Dal suo breve soggiorno nella Soprintendenza di Taranto, che fu il suo primo incarico di funzionario, nel 1938, nacque la sistemazione dei rilievi tarantini di pietra tenera di età classica ed ellenistica; dalla sua lunga permanenza alla guida della Soprintendenza di Siracusa fu rinnovata la conoscenza della Sicilia Orientale, già impostata su solide basi da Paolo Orsi. Egli ne fece un *kosmos* ordinato, dove nulla era affidato al caso o lasciato nell'ombra.

La sua straordinaria chiarezza di pensiero, che gli permetteva di procedere direttamente alla stesura definitiva delle sue monumentali pubblicazioni, si rifletteva senza sforzo nel suo insegnamento: chi aveva la ventura di ascoltarlo, mentre illustrava un museo, uno scavo o un difficile problema archeologico, ne ricavava la sensazione di aver appreso tutto il necessario sull'argomento. Lo stesso istinto gli permetteva di coinvolgere nel lavoro e nella tutela chi aveva il privilegio di stare al suo fianco.

Per un simile studioso, l'Università italiana non ha mai saputo trovare una cattedra: ma la sua lezione si è trasmessa ugualmente attraverso la sua parola e le sue opere.

I BRONZETTI "NURAGICI": IDEOLOGIA, ICONOGRAFIA, CRONOLOGIA

Carlo Tronchetti

Un recentissimo contributo di Vincenzo Santoni[1] ha dato un nuovo stimolo alla discussione sulla bronzistica figurata sarda, immediatamente esplicatasi in un'acuta replica di Paolo Bernardini[2].

In effetti l'argomento, ancorché già ampiamente e ricorrentemente trattato da alcuni decenni, si presenta tuttora assai ricco di problematiche ben lungi dall'essere risolte e che anzi si accrescono con il passare del tempo e dei ritrovamenti.

Purtroppo - e questa è una gravissima lacuna che conviene immediatamente premettere, in modo che sia ben presente durante tutta la trattazione - sovente, a queste scoperte, pur di eccezionale e direi fondamentale importanza, abitualmente non segue una sollecita ed esauriente pubblicazione dei materiali corredata, cosa basilare, dei relativi dati di scavo, con precisazioni sul metodo impiegato, sulla giacitura stratigrafica dei reperti e delle associazioni in strato, nonché delle pertinenti indicazioni sul tipo di strato (se cioè di formazione primaria o secondaria ecc.), elementi, questi, è appena il caso di ricordarlo, indispensabili per una corretta lettura ed interpretazione della situazione scavata, senza la quale è inutile pensare di poter porre le basi per un valido approccio ai problemi della cronologia e dell'interpretazione dei bronzetti.

Non sarà superfluo, pertanto, richiamare preventivamente alla memoria i diversi approcci al problema dell'interpretazione dei bronzetti "nuragici"[3], che comprendono questioni cronologiche, iconografiche ed ideologiche, sia pure in misura diversa a seconda dei diversi studiosi che hanno privilegiato talora l'uno, talora l'altro di questi aspetti che, in realtà, sono strettamente collegati fra loro ed inscindibili.

Parlando dei bronzetti non si può non prendere le mosse dall'autorevole ricostruzione di Lilliu[4], operatasi in un ampio arco di tempo, con posizioni che talora si sono modificate in alcuni dettagli, ma che, sostanzialmente, nella sua concretezza, è rimasta invariata come inquadramento cronologico e culturale generale.

Nella sua posizione iniziale Lilliu vedeva tre grandi gruppi distinti: il Gruppo Abini (fig. 1.a), il Gruppo Uta (fig. 1.b) ed il gruppo Barbaricino-mediterraneizzante (fig. 1.c). Nel primo riconosceva una tendenza al decorativismo, spesso superficiale, mentre nel secondo leggeva una maggiore attenzione a valori plastici; entrambi erano poi marcatamente distinti dal terzo, in cui i valori formali erano pressoché completamente abbandonati in favore di un evidente espressionismo bozzettistico.

Lo stesso Studioso, in una fase successiva, ha poi individuato due grandi famiglie stilistiche. Nella prima ha unito assieme i Gruppi Uta ed Abini, definendolo Gruppo Uta-Abini; la seconda ha conservato intero il Gruppo Barbaricino-mediterraneizzante, accentuando così l'opposizione valori formali - bozzettismo espressionistico. A tale differenziazione stilistica corrisponde, per Lilliu, anche una evidente differenziazione iconografica. Il Gruppo Uta-Abini è contrassegnato dalla raffigurazione degli "aristocratici": eroi, arcieri, guerrieri, capitribù; il secondo si dedica invece alla rappresentazione del "popolino": pastori, devoti, offerenti.

I due gruppi sono collocati cronologicamente da Lilliu nell'Età del Ferro, in un arco di tempo che corre dal IX sino al VII sec. a.C., con possibilità di prosieguo nel tempo in forme e modi assai più ridotti e schematizzati. Essi sono,

[1] Santoni 1995.
[2] Bernardini 1996.
[3] Il termine è volutamente messo tra virgolette ed il perché, auspicabilmente, sarà chiarito nel corso del lavoro.
[4] Lilliu 1966; G. Lilliu, 'Bronzetti e statuaria nella civiltà nuragica', in Aa.Vv., *Ichnussa*, Milano 1981, pp. 179-251; Lilliu 1986; G. Lilliu, 'La Sardegna tra II e I millennio a.C.', in Cagliari 1987, pp. 13-32.

LES GRANDES DIONYSIES

Daniel Noel

Les Grandes Dionysies ou Dionysies urbaines se déroulaient au mois d'*élaphoboléïon* (mars-avril), du 8 au 14 avril et constituaient un moment essentiel du calendrier athénien[1]. Aristophane n'avait pas choisi sans raison de représenter la célébration de cette fête au centre de sa comédie, les *Grenouilles*[2]. Les grandes Dionysies passionnent toujours les savants parce qu'elles entretiennent un rapport direct avec une tranche importante de l'histoire intellectuelle athénienne, le théâtre et ses diverses formes.

Les Dionysies urbaines ne se réduisent pas à des concours théâtraux, mais l'environnement des activités théâtrales, en admettant momentanément que cela ne constitue qu'un environnement ou un cadre, est en règle générale, soit traité rapidement, soit utilisé pour développer un point d'histoire du théâtre, soit considéré comme quasiment autonome de la partie théâtrale. Le résultat est un effet de laïcisation des Dionysies urbaines. Le théâtre devient un loisir civique et subventionné et même une démonstration patriotique. Quand une étude s'intéresse davantage à l'environnement de la partie théâtrale, le plus souvent elle le réduit à une fonction par exemple ludique ou politique.

1. Dionysos au theatre.

Les études sur les Dionysies urbaines présentent un trait dominant qui donne à l'analyse une orientation particulière. En considérant les Anthestéries comme une fête de printemps et en constatant qu'aucun autre état n'a connu deux fêtes de printemps, L.R. Farnell s'interroge sur les raisons qui ont conduit les Athéniens à cette originalité et, à vrai dire, il compte trois fêtes de printemps à effets cathartiques puisqu'il ajoute les Thargélies du mois de mai. L'auteur engage une réflexion où se mêlent histoire et politique. L'origine de cette situation particulière est à rechercher du côté de l'union avec Eleuthères et de la nécessité de ménager les habitants de cette ville mais aussi du côté des origines de la tragédie. Celle-ci aurait une affinité avec la saison d'hiver, saison froide et pluvieuse; comme les Pisistratides ambitionnaient d'attirer des visiteurs, il fallut déplacer au printemps les représentations théâtrales, à une saison où la navigation était rendue possible par des conditions climatiques plus clémentes[3]. A cette façon très opportuniste d'envisager les Dionysies urbaines s'oppose la lecture, révisée, de A. Pickard-Cambridge qui n'accorde qu'une place marginale au mythe de l'arrivée de Dionysos à Athènes et une place guère plus importante aux rites autour des représentations théâtrales et ne donne toute son attention qu'à l'histoire des genres théâtraux[4]. Cependant, avant même d'aborder l'histoire du théâtre à travers les Dionysies, l'auteur énonce des positions qui tendent à déconnecter Dionysos et son arrivée à Athènes du théâtre et à la limite de la fête elle-même en tant qu'elle est une fête dionysiaque. En effet, vouloir n'y voir qu'une création récente sous le prétexte que la responsabilité n'appartient pas à l'archonte-roi, ancêtre des rois, mais à l'archonte éponyme, est rapide[5]; mais surtout cela va dans le sens d'une création par

[1] «Les Athéniens, si affligés déjà par la guerre, ne peuvent vivre sans leur fête annuelle des Grandes Dionysies. Toute fête religieuse est une halte, un moment de repos où l'on oublie sa peine. En ce temps de misère, il est, plus que jamais, nécessaire d'oublier. Et les Grandes Dionysies, où l'on représente au théâtre les tragédies et les comédies, sont doublement une fête, non pour les yeux seulement, mais pour l'âme entière», Festugière 1972, p. 83.

[2] Festugière 1972, pp. 82-83.

[3] Farnell 1909, vol. V, pp. 229-230.

[4] Pickard-Cambridge 1953, pp. 58-101. Par commodité, je n'emploie que le seul nom de Pickard-Cambridge mais derrière le nom se tiennnent également ceux de ses réviseurs qui partagent la responsabilité des propos qui circulent sous le nom de Pickard-Cambridge.

[5] Farnell 1909, vol. V, p. 227, p. 320, n. 127 g.

les Pisistratides et là réapparaissent les ambitions des tyrans, les frimas de l'hiver et les avantages touristiques de la belle saison. Cependant, en connaisseur avisé, l'auteur signale qu'il peut encore faire froid en mars-avril à Athènes[6].

Pour A. Pickard-Cambridge, les Dionysies représentent, dans son effort pour émanciper la fête théâtrale de la gangue mythologique dionysiaque[7], la rencontre de l'art et de la politique au service des ambitions impérialistes de la cité. Ensuite, la procession de la statue de Dionysos entre le sanctuaire du théâtre et le petit temple n'appartenait pas aux Dionysies mais à un jour précédent. Seule la translation sanctuaire du théâtre-temple de l'Académie est tenue pour une représentation de l'arrivée de Dionysos à Athènes et pas le trajet inverse[8]. Là n'est pas le plus significatif, en effet «the πομπή was essentially a religious procession leading up to the sacrifices in the sacred precinct of Dionysus»[9] : il s'agit là d'une formule qui circonscrit le caractère religieux de la fête à la procession sacrificielle et du même coup le dénie à la suite de la fête. Enfin le κῶμος est opposé à la πομπή et il est supposé «much less formal proceeding than the πομπη». Une telle remarque ne présente guère de risque quand tout du déroulement du κῶμος est ignoré[10]. Les deux rituels sont isolés de la partie théâtrale des Dionysies et ne constituent que des préliminaires relevant plus ou moins des Dionysies. Cela ressort très nettement dans la suite de l'exposé où le *Proagôn* et l'Assemblée au théâtre sont clairement définis comme les éléments qui encadrent les Dionysies entendues au sens de concours théâtraux[11].

A l'opposé de A. Pickard-Cambridge, M. P. Foucart refuse d'aborder les Dionysies sous l'angle du théâtre en raison des lointains rapports du théâtre avec le culte. Comme il est un érudit attentif à toutes les sources d'information sur les détails cultuels et mythologiques, il reconstitue ce que j'ai appelé d'un terme imprécis l'environnement des représentations théâtrales. L'auteur est embarrassé par le mélange des genres : l'ensemble lui paraît dépourvu de cohérence. Il déduit une histoire des fêtes qui perdent progressivement leur caractère religieux pour devenir des festivités profanes, des réjouissances[12].

Contre les Athéniens, l'auteur s'emploiera à restituer la dimension religieuse des Dionysies avant que l'esprit de plaisir ne l'emporte dans la cité[13]. Après avoir ordonné les témoignages sur les «préliminaires» aux concours de façon à produire un système de rites satisfaisants pour l'esprit et définissant ainsi la première partie des Dionysies urbaines, la précieuse étude de Foucart sur le culte de Dionysos s'arrête devant les représentations théâtrales[14]. Elle laisse aux historiens du théâtre et de la littérature la plupart des journées consacrées aux Dionysies en vertu d'une découpe disciplinaire entre secteurs de l'histoire, comme si les Grecs vivaient selon les découpages académiques : une journée sous le signe de la religion, quatre journées sous celui du théâtre et l'ensemble ressortissant peut-être à une sociologie des loisirs qui ne demandait plus qu'à naître. M. P. Foucart et A. Pickard-Cambridge ne recherchaient pas une sorte de fil conducteur, un principe unifiant les journées des Dionysies pour naviguer à travers la fête sans se heurter à des frontières étanches. Il reste à se demander s'il est possible de quitter l'alternative classique tout en gardant à l'esprit un principe : les représentations théâtrales ne peuvent se réduire à une pièce du complexe dionysiaque, elles sont trop intégrées à la cité pour ne concerner que Dionysos et ses dévots.

A l'inverse, ces dernières années, il est devenu de bon goût d'annexer le théâtre de Dionysos à des fins politiques et de le dissoudre dans une intégration avancée à la *polis* . Selon J. A. Dabdab Trabulsi, l'intégration est claire parce qu'on célèbre les bienfaiteurs au théâtre et que, pendant ces journées, ne règnent ni «la même licence ni le même égalitarisme «sauvage». Il n'y a pas de comparaison avec ce que devaient être l'anarchie des Dionysies Rurales et l'orgiasme des Lénées»[15]. La fête des Dionysies urbaines fleure bon l'ordre, et «à la fin du VI ème siècle, elle marque un compromis entre la nécessité de donner satisfaction aux revendications du dèmos, composante essentielle des assises sociales du pouvoir tyrannique, tout en renforçant les structures d'un Etat centralisé contre le particularisme aristocratique,

[6] Farnell 1909, vol. V, p. 58, note 5.
[7] Farnell 1909, vol. V, p. 58.
[8] Farnell 1909, vol. V, p. 60 et note 1; *IG.* II, 2, 1006.
[9] Pickard-Cambridge 1953, p. 61.
[10] Pickard-Cambridge 1953, p. 63.
[11] Pickard-Cambridge 1953, p. 67.
[12] Foucart 1904, p. 168.
[13] Foucart 1904, p. 169.
[14] Foucart 1904, p. 195.
[15] Dabdab Trabulsi 1990, p. 213.

besoin qu'un dionysisme déchaîné ne saurait satisfaire»[16]. Voilà une assertion qui manie avec souffle des concepts forgés dans la langue de bois d'une époque jamais révolue pour certains. Le plus curieux est l'embrigadement de ce pauvre Dionysos dans une subtile dialectique des rapports de force à l'oeuvre dans la cité, tous régimes politiques confondus, qui exige de lui un toilettage. Dionysos doit renoncer à son aspect «déchaîné», devenir un Dionysos présentable et fréquentable en quelque sorte ! Pourtant le vin est de la fête, le taureau de Dionysos est sacrifié ces jours-là. A trop vouloir faire des Dionysies une fête à la gloire de la cité et des Athéniens, l'auteur taille un Dionysos sur mesure.

A côté de cette tentative de transformation politicienne des Dionysies en défilé du 1er mai, il existe des travaux plus prudents, soutenus par des démarches prenant appui sur les sources de l'antiquité et une approche anthropologique. J'examinerai tout d'abord une étude de W. R. Connor puis les trois articles de S. Goldhill sur les Dionysies urbaines[17]. Le premier auteur pose que les Dionysies constituent une pièce centrale de la vie démocratique de la cité et sont l'aboutissement d'un processus historique, à la fin du VI ème siècle, reconstituable avec une chronologie année par année: chute des Pisistratides en 510, réforme clisthénienne en 508/7, incorporation d'Eleuthères à l'Attique en 506-501 et inauguration des Dionysies urbaines en 501[18]. La fête constitue donc un rituel d'intégration politique et elle célèbre la fin de l'oppression[19]. Les Dionysies reflèteraient la nouvelle organisation civique et l'organisation du dithyrambe est calquée sur l'ordre civique clisthénien. Les Dionysies sont une fête de la cité qui réussit l'intégration des formes anciennes de la fête avec une représentation de l'ordre civique, force, succès et prospérité que les Athéniens associent avec liberté et institution démocratique. Dans tout l'article, il n'est guère question de Dionysos, c'est là la limite d'un tel travail. Cependant W. R. Connor se démarque de S. Goldhill en lui reprochant de surestimer les tensions entre le cérémonial de la fête et les thèmes de la tragédie. Ces tensions constituent pour S. Goldhill un aspect important d'une réflexion qui se veut globale, intégrant Dionysos à une lecture politique des Dionysies. Ce dernier auteur recherche une manière de rattacher Dionysos à sa fête qui est pour lui avant tout une affaire de dimension politique et d'éducation civique. La réflexion de S. Goldhill est dense et embrasse les questions majeures que soulève cette fête dans la perspective qui est la mienne, à savoir la réintégration de Dionysos en ses fêtes, fêtes inséparables du vin et de l'ivresse.

Dans chacun de ses articles, S. Goldhill s'insurge contre une conception répandue des Dionysies qu'O. Taplin, après bien d'autres, énonce dans les termes suivants : «Pour les Athéniens, les Grandes Dionysies étaient une occasion de s'arrêter de travailler, de boire beaucoup de vin, de manger de la viande, et d'assister ou de participer à des cérémonies variées, des processions et des offices religieux qui accompagnent de telles célébrations dans le monde entier. C'était également une occasion de jouer des tragédies et des comédies, mais je ne vois pas comment l'événement dionysiaque aurait pu envahir ou affecter les divertissements»[20].

Après avoir rappelé les différents rituels qui précèdent les représentations théâtrales, S. Goldhill présente quatre éléments de cérémonie liés aux représentations elles-mêmes et révélateurs de la liaison entre l'idéologie civique et les représentations en tant qu'elles sont des cérémonies avec un public. Il s'agit de la participation des stratèges comme juges au concours, de la remise du tribut des alliés, de la lecture des noms des bienfaiteurs de la cité et enfin de la présentation des enfants dont les pères sont morts à la guerre. Les quatre éléments permettent à l'auteur de dégager la thématique de la seconde partie des Dionysies qu'il échafaude par des allers retours entre l'oraison funèbre et la fête théâtrale[21].

[16] Dabdab Trabulsi 1990, pp. 213-214.
[17] W. R. Connor, 'City Dionysia and Athenian Democracy', in *Classica and Mediaevalis Diss.*, 40, 1989, pp. 7-32; Goldhill 1987, pp. 55-74; S. Goldhill 'The Great Dionysia and Civic Ideology', in *JHS* 107, 1987, pp. 58-76; Goldhill 1990, pp. 97-129.
[18] Sur les problèmes de chronologie, voir également J.J. Winkler, *The Ephebes' song*, in *Nothing to do with Dionysos ? Athenian drama in its Social context* (édité par J. J. Winkler et F. Zeitlin) Princeton 1990, p. 49.
[19] Sur le rapport entre les Pisistratides et les Grandes Dionysies, voir également Chr. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, (traduit de l'allemand par M. Carlier), Paris 1991, pp. 60-61.
[20] O. Taplin, *Greek Tragedy in Action,* London 1978, p. 162; la traduction est de Goldhill 1987, pp. 55-56.
[21] Goldhill 1990, p. 110.

Pour ce faire, il mobilise force travaux de l'«Ecole de Paris» qu'il réduit à des formules de façon à les faire entrer dans son projet[22]. Une fois le parallèle mariage et guerre acquis, il ne lui reste plus qu'à se tourner vers la présentation des «pupilles de la nation», fils d'hoplites et futurs hoplites, laquelle est l'occasion de faire ressortir le rôle nourricier de la cité, son rôle de père et de mère. Tout le vocabulaire familial serait approprié à l'idéologie civique[23]. L'idéologie civique et l'imaginaire démocratique sont réduits à la combinaison de la procréation d'enfants et de la guerre pour la plus grande gloire de la cité. C'est à ce prix que les Dionysies sont «fundamentally and essentially a festival of the democratic *polis*»[24]. A ce stade de l'étude de S. Goldhill, il est aisé de remarquer que Dionysos fait figure de singulier absent. Il est difficile de lui faire une place entre «le lit et la guerre» qui, dans le cas présent, ne représentent qu'une sorte de schématisation des valeurs qui développent l'excellence de la vie en cité, en cité démocratique si possible. La cité et surtout la cité démocratique ne sont pas réductibles à la seule guerre et à ses exigences.

Même si la guerre tenait une place importante dans la vie de la cité, il serait imprudent de faire de la cité démocratique une organisation militariste où les citoyens athéniens et les femmes d'Athéniens, dans un flot puissant et unanime, conjugueraient leurs efforts, sacrifieraient leur existence pour porter leur cité au sommet de la gloire. A force de simplifier, l'auteur en arrive à produire une cité à l'image d'un régime totalitaire qui s'ignore. Dans le passage cité ci-dessus, parler de conflit entre la cité démocratique et l'*oikos* plus traditionnel équivaut à signifier l'existence d'un conflit entre les intérêts ou les aspirations de la cité et ceux de l'*oikos*, un domaine public qui absorberait le domaine privé, une raison d'Etat qui s'imposerait aux intérêts des familles, une raison d'Etat toute militariste et «nationaliste».

A force de vouloir donner une coloration politique aux Dionysies, l'auteur produit une Athènes à sa convenance. L'analyse se poursuit dans deux directions complémentaires. La première s'efforce de faire du théâtre un instrument d'éducation civique où la norme et sa transgression s'opposent et où cette dernière finit, logiquement parce que si les méchants se mettaient à gagner dans les belles histoires ..., par laisser apparaître la norme en sa grandeur et en pleine lumière. Mais en quoi cela concerne-t-il Dionysos ?. S. Goldhill répond que cela concerne au premier chef le dieu Dionysos. C'est là la seconde direction de son analyse, parce qu'il est le maître de l'illusion et de la transgression.

Mais, avant d'en venir là, l'auteur a illustré par de nombreux exemples comment la tragédie à Athènes investit le sens des principaux termes du discours de l'ordre social et dépeint les ambiguïtés de leur sens et de leur usage comme si la «tragedy seems deliberately to make difficult the assumption of the values of the civic discourse»[25]. Il ajoute ensuite que la force de la tragédie à Athènes réside dans «the refusal to accept the simple, clear and straightforward». C'est faire peu de cas des travaux de J.-P. Vernant et de P. Vidal-Naquet. Le premier a montré que si «la cité se fait théâtre, elle se prend en quelque sorte comme objet de représentation et se joue elle-même devant le public... cela ne signifie pas qu'elle en soit le reflet. Elle ne reflète pas cette réalité, elle la met en question»[26].

Un peu plus loin il précisait que : «chez Eschyle, l'exaltation de l'idéal civique, l'affirmation de sa victoire sur toutes les forces du passé ont moins un caractère d'un constat, d'une tranquille assurance, que d'un espoir et d'un appel»[27]. Pour soutenir cette importante remarque, J.-P. Vernant expliquait en note que si, à la fin de l'*Orestie* d'Eschyle, «un équilibre est bien réalisé, (mais) il repose sur des tensions. Le conflit subsiste à l'arrière-plan entre forces contraires. En ce sens l'ambiguïté tragique n'est pas liquidée; l'ambivalence demeure»[28]. A l'inverse, S. Goldhill simplifie le genre tragique: «a didactic and a questionning medium and the affirmation of the duties and obligations of a citizen... The juxtaposition of the young men affirming their civic duties and affiliations in the theater and the young Orestes, forced to lie, deceive, and kill his mother, and yet to the vindicated, seems to me to be of some importance to the way we think of the Athenians conceptualizing the move from childhood to adulthood and the role of the moral example of myth»[29]. J.-P. Vernant, lui, avait écrit:

[22] Goldhill 1990, p. 107.
[23] Goldhill 1990, p. 112.
[24] Goldhill 1990, p. 114.
[25] Goldhill 1990, p. 124.
[26] Vernant 1973 b, p. 24.
[27] Vernant 1973 b, p. 25.
[28] Vernant 1973 b, p. 25, note 3.
[29] Goldhill 1990, p .125.

«Une fois les questions posées, il n'est plus pour la conscience tragique de réponse qui puisse pleinement la satisfaire et clore son interrogation»[30].

S. Goldhill instrumentalise la tragédie au service d'une idéologie qui se déploie entre «le lit et la guerre», et il explique que les cérémonies concernent les relations de l'individu avec la cité, ses devoirs et ses obligations étant exprimés en terme d'implication militaire et de reconnaissance des devoirs de l'homme comme soldat dans la cité. Pour l'auteur, le mythe dans la tragédie est un modèle moral et la tragédie un médium pour soulever des questions. De la présentation des pupilles à la tragédie cheminerait une dialectique qui requiert pour être analysée l'exemple du *Philoctète* .

Après avoir salué l'importance des analyses de P. Vidal-Naquet, l'auteur s'engage dans une double critique. Tout d'abord il avance que la sauvagerie et la culture ne se retrouvent pas dans la tragédie de la manière dont P. Vidal-Naquet l'explique. Ensuite il accuse le modèle anthropologique de conduire à la sous-estimation de l'incertitude qui pèse sur la supposée «double fin» de la tragédie en particulier en ce qui concerne Néoptolème, personnage clé de son analyse. A travers cette critique, une lecture particulière de la tragédie et du personnage de Néoptolème fonctionne pour s'accorder à la place qu'assigne S. Goldhill à la présentation des pupilles de façon à produire une dialectique didactique des Dionysies entre cérémonie et tragédie, dialectique à laquelle il associera Dionysos un peu plus tard. Avant d'en venir là, je voudrais revenir sur la caractérisation de Néoptolème par S. Goldhill en montrant que cette critique n'entame en aucune manière le bien-fondé des analyses de P. Vidal-Naquet mais est nécessaire en raison du parti pris dicté par une perspective qui asservit la tragédie à la politique de la cité.

A Lemnos, c'est «dans cet univers désolé et auprès de cet homme ensauvagé que débarquent Ulysse, un homme d'âge mûr, et Néoptolème, un adolescent, presque encore un enfant». En effet «Néoptolème est appelé soixante-huit fois παῖ (enfant) ou τέκνον (mon fils) dont cinquante-deux fois par Philoctète. Or cet enfant sera qualifié d'homme, deux fois, au vers 910 d'abord ..., une seconde et dernière fois par Héraclès, à l'extrême fin de la pièce, quand celui-ci invite Philoctète à combattre , "avec cet homme". Ce simple rapprochement tend à établir, me semble-t-il, que Néoptolème a bel et bien changé de statut, qu'il a traversé au cours de la pièce l'initiation éphébique»[31]. Au terme de son analyse, l'auteur conclut que «l'homme sauvage a donc réintégré la cité, l'éphèbe est devenu l'hoplite»[32]. Voilà qui est clair et fort éloigné de l'incertitude qu'aurait débusquée S. Goldhill. Philoctète est-il pour autant devenu un citoyen?

L'intervention d'Héraclès dissocie le Philoctète archer du Philoctète hoplite et Philoctète et Néoptolème sont, contrairement au début de la tragédie, maintenant unis «comme deux lions partageant le même sort». D'adolescent, Néoptolème est devenu un homme. La tragédie de Sophocle comporte un nombre important de références à l'initiation éphébique éclairant ce changement de statut. Il ressort de l'analyse de P. Vidal-Naquet que les plans d'interprétation s'enchevêtrent, que se mêlent et s'opposent le plan des hommes et celui des dieux, le plan du temps passé et celui du temps présent, le plan du guerrier héroïque et celui du guerrier hoplitique. Une telle analyse de Philoctète et de Néoptolème conserve à la tragédie de Sophocle les ressources de ses tensions jusqu'à l'extrême fin puisque, si le serment hoplitique est reconnaissable dans les mots d'Héraclès, celui-ci désigne les deux combattants du terme de lions. Les valeurs du lion n'entretiennent avec la morale hoplitique aucun rapport; au contraire, le lion «qualifie exclusivement les héros guerriers... Le héros est seul au milieu des ennemis comme l'est le lion face aux hommes»[33].

Les ambiguïtés des protagonistes et les imbrications des plans demeurent jusqu'à l'extrême fin parce qu'il est dans la nature de la tragédie de les tenir dans cet état jusqu'à la fin. C'est seulement à la fin que la volonté des dieux se manifeste et dicte aux hommes ce qu'ils doivent faire, précisément le contraire de ce qu'ils s'apprêtaient à faire. Le *Philoctète* de Sophocle n'a rien à voir avec une interrogation moderne que S. Goldhill formule en termes de devoirs militaires, en termes de modèle positif ou non du loyal combattant, ou encore d'indécision de Néoptolème quant à ce qu'il doit faire. A la fin de la tragédie, Néoptolème se range aux côtés de

[30] Vernant 1973 b, p. 26.
[31] Vidal-Naquet 1973, p. 172.
[32] Vidal-Naquet 1973, p. 179.
[33] A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris 1981, pp. 39-40.

Philoctète qui vient de répondre positivement aux injonctions d'Héraclès.

P. Vidal-Naquet ne peut «sous-estimer» une «incertitude» au sujet d'une certaine double fin. Parler de double fin, c'est plutôt le fait d'un critique sous-estimant le poids des dieux dans le destin des hommes, surestimant la puissance du discours civique et l'efficacité d'une présentation de pupilles de la cité. La pièce se soucie comme d'une guigne d'offrir un modèle ou un anti-modèle du bon hoplite. Ce qui importe davantage est de voir comment des éléments du langage hoplitique sont «injectés» dans la pièce et quels effets de sens ils produisent, comment les plans de significations entrent en rapport. S. Goldhill a besoin de voir jusqu'au bout de la tragédie un Néoptolème hésitant, empêtré dans des considérations morales sur la conduite à tenir parce que, dans le cas inverse, il lui serait difficile d'assigner un rôle spécifique et positif à la cérémonie des pupilles. Pour cette raison il faut que la tragédie questionne sans réponse, comme si Héraclès n'apportait pas la réponse !

Une fois décrit le mode de fonctionnement supposé de la tragédie, S. Goldhill s'interroge sur le rapport de Dionysos avec cette fête éminemment civique, mais avant tout, il lui faut un Dionysos. Ce sera celui de l'impossible définition, le dieu du changement et de la transgression, du renversement et de l'illusion : le théâtre n'est plus très loin ! Cependant la pièce maîtresse du dispositif est une notion passe-partout, la transgression et Dionysos est le dieu de la transgression. Avec cela S. Goldhill tient la clé du rapport de Dionysos avec sa propre fête et le théâtre, la cité, l'idéologie civique et la tragédie. La réponse est ramassée dans une formule : «it is the *interplay between norm and transgression* enacted in the tragic festival that makes it a Dionysiac occasion»[34]. L'«interaction» est réputée une notion opératoire; l'auteur enregistre une confrontation entre norme et transgression dont il déduit une action réciproque entre la norme et sa transgression, mais sur laquelle il ne s'explique pas.

Le raisonnement se place à un tel niveau d'abstraction que les phénomènes à décrire et leur spécificité s'évanouissent dans le brouillard des mots et la vulgate anthropologique. Il est nécessaire de prendre au sérieux les analyses de l'auteur parce qu'elles reflètent une attitude très fréquente ces dernières années où l'allure anthropologique sert de caution scientifique moderniste mais surtout parce qu'elles véhiculent non seulement un discours réducteur sur Dionysos et ses fêtes mais encore sur la cité qui est banalisée dans une reconstruction fondée sur des mécanismes dualistes générés par une logique binaire. Toute la démarche est épaulée par de multiples usages de la littérature anthropologique tant fonctionnaliste que structuraliste et V. Turner est la référence théorique obligée. Il ne s'agit pas pour moi de réagir à l'investigation anthropologique dans l'étude de la Grèce classique à la manière de C. Castoriadis qui dénonce la «sociologisation» et l'«ethnologisation» complètes de l'étude la Grèce[35], mais d'interroger les notions utilisées dans ces analyses.

Dire comme S. Goldhill que la tragédie et la comédie «do not simply reverse the norms of society but inculcate a questioning of the very basis of those norms, the key structures of opposition on which «norm» and «transgression» rest»[36], est certes une manière de nuancer mais il n'en reste pas moins qu'il existerait une norme exposée dans les cérémonies et des transgressions exposées dans les représentations théâtrales. Cela signifierait donc que d'un côté il y aurait la cité qui répéterait ses certitudes et de l'autre des textes qui mettraient en scène l'inversion des normes et qu'entre ces deux plans se produirait une interaction. Il n'est pas possible d'affirmer que la scène est la réalité inversée parce que l'univers tragique n'est pas la cité qui marcherait sur la tête, la cité n'étant pas mise en scène. Ce qui est donné à voir c'est ailleurs et avant la cité, et quand c'est ici, les dieux se manifestent avec clarté pour contrarier les aspirations humaines.

Les oppositions ne se construisent pas entre la cité et la tragédie mais à l'intérieur de l'univers tragique et ce qui se passe dans la tragédie est spécifique de cet univers comme l'ont montré J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet[37] qui écrivaient quatorze ans auparavant que, si «la tragédie apparaît ainsi plus qu'aucun autre genre littéraire, enracinée dans la réalité sociale, cela ne signifie pas qu'elle en soit le reflet. Elle ne reflète pas cette réalité, elle la met en question. En la présentant déchirée, divisée contre elle-même, elle la rend toute entière problématique»[38].

Que le texte tragique "inculque" un questionnement n'apporte rien de plus à S. Goldhill parce que le questionnement inculqué se situe dans l'espace qui sépare la norme de la transgression. A l'intérieur de la tragédie, les conflits qui déchirent les personnages n'opposent pas les tenants d'une norme civique et ceux qui la malmèneraient; la tragédie représente un conflit irréductible de valeurs dont l'issue échappe aux protagonistes et dont les clés sont entre les mains des dieux. Dans les *Bacchantes* d'Euripide, Penthée n'est pas davantage un bon roi. Au contraire «il est le roi trop royal, trop tyrannique... l'homme de la cité se faisant de la raison d'Etat une idée étroitement positive»[39]. Cadmos le décrit comme frénétique et «c'est ce terme qui, dans la bouche du même personnage servira à désigner l'état d'Agavé égarée par la transe»[40]. Les héros tragiques sont inhumains et seuls la puissance des dieux et leur intérêt pour les affaires humaines délivrent une fin, une juste fin. Aussi «le Dionysos des *Bacchantes* est un dieu tragique comme l'est aux yeux d'Euripide, l'existence humaine. Mais en donnant à voir son épiphanie sur la scène, le poète rend le dieu et la vie, dans leurs contradictions, intelligibles autant qu'ils peuvent l'être.»[41]. Dans le *Philoctète* de Sophocle «Héraclès arrive pour résoudre le problème posé, Ulysse a disparu, il n'assiste pas à la scène finale au cours de laquelle Héraclès apporte une solution et assure le retour de Philoctète et de Néoptolème»[42]. Il ressort de ce qui précède que la norme et la transgression ne sont pas le moteur de l'action tragique et que les Dionysies urbaines ne sont pas «l'expression rituelle de plus en plus marquée de l'idéologie juxtaposée à une critique troublante de plus en plus explicite»[43]. Le dualisme dans lequel cérémonies et représentations sont enfermées par S. Goldhill tout comme l'opposition entre norme et transgression relèvent de l'emprunt abusif d'explication de rituels observés dans d'autres cultures et qui s'organisent autour des principes de la norme transgressée rituellement et du désordre générateur d'ordre[44]. De tels phénomènes ne sont pas observés dans les Dionysies. La tragédie met en scène des personnages qui manipulent des catégories essentielles de la vie en cité, ils y procèdent dans une situation tragique. La distance entre les personnages et le public est grande, il n'y a pas d'identification possible mais une distanciation critique. Les spectateurs ne vivent ni l'existence tragique ni l'inverse ou la marge de cette existence. Par conséquent, il ne sera pas possible de dire que les Athéniens font au niveau de la tragédie ce que «les Chulupi font au niveau du mythe», à savoir «ce qui leur est interdit au niveau du réel»[45].

Dans la représentation tragique, ce sont certes des destinées individuelles qui sont mises en spectacle et dont le sens échappe à ceux qui les vivent, mais les dieux veillent et se manifestent toujours pour trancher l'alternative dans laquelle les personnages se débattent. Le destin tragique est hermétique à celui qui le vit et les dieux guident les pas aveugles de l'homme. Dès lors, avec la tragédie, une grande leçon de modestie sur l'autonomie humaine est adressée aux individus qui trouvent dans la cité un cadre d'existence qui tempère l'incertitude qui pèse sur la condition humaine. Mais ce cadre est impuissant à délivrer des dieux.

Les dieux dans l'existence humaine occupent une place inexpugnable. De plus la reconnaissance de cette place est la condition même du bonheur en cité. L'autonomie humaine n'est possible que relativement et qu'avec la reconnaissance des dieux. Quel dieu autre que Dionysos pouvait délivrer ce "message", donner à "penser" cette dimension de l'existence en cité ? Dionysos est le dieu de l'illusion qui peut à la fois à Thèbes produire la désolation sauvage et promettre à tous ceux qui l'accueillent la félicité, non pas dans l'au-delà, mais maintenant[46]. Si, dans les Dionysies urbaines, existe un rapport entre le mythe, les cérémonies et le texte théâtral, ce rapport se présente moins comme une juxtaposition ou une confrontation entre une norme et sa transgression que par des rappels nombreux sur l'accord qui doit régner entre le monde des dieux et des hommes. C'est à cette condition que les affaires humaines, dans leur hétérogénéité, peuvent devenir à proprement parler des affaires humaines, objet de discussions et de décisions communes. Pour ce faire, l'harmonie doit exister et la cité être une. Dionysos d'abord affronte l'hostilité, conquiert la cité de

[34] Goldhill 1990, p. 127.
[35] C. Castoriadis, *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe II*, Paris 1977, p. 262.
[36] Goldhill 1990, p. 127.
[37] Vernant-Vidal-Naquet 1986, pp. 12-13.
[38] Vernant 1973 b, pp. 24-25.
[39] Vernant 1986 b, p. 260.
[40] Vernant 1986 b, p. 261.
[41] Vernant 1986 b, p. 269.
[42] Vidal-Naquet 1973, p. 177.
[43] Goldhill 1987, p. 71.
[44] G. Balandier, *Le désordre. Eloge du mouvement*, Paris 1988, pp. 117-145.
[45] P. Clastres, 'De quoi rient les Indiens ?', in *La société contre l'Etat*, Paris 1974, p. 127.
[46] Vernant 1986 b, p. 269.

Thèbes en opposant les deux moitiés de Thèbes dans une démesure commune pour laisser la place ensuite au cortège de félicités qu'il promettait à ceux qui le suivraient. Que ce soit dans les *Euménides* d'Eschyle ou dans le *Philoctète* de Sophocle, sur d'autres registres et avec d'autres divinités que Dionysos, une divinité indique la marche à suivre pour surmonter la désespérance tragique de l'existence humaine, pour donner à Athènes un tribunal des crimes de sang ou pour vaincre Troie. La cité doit être réconciliée avec elle-même, le conflit dépassé et l'unanimité rétablie dans la concorde avec les dieux[47].

D'une certaine façon, les cérémonies, autour des représentations théâtrales, indiqueraient la grandeur d'Athènes et témoigneraient de ses ambitions; mais au delà, il est difficile de reconstituer un discours civique univoque et cohérent. De plus, il est impossible de faire remonter plus haut que le début du V ème siècle la présentation du tribut sur la scène du théâtre. En conséquence, sans voir là un agrégat d'éléments disparates, il est plus prudent de ne pas en faire un système élaboré de propagande patriotique et de se contenter d'y voir une auto-célébration de la cité. La tragédie rappelle les conditions qui rendent possible la puissance de la cité et à cet égard l'unanimité civique au cours des festivités est assurée par Dionysos en compagnie de son vin qui arrose les longues journées des Dionysies urbaines. L'approfondissement de cet aspect du vin donnera à comprendre la manière dont les rituels combinés aux représentations théâtrales constituent une sorte de ciment assurant la cohésion sociale athénienne, comment Dionysos se montre un grand dieu politique.

2. Dionysos vent a athenes.

Les études sur les Dionysies urbaines négligent Dionysos et son vin. D'un côté la fête sert de cadre et rien de plus au théâtre, le seul rapport avec le dieu résidant dans l'exhumation d'un passé brumeux où des formes primitives du théâtre auraient été données en son honneur et dans le fait que de ces formes seraient dérivées les formes canoniques. De l'autre, la fête sert également de cadre mais cette fois à des manifestations politiques politiciennes de la cité, rapport avec les Pisistratides et la cité démocratique et Dionysos, inculcation idéologique ou éducation civique.

Dionysos est à réinsérer dans ses fêtes et à articuler à deux aspects solidaires de son vin intronisé officiellement et massivement présent dans ces journées en des formes publiques. Le vin et l'ivresse sont à la fois des épiphanies de Dionysos et des moyens d'atteindre une sorte de félicité, un bonheur commun. La consommation du vin n'est pas un repliement individuel sur soi ou sur un groupe restreint, pas davantage l'accès à une sorte de paradis artificiel. Le vin de Dionysos, que chacun ingurgite avec plus ou moins de modération, constitue une modalité de la présence du dieu, non pas tant comme une manière d'être habité par le dieu ni comme une façon de se laisser guider par le dieu comme s'il s'agissait d'une perte de contrôle de soi, mais bien plus comme une manière de faire reculer les limites de la liberté et de la conscience, d'élargir le champ politique.

Revenir à Athènes.

Dionysos est déjà venu à Athènes mais sa première venue constitue un échec retentissant de l'introduction du vin en Attique. La deuxième fois Dionysos prend davantage de précautions pour introduire son vin avec succès. Dans les Grandes Dionysies est commémorée la deuxième venue de Dionysos à Athènes. Cette fois le dieu enseigne l'art du mélange à son hôte, Amphictyon, le roi d'Athènes. Instruit par Dionysos, Amphictyon édicte un code du banquet et principalement du *symposion*. Minimiser cet aspect des Dionysies équivaut à amputer la fête d'une partie de sa spécificité. Il est nécessaire de faire un retour sur la venue de Dionysos parce qu'elle comporte des éléments d'interprétation des Dionysies.

Avant d'arriver à Athènes, Dionysos s'est arrêté à Eleuthères, un village de montagne sur la frontière béotienne. Depuis il y est honoré sous le nom de «Melanaigis»[48]. L'institution du culte de Dionysos à la Peau de Chèvre Noire ne s'est pas faite sans difficulté. Les filles du roi blâmèrent Dionysos quand elles le virent vêtu d'une peau de chèvre noire. C'est moins le dieu lui-même qu'elles virent qu'un *phasma*, une apparition, un fantôme habillé. Le dieu en colère les

[47] Vidal-Naquet 1986 b, pp. 179-180.

[48] Souda, *s.v.* 'Μέλαν'.

plongea dans la *mania*, la folie. L'oracle consulté donna l'ordre d'honorer Dionysos comme il le voulait. S'agit-il d'«un mouvement d'humeur sans lendemain»[49] ? C'est certain mais ce n'est pas pour autant un événement ordinaire ou une péripétie isolée dans la venue de Dionysos à Athènes.

A Dionysos, il ne suffit pas de se donner à voir, il doit encore s'imposer en faisant la démonstration moins de sa force que de sa capacité à provoquer le trouble, le tumulte. Dionysos se révèle comme une puissance désorganisatrice et incompréhensible à ceux qui le refusent. La réponse de l'oracle donne la marche à suivre non pas pour rétablir l'ordre mais pour jeter les bases nouvelles d'un culte ainsi que les conditions d'une nouvelle existence qui commence à Eleuthères et ne s'arrête pas là, Eleuthères n'étant qu'un maillon. En effet, un nommé Pégase[50], habitant d'Eleuthères, quitta son village avec pour seule mission d'apporter la statue du dieu à Athènes[51].

Le culte de Dionysos *Melanaigis* est à peine institué que la statue du dieu est déménagée par un quidam d'Eleuthères vers Athènes, comme si rien ne retenait dans la bourgade le dieu ou plutôt un signe de reconnaissance de son arrivée; le but de son voyage se révèle être la seule Athènes. Dionysos reprend son voyage. Si, à Eleuthères, il s'était manifesté par un *phasma*, pour Athènes, Dionysos change aspect et troque une apparence inquiétante pour une apparence sans équivoque, celle de l'*agalma*, de la statue cultuelle. La transformation aurait dû faciliter l'accueil des Athéniens mais il n'en est rien: Dionysos devra encore une fois contraindre pour être reconnu.

Dionysos progresse lentement vers Athènes, il rencontre surtout l'hostilité des habitants et s'en venge. A Eleuthères, il avait affolé les filles du roi, à Athènes, il déclenche une *satyriasis* incurable sans la claire réponse de l'oracle qui invite les Athéniens à conduire le dieu en grand honneur et à construire des phallus en souvenir de leur infortune[52]. Dans sa marche vers Athènes, Dionysos ne révèle que sa face terrible, la *mania* pour les femmes et la *satyriasis* pour les hommes. Il n'épargne personne mais surtout il force à la reconnaissance, préalable à la diffusion de ses bienfaits. Si, à Eleuthères, il a réclamé un culte officiel, à Athènes il exige deux choses en échange de la guérison des mâles athéniens par la bouche de l'oracle : une procession de sa statue en grand honneur et la fabrication de phallus.

La double exigence signifie que Dionysos est sensible à la dimension publique de son entrée mais est aussi attaché au fait que tous les Athéniens, tant à titre individuel que collectif, témoignent de leur guérison. C'est toute la cité masculine en sa défaite qui accueille Dionysos. Les hommes ne sont pas maîtres de leur membre viril. Un dieu peut en prendre le contrôle, il peut les libérer également. En entrant ainsi dans Athènes, Dionysos plante un jalon politique bien voyant qui malmène le pouvoir masculin. En réclamant une procession de sa statue entourée de phallus qu'il contrôle, c'est la vie et la survie de la cité qu'il tient entre ses mains.

Avec une grande procession d'accompagnement de sa statue et des phallus en masse, Dionysos entre dans la cité d'Athènes et il impose la reconnaissance de sa présence à la cité elle-même. Non content de cela, il dicte et institue par là-même le déroulement de sa propre fête puisque les Grandes Dionysies rejoueront les exigences de Dionysos. Avant de délivrer ses bienfaits, le dieu emprunte une voie tortueuse pour être reconnu. La fabrication de phallus occupe dans la reddition des Athéniens une place importante et le scholiaste d'Aristophane indique que des phallus furent préparés tant par les particuliers que par la cité. Avec des phallus, la cité honore Dionysos, avant même de connaître le vin et les plaisirs de l'amour suscités par l'ivresse. Dionysos s'impose avant toute autre chose comme une puissance d'égarement des hommes, de basculement des repères, le plaisir devenant ici souffrance. Mais ce moment appartient aux temps fondateurs. Dionysos, en jetant le trouble et en suscitant une douloureuse pathologie du phallus, signifie clairement tant ses modalités d'action que son domaine d'intervention.

Son domaine, Dionysos le sillonne dans toutes les directions, jusqu'aux confins; il en fait surgir les marges non pas pour y abandonner les hommes à l'errance mais davantage pour le baliser. En échange de leur accueil, le dieu accepte de flécher son immense territoire et d'en ouvrir certains secteurs, d'en indiquer les itinéraires les

[49] M. Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris 1986, p. 52.

[50] Scholie à Aristophane, *Acharnien*s, 243, éd. N. G. Wilson, pp. 42-43.

[51] Kerenyi 1976, pp. 162-165.

[52] Scholie à Aristophane, *Acharniens*, 243, éd. N. G. Wilson, pp. 42-43.

plus convenables à chacun. Cependant le domaine en question ne se confond pas avec un ailleurs, il est dans la cité et se constitue sous les pas de la procession. Collectivement les Athéniens en prennent possession en accompagnant le dieu jusque chez son hôte d'un jour, le roi d'Athènes, Amphictyon, avant que ce ne soit la cité elle-même qui loge dignement Dionysos. Athènes pacifiée intègre Dionysos comme il l'exige. Dionysos témoigne de sa puissance et s'impose à la cité comme aux individus. Il demande à chacun de l'accompagner en portant le même témoignage de sa guérison, un phallus, avant de livrer ses bienfaits. Ainsi la cité contracte comme une alliance avec Dionysos. Depuis ce moment inaugural, chaque année, les Athéniens rejouent la venue du dieu d'où Athènes est sortie transformée.

Le vin de Dionysos et le vin aux Dionysies.

Aux Anthestéries, le vin est problématique; aux Grandes Dionysies, Dionysos vient régler les difficultés qui subsistent ou plus exactement il vient préciser un certain usage du vin, sa consommation. Si Dionysos livre l'art du mélange, il laisse au roi le soin de régler le déroulement du banquet. Ce n'est pas le dieu qui enferme le vin au banquet mais le roi. A travers lui s'expriment un pouvoir et une certaine conception de la cité. Athènes a résisté à Dionysos et s'est soumise, le dieu a fait son entrée, le premier acte est terminé. Amphictyon, en accueillant Dionysos, reçoit le secret du mélange et délivre un code du bon usage du vin, le deuxième acte est achevé. Le troisième acte n'en finit pas de se répéter chaque année, le vin irrigue la cité et lui dessine une nouvelle physionomie. La cité est augmentée du vin mélangé. Si la législation d'Amphictyon est bien celle du banquet et surtout du *symposion* qui lui fait suite, elle s'organise autour d'un principe intangible, le mélange et celui-ci ne se réduit pas à la pratique sympotique privée, loin s'en faut. Faire le voyage à Athènes pour Dionysos et le répéter annuellement pour la cité reviennent à placer le vin et le plaisir sous le regard public, à en faire une affaire publique avant qu'il ne devienne l'affaire de chacun. Dionysos et le vin sont dans la cité inséparables et présents de manière ininterrompue pendant toute la durée des Dionysies.

Tout commence avec la procession de la statue de Dionysos d'Eleuthères. Elle consiste à refaire le chemin parcouru par le dieu lui-même, mais c'est en plus représenter et se souvenir de la résistance opposée par la cité à Dionysos pour finalement l'accueillir triomphalement en son sanctuaire au théâtre. Faire le chemin qui sépare Eleuthères, ou plus exactement le sanctuaire de l'Académie, du théâtre, c'est redire la puissance de Dionysos et la soumission des Athéniens avant qu'il ne livre l'art du mélange. Mais pour ce faire, il faut en premier lieu déménager la statue en résidence dans l'un des deux temples du sanctuaire du théâtre vers un petit temple situé dans le secteur de l'Académie[53]. Je n'entrerai pas dans le débat érudit qui consiste à se demander si la translation de la statue vers le temple de l'Académie constitue une cérémonie faisant ou non partie des Dionysies. Une chose est sûre, la statue doit être portée dans ce petit temple pour que la procession se déroule autour de la statue de Dionysos. Pas davantage que pour les autres fêtes dionysiaques il n'est possible de proposer une reconstitution un tant soit peu appuyée sur des informations précises. En revanche, il existe, à ma connaissance, quatre témoignages sur l'insertion du vin aux Dionysies que j'envisagerai successivement : une scholie de Patmos à Démosthène, un passage de Philostrate sur Hérode Atticus, un oracle rapporté par Démosthène et enfin un fragment de Philochore d'Athènes.

Les indications disparates ne laissent entrevoir qu'une abondante présence du vin. Tout d'abord, un scholiaste de Patmos, dans son commentaire à un passage du *Contre Leptine* de Démosthène, commente le terme d'*hestiator*, hôte public, ainsi: «ceux qui nourrissent les tribus lors des Dionysies et des Panathénées»[54]. Il est aisé de déduire de cette scholie que les dix hôtes publics offraient un repas aux citoyens à un moment indéterminé des Dionysies. Le repas est servi dans le cadre de la tribu, une division politique importante de la cité mais rien de plus sur l'organisation matérielle de la liturgie de l'*hestiasis* ne peut être avancé[55].

Quant au moment où se place ce banquet, aucun document ne permet de donner une quelconque précision. La suggestion de P. Foucart, le soir de

[53] Pausanias, I, 29, 2.

[54] M. Sakkelion, 'Scholies de Démosthène et d'Eschine d'après un manuscrit inédit de Patmos', in *BCH* 1, 1877, p. 147.

[55] Sur la liturgie de l'*hestiasis*, voir Schmitt-Pantel 1992, pp. 121-131.

la première journée, une fois les cérémonies achevées, lui paraît un moment tout à fait convenable[56]. P. Schmitt-Pantel suggère un rapprochement avec le moment où Hérode Atticus offre du vin aux citoyens au Céramique et rappelle qu'un décret sur l'organisation des Petites Panathénées prescrivait que la distribution de viandes eût lieu au Céramique «comme pour les autres partages de viande»[57]. Le rapprochement bute sur la difficulté de placer un banquet public avant même que le premier sacrifice des Dionysies ne soit accompli. L'auteur relève ensuite le silence de la cité sur les banquets «comme si la cité démocratique était concernée par le sacrifice et le partage des viandes et non par le repas». Il me semble que l'étonnement n'est légitime que si on ne fait pas de la consommation de la viande une conséquence nécessaire, inévitable, de la viande sacrifiée. Ce qui est problématique est l'organisation du sacrifice, la circonstance, le coût, l'organisateur et le partage, c'est-à-dire les bénéficiaires. Une fois ces questions primordiales réglées, il me semble que le cadre de la consommation, son organisation se déduisaient «spontanément» ou logiquement de ces questions préalables. Il faut imaginer une organisation souple où s'épaulaient les instances de la cité, celle-ci n'étant pas un monolithe administratif. Les tribus et les dèmes, les associations cultuelles pouvaient se charger de l'organisation matérielle des grandes consommations collectives de viande. Mais le silence de la cité ne répond probablement pas seulement à ces considérations pratiques. Le même silence est observé dans l'iconographie céramique. En effet, si l'iconographie du sacrifice est abondante, en revanche il n'existe pas, à ma connaissance, de représentations d'un mortel en train de manger ce qui, en image, pourrait s'appeler de la viande. Manger en image est le monopole de trois personnages, deux divinités et un héros: Héraclès, Dionysos et Achille. Il faut plutôt voir là moins une sorte de censure athénienne sur la consommation de la viande qu'une inclusion des valeurs de la commensalité, du manger ensemble dans la pratique sacrificielle elle-même. Manger ensemble à proprement parler n'est pas un objet investi par des valeurs importantes, celles-ci logent dans le discours et les pratiques sacrificielles. Les valeurs de la sociabilité sont comme suspendues avec la commensalité, elles réapparaissent avec la «sympotialité».

Si l'imagerie du *symposion* est prolifique, les mentions de beuveries publiques sont rares et dispersées. Cependant une fête comme les Dionysies en connaît trois, ce qui est considérable par rapport au maigre corpus de ces références[58]. L'organisation des repas publics ne fait pas l'objet de décisions publiques, il en va de même pour la consommation publique du vin. Cependant quelques témoignages littéraires apportent des indications et surtout révèlent une tradition appuyée sur des oracles.

Philostrate raconte qu'Hérode Atticus, pendant la procession de la statue de Dionysos vers le temple de l'Académie, faisait servir du vin tant aux citoyens qu'aux étrangers au Céramique, les buveurs étant étendus sur des jonchées de lierre[59]. Au delà de la générosité du grand mécène, il est possible de reconnaître dans le vin et les *stibades* les deux piliers des festivités analysées par L. Gernet dans un article célèbre: 'Frairies antiques'[60]. L. Gernet a montré le rôle que jouait la *stibas* dans les fêtes rustiques, «paysans faisant ripaille durant la saison d'hiver avec les réserves qu'ils avaient pu amasser»[61]. Parmi les nombreux aspects novateurs de l'étude de L. Gernet, j'en retiendrai un, son interrogation sur la fin de telles dépenses et la réponse qu'il apporte: « Il y a une notion qui a eu la vie dure dans les fêtes, c'est celle d'hospitalité : une ἑστίασις est un ξενισμός»[62]. Conduire Dionysos au temple de l'Académie c'est s'apprêter à rejouer son entrée dans Athènes. Avant même de le faire entrer dans la cité et de le reconduire au théâtre, sur le chemin de l'Académie, citoyens et étrangers se désaltèrent avec le vin que fait servir Hérode Atticus. Le *symposion*, parce qu'il ne s'agit que de boire, est servi sur des lits de lierre, en compagnie de la statue de Dionysos, dans un cadre champêtre reconstitué[63]. Ici le dieu et les hommes sont clairement associés et «les rôles respectifs de régalant et de régalé circulent entre les dieux, les héros et les hommes»[64].

[56] Foucart 1904, p. 184.

[57] Schmitt-Pantel 1992, p. 131.

[58] Démosthène, *contre Midias*, 51; *Sur la Couronne*, 259, voir H. Jeanmaire, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951, p. 96; Pausanias, VII, 27, 3.

[59] Philostrate, *Vie des sophistes* , II, 1.

[60] Gernet 1976 (1928), pp. 21-61.

[61] Gernet 1976 (1928), p. 28.

[62] Gernet 1976 (1928), p. 30.

[63] J.-M. Verpoorten, 'La *stibas* ou l'image de la brousse', in *RHR* 1962, pp. 147-160, surtout pp. 157-160.

[64] Gernet 1976 (1928), pp. 32-33.

Au Céramique, entre le théâtre et le temple de l'Académie, du vin est distribué aux citoyens comme aux étrangers avant même que Dionysos ne soit vraiment arrivé, avant même qu'il n'entre dans Athènes. Le service de vin se tient à l'endroit où le dieu n'a pas encore véritablement quitté la ville pour rentrer, à ce point liminal et avant que les Dionysies ne commencent au sens strict du terme. Il faudrait ajouter que, si la statue s'arrête au temple de l'Académie et ne va pas jusqu'à Eleuthères, c'est sûrement moins pour des commodités pratiques comme la distance que pour signifier que Dionysos ne fait qu'esquisser un pas en limite d'Athènes.

Le *symposion* du Céramique, en plus de son caractère public, se déroule en compagnie du dieu qui s'en va pour revenir mais qui ne part ni ne revient réellement puisqu'il ne quitte pas Athènes. Il me semble que le *symposion* au Céramique revêt la valeur d'un événement par lequel est affirmé que Dionysos n'effectue qu'un faux départ. Avant même qu'il ne soit arrivé et revenu, le vin coule déjà, encore. L'événement inaugural et sa répétition ne se confondent pas, le second terme n'est qu'un «jeu» sans risque.

Le *symposion* public, dès l'ouverture des Dionysies, montre le signe sous lequel la fête est placée; de plus la consommation du vin apparaît ici autonome des nombreux sacrifices accomplis pendant les Dionysies. Sacrifice et *symposion* constituent dans certains cas un complexe festif mais le *symposion* peut former une cérémonie à part entière sans qu'il soit nécessairement précédé d'un sacrifice. Ici les déplacements du dieu sont l'occasion de faire des haltes pour boire. A la différence du sacrifice et de sa dépendance, le repas, qui requièrent des installations consacrées et fixes comme un autel, le *symposion* ne s'enracine pas dans un lieu. Au contraire, il se tient là ou ailleurs, là où la troupe des buveurs rencontre cratère et vin. L'opposition entre la fixité des pratiques liées au sacrifice et la mobilité des pratiques du vin est bien illustrée par un oracle conservé par Démosthène et concernant les Dionysies:

> C'est à vous que je m'adresse, fils d'Erechtée, vous qui habitez la ville de Pandion et réglez vos fêtes selon les traditions de vos pères. N'oubliez pas Bacchos! Tous sans distinction formez des choeurs dans vos larges rues pour rendre grâce à Bromios des fruits de l'année; couronnez votre tête et faites fumer vos autels. Pour la santé de votre peuple, offrez des sacrifices et des prières à Zeus Souverain, à Héraclès, à Apollon Préservateur; pour le bonheur de votre peuple, sacrifiez à Apollon Agyeus, à Léto et à Artémis. Dressez des cratères dans vos rues: la tête ceinte d'une couronne, formez des choeurs, selon les traditions de vos pères ...[65].

Les lieux sacrificiels sont déterminés par l'existence des sanctuaires et des autels tandis que les cratères sont disposés sur le trajet de la procession de Dionysos, dans son théâtre. «Dresser un cratère», ἱστάναι est le terme technique[66], dans un *symposion* privé ne présente rien que de très commun, le cratère est toujours en bonne place comme dans le fragment de Xénophane conservé par Athénée. Le poète le nomme en premier et dit:

> κρατὴρ δ' ἕστηκεν μεστὸς εὐφροσύνης
> Un cratère se dresse plein de joie[67].

Dans une habitation privée ou dans les salles de banquets attenantes aux sanctuaires[68], un cratère est toujours disposé, à même le sol, sur une table ou sur un trépied[69], pour effectuer le mélange du vin et de l'eau. Dans l'iconographie du *symposion*, le vase du mélange est souvent représenté et focalise de nombreux gestes. C'est à partir de lui que s'organise la distribution du vin. Tout comme l'autel du sacrifice, il structure l'espace du *symposion*. Quand les rues se dressent de cratères, l'espace du *symposion* se déploie et la cité devient elle-même le lieu du *symposion*. La procession du dieu est redoublée de stations aux cratères. Dionysos s'avance dans la cité comme les citoyens s'avancent dans l'ivresse, deux cheminements inséparables. Les mêmes valeurs politiques se manifestent-elles au *symposion* public et au sacrifice et au repas sacrificiel? P. Schmitt-Pantel s'était déjà posé la question et répondait que: «boire le vin consacré à Dionysos a la même valeur religieuse que manger la viande sacrificielle, [que] cet acte fonde la communauté civique»[70].

[65] Démosthène, *Contre Midias*, 52.
[66] Homère, *Iliade*, VI, 528; Hérodote, IV, 76; Pausanias, VII, 27, 3.
[67] Xénophane = Athénée, XI 462 d.
[68] E. Will, 'Banquets et salles de banquets dans les cultes de la Grèce et de l'empire romain', in *Mélanges Paul Collart*, Lausanne 1976, pp. 353-362.
[69] Athénée, II, 37 f-38 b.
[70] Schmitt-Pantel 1992, p. 331.

Pourtant la procédure sacrificielle opère une distinction entre les viandes rôties et bouillies, on ne mange pas indistinctement de l'une ou de l'autre. Entre les viandes rôties sur l'autel, une hiérarchie est établie et elle distingue des morceaux plus ou moins nobles. De plus, dans la répartition de la viande, la part du dieu ou du prêtre est d'abord soustraite et sur ces questions les règlements religieux sont particulièrement vigilants. Aussi autour de la viande se déploient des cercles hiérarchisés de commensaux qui font que certains sont plus égaux que d'autres; même si chacun mange de cette viande, la commensalité perpétue une hiérarchie sociale.

Inversement, le *symposion* est chargé d'autres valeurs et les Dionysies constituent une circonstance propice pour entrevoir un vin et une ivresse publics à Athènes. Mais avant de revenir aux Dionysies proprement dites, un détour par Thasos s'impose. La stèle du port de Thasos révèle l'existence d'un bâtiment appelé *symposion*, un document supplémentaire à verser au dossier, certes bien mince, du vin bu en public[71]. La cité de Thasos avait jugé nécessaire d'édifier au coeur de la ville un bâtiment voué à la pratique sympotique. C'est dire que boire ensemble revêtait alors une importance distincte des banquets publics ou privés qui pouvaient se tenir dans la cité et pour lesquels des édifices dépendant de sanctuaires offraient toutes les commodités.

Les Athéniens exprimaient la spécificité d'un "boire ensemble public" étendu aux rues de la cité, la cité elle-même devenant comme le *symposion* thasiote. La version athénienne du "boire ensemble public" constitue une radicalisation de l'attitude des Thasiotes. En effet, le vin s'échappe des lieux enclos, des lieux délimités et se disperse dans la cité. Le vin est offert à tous, l'ivresse est à la portée de quiconque et, si la notion d'appartenance civique conserve dans une telle festivité une signification profonde, ce que je pense, alors l'ivresse collective est civique et Dionysos un dieu politique. Quand les cratères se dressent dans toute une cité, le sentiment d'appartenance à une même communauté civique se dépouille de ses allures sérieuses, voire martiales, pour s'ouvrir au plaisir. La cité cesse d'incarner une raison supérieure et de reproduire des hiérarchies mais coïncide avec ses membres. Les divisions de la cité fondent dans les cratères publics. L'ivresse publique, loin d'être immorale à Athènes, est favorisée par la cité et elle donne à la conscience civique la possibilité de déployer des horizons reculés.

Dresser des cratères dans les rues ne constitue pas une simple occasion de boire mais c'est à la fois se conformer à la tradition et obéir aux oracles tant de Delphes que de Dodone. Cela ne justifie pas de s'enivrer mais l'ivresse est doublement légitimée, la tradition et l'oracle sont deux piliers qui lui confèrent un socle solide. Les cratères des rues expriment le caractère globalisant de la consommation du vin, les buveurs se trouvent reliés tant au monde des dieux qu'à celui dont ils sont les héritiers. Dans l'ivresse se dessinent également une liberté et une vérité qui affranchissent du poids du passé. Les cratères disposés dans la cité dénotent moins la reconnaissance et le témoignage d'un sentiment d'appartenance que celui d'être au monde avec les autres.

Le sentiment d'appartenance véhicule, dans le meilleur des cas, un dédain de l'autre quand ce n'est pas du mépris. La valorisation de soi et du groupe auquel on appartient s'exprime toujours dans ce sentiment. Ici, il faut changer de perspective, le sentiment d'appartenance communautaire et le sentiment identitaire, en tant qu'ils donnent à chacun la palette des critères de l'appartenance, ne sont pas les plus pertinents pour rendre compte des pratiques sympotiques d'Athènes. D'autres repérages sont à effectuer, particulièrement autour des valeurs de l'"être ensemble" et "de l'être avec les autres" avant d'être avec ses semblables, ou encore l'ouverture aux autres, le désir d'être avec les autres et le souci des autres. Quelquefois paraissent se croiser à Athènes deux configurations de valeurs, l'une communautaire et fondée sur ce qui est commun, l'autre reposant sur un idéal de vie ouvert aux autres qui peuvent être les proches et pas forcément les semblables. Ces deux configurations s'accordent et ne s'accordent guère tout à la fois, elles peuvent se combiner, se chevaucher mais la première serait dominée par l'idéal civique et «républicain» tandis que l'autre serait plus soucieuse de l'impalpable liaison qui ordonne la vie sociale, de la relation intersubjective, où les désirs et les soucis des hommes se confrontent. Les deux configurations ne sont pas autonomes

[71] H. Duchêne, *La stèle du port. Fouilles du port I. Recherches sur une nouvelle inscription thasienne*, Athènes-Paris 1992, pp. 94-95, 98-99.

et sont orientées par le poids de la citoyenneté et de l'opposition des sexes. Cependant, si une certaine confiscation est opérée par une partie de la cité, il n'en existe pas moins un désir latent qui appartient en propre à l'idée même de cité de conjoindre ces deux aspects.

Entre la parole oraculaire qui véhicule la volonté des dieux et la référence à la tradition, la cité et les citoyens, au moment d'une fête comme les Dionysies, avec l'ivresse, ouvrent un espace commun de vie, de plaisir et de réflexion sans égal dans la cité. Refusant d'enfermer l'existence commune dans des célébrations empreintes de la pompe républicaine, une communauté s'est donné les moyens de conjuguer simultanément le plaisir et la vie commune sous les feux croisés de l'ivresse et de la réflexion. Ainsi s'affirme une conscience politique dans laquelle «l'entre-nous» fait sens. Les représentations théâtrales se déployaient devant des spectateurs à l'imagination stimulée par le vin des carrefours et par le vin qui circulait au théâtre. Leur inscription dans les consciences alertées par le vin s'opérait selon des cheminements intellectuels qui ne devaient pas être bien éloignés des conditions réunies dans le *symposion*, philosophique ou non!

Le vin coule dans les rues d'Athènes pendant les Dionysies. Selon Philochore, il circule en abondance dans le théâtre lui-même, non seulement entre les représentations mais également pendant[72]. Cette indication ne renseigne pas simplement sur le confort que les Athéniens se garantissent pour supporter une longue journée de représentations comme le pense Parke[73], mais bien plus sur l'atmosphère qui englobe les représentations. Philochore indique que les spectateurs avant de se rendre au spectacle mangent et boivent et que, de plus, ils se couronnent la tête. Porter une couronne pour aller au théâtre ne tombe pas sous le sens. La couronne n'est pas un simple ornement mais elle possède une valeur religieuse et indique un état de pureté rituelle qui habite le participant à un sacrifice ou à un *symposion*. Se rendre au théâtre et assister à un concours de représentations théâtrales exigent du spectateur de se conformer à une obligation de pureté rituelle. La même obligation s'adresse aux Athéniens tout au long des Dionysies car l'oracle de Delphes cité dans le *Contre Midas* de Démosthène stipule que les participants se couronneront tant autour des autels que des cratères[74].

Autour des autels, des cratères et au théâtre, tous les Athéniens sont couronnés et témoignent de leur participation aux festivités du dieu. De plus, entre l'extérieur et l'intérieur du théâtre il n'y a pas de rupture, bien au contraire et si le vin coule dans les rues, il ne cesse d'être versé à boire dans le théâtre[75]. Philochore livre deux indications distinctes sur la présence du vin dans le théâtre. Tout d'abord il signale que du vin était servi aux spectateurs pendant tout le concours sans autre précision sinon que des douceurs circulaient parmi eux. Cela signifie que le vin était accessible à tout moment. Ensuite, il indique que les choeurs, en entrant au moment de leur représentation et en sortant, recevaient également à boire[76]. La consommation de vin est intégrée à la représentation et du vin est dispensé à ceux qui sont directement impliqués dans la représentation, non pas les acteurs mais le choeur. De manière générale, le choeur représente «un être collectif et anonyme, dont le rôle consiste à exprimer dans ses craintes, ses espoirs et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique»[77]. Il exprime «la vérité collective, la vérité moyenne, la vérité de la cité»[78]. Les choreutes évoluent dans l'*orchestra* circulaire, là où se trouve la *thymélê*, l'autel rond de Dionysos. Est-ce là que du vin est préparé et servi à l'intention des choreutes, autour de l'autel du dieu?

La consommation du vin accompagne la représentation, une relation est établie entre le choeur et la communauté civique assise sur les gradins par la circulation du vin. Du centre du théâtre, matérialisé par l'autel de Dionysos, le vin est dispersé entre les spectateurs comme si de cette manière étaient créées les conditions de l'écoute, de la participation à la représentation. Dionysos abreuve la cité au théâtre sous ses deux formes, le choeur et le spectateur. Le vin est intégré au déroulement des représentations du concours. Des gradins à l'orchestra, une continuité est établie entre les spectateurs et le choeur, redoublant l'opposition qui existait entre le choeur et

[72] Philochore, *F. Gr. Hist.*, 328, F. 171 éd. Jacoby = Athénée XI, 464 f.
[73] Parke 1977, p. 131.
[74] Démosthène, *Contre Midias*, 52.
[75] Kerenyi, 1976, p. 327.
[76] Parke 1977, p. 91.
[77] Vernant 1973 a, p. 14.
[78] Vidal-Naquet 1986 b, p. 159.

les acteurs et inscrivant clairement Dionysos du côté du temps présent, celui de la cité.

3. Les theatres, la politique et le vin.

Conséquemment aux remarques précédentes, la place des cérémonies de caractère explicitement politique qui s'intercalent entre les représentations au long des Dionysies, est à reconsidérer. L'implication des démonstrations civiques dans l'enceinte du théâtre pendant les Dionysies demeure à établir en les rapportant à la consommation de vin et son corollaire, l'ivresse. L'absorption de vin, les cérémonies civiques et les représentations théâtrales coexistent combinées et solidaires. Elles constituent un ensemble de pratiques fondées sur la prégnance de la communauté sur les individus et de l'intrication, sous l'égide de Dionysos, du plaisir, de la réflexion politique et des valeurs fondamentales qui structurent l'existence de chacun en cité et sur lesquelles un regard critique est porté par la cité assemblée au théâtre. Avancer l'hypothèse d'une prégnance de la communauté sur l'individu ne signifie pas automatiquement une communauté dominatrice et un individu soumis, mais bien plus des individus qui se rassemblent non seulement physiquement, en étant co-présents les uns aux autres mais en tissant entre eux une atmosphère harmonisée par le vin et les effets qu'une ivresse modérée peut produire dans une assemblée animée d'un élan commun.

Les Dionysies urbaines combinent un mythe, la venue de Dionysos, à un ensemble de cérémonies, parmi lesquelles des représentations théâtrales, dépourvues de mythe étiologique spécifique. La venue de Dionysos est rejouée chaque année comme un préalable, comme la condition nécessaire aux Dionysies qui seraient dépourvues de charpente si elles ne comprenaient pas cette entrée de Dionysos jouée probablement davantage au cours d'un *kômos* que d'une *pompè*, autour de la statue de Dionysos[79]. Le défilé se prête bien à dresser les premiers cratères par les rues de la ville à l'atmosphère joyeuse. Le défilé constitue un rituel impératif, un préalable au début du concours théâtral. Dionysos n'est pas à demeure dans son sanctuaire. En jouant son absence et son arrivée, sa présence se manifeste dans son éclat. Il ne s'agit pas de lui faire prendre l'air ou de montrer la statue aux dévots mais de faire venir le dieu, de l'amener et de le ramener comme en témoignage de l'effacement de l'opposition des hommes d'Athènes à son introduction, en signe de la guérison de leur *satyriasis*.

En apportant la statue de Dionysos au milieu du théâtre pour la durée du concours, la cité s'assure efficacement de sa présence. Mais le rituel n'est pas à sens unique, les Athéniens réunis affirment leur unanimité à accueillir Dionysos dans la cité, à le recevoir et à l'écouter comme l'avait fait son hôte royal autrefois. Au théâtre, la cité s'est substituée au roi et Dionysos lui répète son enseignement, certes d'une manière indirecte mais malgré tout explicite. L'oracle, en prescrivant de dresser dans les rues d'Athènes des cratères précisément à l'occasion des Dionysies, ordonne une pratique de la consommation du vin mélangé, une pratique qui s'inspire clairement de l'art du mélange divulgué au roi par le dieu. Si le vin coule autant aux Dionysies c'est pour une large part en raison du don, moins du vin que du mélange, de Dionysos aux Athéniens.

L'oracle découle de la législation d'Amphictyon. La législation d'Amphictyon résulte de l'enseignement de Dionysos, lui fait suite et s'applique au *symposion*. Le roi, à partir du mélange, opère la distinction entre le solide et le liquide au banquet et dicte comment le liquide sera consommé. Le code royal ne se rapporte pas aux fêtes de Dionysos mais institue le banquet avec ses règles tel qu'il se multipliera dans la sphère «privée». D'une manière fondée sur le même enseignement de Dionysos, soit l'art du mélange, l'oracle ordonne de placer des cratères de vin dans les rues de la cité en l'honneur du dieu. Il est là seulement question de la consommation du vin, une consommation publique. L'oracle vise une pratique publique, et il semble que c'est davantage à cet aspect de la consommation du vin que les dieux paraissent porter de l'intérêt tandis que les hommes, avec le code d'Amphictyon, se pencheraient davantage sur la consommation privée; moins que d'une opposition, il s'agit davantage d'une complémentarité où les dieux connaîtraient une inclination pour la chose "publique" et les hommes pour la chose "privée", une distinction qui est à relativiser du fait de l'existence de quelques *symposia* publics.

Le don du mélange ouvre une large palette de circonstances à la consommation du vin et la législation d'Amphictyon la resserre sur le seul

[79] Démosthène, *Contre Midas*, 10.

symposion. Entre les deux se dessine une opposition, peu tranchée mais assez ferme, entre Dionysos et Amphictyon. Le premier donne la manière de consommer le vin pour toutes les circonstances et en particulier celles autres que le banquet, tandis que le roi se limite au banquet. Cela peut sous-entendre que seule la consommation «privée» fait l'objet d'une réglementation tandis que la consommation «publique» s'autorégule.

La composition du public aux Dionysies est un sujet débattu et dans lequel il est difficile de trancher. Cependant quelques pistes peuvent être parcourues. Aucun document antique ne mentionne une interdiction faite aux femmes d'assister aux représentations théâtrales[80]. Les femmes ne rencontrent pas Dionysos dans leurs seules courses dans la montagne et les témoignages sur les Anthestéries les montrent particulièrement actives autour de Dionysos. L'iconographie de la vendange comme du pressoir, les vases dits des Lénéennes ou d'autres les montrent comme étant des familières de Dionysos. Autour de la *Basilinna*, en collège de prêtresses avec sanctuaire, décrets, inscriptions, bref tout le matériel civique, elles sont intégrées à la cité. Les femmes connaissent Dionysos et son vin dans un grand nombre de circonstances publiques.

Le poète Timoclès a intitulé une de ses comédies "Les femmes aux Dionysies"[81]. Le thème en aurait été que la tragédie nous console de nos malheurs mais seul le titre importe ici, il indique que les femmes étaient aux Dionysies. Il n'est pas interdit d'entendre par ce titre qu'elles assistaient aux représentations. Si elles sont avant tout la fête de Dionysos et du mélange, les Dionysies urbaines ne sont pas une fête masculine parce que c'est non pas le vin du *symposion* qui est déployé mais celui destiné à la cité sans exclusive d'aucune sorte. Jusqu'à preuve du contraire, les Athéniennes n'étaient pas cloîtrées pendant ces journées-là[82] et il n'existe aucune règle excluant les femmes de la consommation du vin. Ce n'est pas parce que l'antiquité a véhiculé le stéréotype de la vieille femme ivrogne qu'il est légitime d'en conclure que les seules femmes qui buvaient étaient toutes âgées et ivrognes. Les Dionysies s'adressent tant aux femmes qu'aux hommes et le vin n'est pas un monopole masculin, et toutes les femmes qui en consomment ne sont pas des courtisanes ou des hétaïres.

La cité se constitue comme un réseau de pratiques qui fait de Dionysos un dieu de la cité éminemment politique. Des aspects fondamentaux de la cité sont évoqués pendant ces journées et les femmes sont tout autant concernées que les hommes par ces questions. On y débat sans prendre de décision, mais c'est une assemblée qui discute moins dans la forme du dialogue que dans une sorte d'interpellation individuelle. En effet, si au théâtre chacun est à égale distance du lieu où on parle, celui qui parle est masqué et personne dans l'assemblée ne lui donne la réplique, ne le contredit, les répliques s'échangeant entre les acteurs et avec le choeur. De cette façon, c'est à une sorte de débat intérieur que le spectateur est convié. A vrai dire, le "débat" se déroule à plusieurs niveaux, entre les acteurs, entre les acteurs et le choeur, et le spectateur y assiste silencieux sans que cela signifie qu'il ne débat pas lui aussi en silence. De plus, à l'assemblée, le débat n'est pas une conversation à bâtons rompus, mais une discussion organisée avec ses règles de prise de parole et d'écoute. D'une certaine manière au théâtre, il faut écouter pour participer et le spectateur prend la mesure de la fragilité de la condition humaine, de sa dimension tragique, de la présence des dieux comme source de l'autonomie des affaires humaines. Toutes choses qui doivent avoir trouvé leur résolution avant que ne soient débattues des questions plus pragmatiques à l'assemblée.

L'ensemble des Dionysies urbaines se laisse interpréter comme la volonté civique de promouvoir une réflexion sur les affaires communes aiguillonnée par une intense circulation du vin, encore que ce type de formulation soit entaché d'un volontarisme qui ne devait appartenir qu'au philosophe peu soucieux de démocratie et surtout préoccupé d'infléchir la vie de la cité dans le sens de sa doctrine ou de la régenter. La vie de la cité ne me semble pas avoir été l'objet de démarches programmatiques. Le pragmatisme y règne bien plus que l'idée de système et la tradition joue davantage le rôle de modérateur, d'amortisseur des innovations que celui d'un

[80] P. D. Arnott, *Public and Performance in the greek Theatre*, London 1991 (1ère éd. 1989), pp. 5 et 26; H. C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, (traduit de l'anglais par J.-P. Darmon), Paris 1975, p. 46.

[81] Timoclès = Athénée VI, 223 b-d.

[82] Ch. Segal, 'L'homme grec, spectateur et auditeur', in *L'homme grec* (sous la direction de J.-P. Vernant), Paris 1993, p. 260.

attachement au passé et d'hostilité aux transformations. La liberté qui consiste en la maîtrise de leurs affaires communes prime sur toute autre valeur. Dionysos, en arrivant, permet l'enclenchement d'un processus de réflexion non pas la prise de décision mais sur la vie en commun. A cet égard il importe de souligner que c'est la cité assemblée au théâtre qui stimule une liaison entre le plaisir et la réflexion sur la loi. En ce sens, le code d'Amphictyon est une pièce fondamentale car il permet aux citoyens de renouveler en groupe plus restreint une réflexion, une expérience sociale. A partir de là, il est vain d'opposer sphère publique et sphère privée, l'une ne faisant que prolonger l'autre et la compléter. L'ensemble exprime la volonté de multiplier les formes de discussions, d'empêcher l'enfermement du débat sur les affaires communes dans une structure unique où s'établirait comme une force de l'habitude. Si le *symposion* procure une forme légère et souple à mettre en oeuvre pour des réunions restreintes, le théâtre rassemble la cité autour de ses mythes et de son histoire tandis que les assemblées prennent les décisions préparées par la Boulè, évitant et l'emportement et la précipitation sous l'émotion.

Ce ne sont pas là des mécanismes constitutionnels qui régulent la vie politique en cité mais plutôt des pratiques qui englobent les multiples facettes de l'existence et qui se répondent afin de construire une forme de vie en commun où la participation de tous est requise, où les affaires communes ne sont ni réservées à des spécialistes ni débattues en des lieux étroitement spécialisés. La cité a favorisé le surgissement du débat et du dialogue politiques, elle les a démultipliés mais tout cela n'a de sens que s'il est admis que cette forme de civilisation répondait à une volonté qui n'avait nullement besoin d'être consignée dans une doctrine mais simplement besoin d'être vécue avec conscience.

La cité se place en conséquence à l'origine du *symposion*. Dans cette pratique sympotique réside autre chose qu'une pratique élitiste ou une pratique aristocratique dégénérée, elle est le pivot de la sociabilité en cité, une pièce du processus d'auto-institution de la société, auto-institution sous le regard des dieux et ici de Dionysos.

4. Le theatre et le vin dans la cite.

Les Grandes Dionysies témoignent de la profonde intégration du vin dans la cité, du rapport entre le vin, la politique et le théâtre comme forme d'expérimentation d'un débat sur les affaires communes. La cité est politique mais, sans être triste, le politique ne se confond pas avec la politique. Il est beaucoup plus un art de vivre parce que, dans la cité démocratique, il libère des potentialités qui se traduisent ou pourraient se traduire en décisions touchant à l'existence en cité et à ses transformations. La cité n'est pas une forme figée; au contraire, le régime démocratique en est la plus claire expression.

La démocratie ne se réduit pas à être cela, sinon elle serait un régime politique ordinaire en ce sens qu'elle ne contiendrait pas les mécanismes de sa propre transformation volontaire sous l'action consciente de ses membres. La cité est justement, et la démocratie avec, cette forme d'existence où les opinions sont confrontées en vue de la prise de décisions répondant aux souhaits formulés par les membres d'une communauté pour eux-mêmes et non pour le bien des générations futures. Le théâtre est un maillon de ce processus d'intégration des citoyens à une existence où, sous des formes diversifiées, les citoyens se rencontrent pour confronter des points de vue et des opinions. L'assemblée n'est pas le seul lieu politique de la cité, le *symposion* dans sa version club restreint d'hommes égaux non plus. Le théâtre fait partie des lieux d'assemblée et le vin l'irrigue en reliant les diverses fêtes. Ces lieux constituent diverses modalités de la socialité qui expriment, de manière spécifique, le goût de la vie en commun, le goût pour les affaires communes. Il s'agit véritablement d'un profonde humanisation de l'existence de l'homme.

L'ivresse antique, celle qu'il est légitime d'atteindre, ne se confond pas avec le sens qui est donné à ce mot aujourd'hui, un équivalent de la perte de contrôle de soi combinée à l'isolement et à la réprobation sociale. L'ivresse antique est un état qui permet l'accès à des régions intérieures et communes plus profondes, tenues fermées en dehors de ces moments. Le buveur reste dans la cité, entouré de ses semblables et chacun boit à son rythme, ouvrant au plaisir de nouvelles voies. La cité au théâtre est une cité qui n'apprécie pas la sobriété, la politique au théâtre se mâtine de vin. La politique au théâtre diffère de celle à l'assemblée, elle invente une forme d'expression bigarrée qui emprunte des chemins de traverse.

Les Dionysies urbaines apparaissent comme la fête de la fondation de la consommation du vin.

Elles constituent une fête éminemment politique parce qu'un ordre est institué dans la consommation du vin et que le vin est dressé au coeur de la cité, dans ses rues, au théâtre là où elle s'assemble plusieurs jours durant. Une autre pratique est instituée mais indirectement, celle du *symposion*. Dionysos s'implique ainsi dans la cité. Les Grandes Dionysies sont donc une fête où le vin est installé à une place d'honneur et il n'est pas question d'expulser le théâtre et ses représentations des Dionysies en vue d'en faire un simple appendice. Au contraire, le théâtre est une forme de la sociabilité athénienne, une forme essentielle en ce qu'elle se loge au coeur même de la vie publique; le théâtre relance l'interrogation sur la vie en commun en lui donnant la possibilité de ne pas être prise dans la nécessité d'être raisonnable[83]. Le vin accentue la liberté de pensée et ouvre de multiples voies pour prolonger cette réflexion. De cette manière Dionysos est véritablement un dieu du politique[84], le théâtre est son affaire[85].

Abréviations supplémentaires:

Dabdab Trabulsi 1990 = J. A. Dabdab Trabulsi, *Dionysisme, pouvoir et société*, Besançon-Paris 1990.

Farnell 1909 = L. R. Farnell, *Cults of the Greek States*, Oxford 1909, 5 vols.

Festugière 1972 = A. J. Festugière, 'Le personnage de Dionysos dans les *Grenouilles* d'Aristophane', in *Séance publique des cinq Académies*, 29 oct. 1960, repris dans *Etudes de religion grecque et hellénistique*, Paris 1972 , pp. 81-88.

Foucart 1904 = P. Foucart, *Le culte de Dionysos en Attique*, Paris 1904.

Gernet 1928 = L. Gernet, 'Frairies antiques', in *REG* 41, 1928, pp. 313-359; repris dans *Anthroplogie de la Grèce antique*, Paris 1976, pp. 21-61.

Goldhill 1987 = S. Goldhill, 'Anthropologie, idéologie et les grandes Dionysies', in *Anthropologie et théâtre antique,* 'Actes du Colloque international', Montpellier 6-8 mars 1986, *CGITA* 3, 1987, pp. 55-74.

Goldhill 1990 = S. Goldhill, 'The Great Dionysia and Civic Ideology', in J. J. Winckler and F. Zeitlin (éds.), *Nothing to do with Dionysos ? Athenian drama in its Social context*, Princeton 1990, pp. 97-129.

Kerenyi 1976 = C. Kerenyi, *Dionysos. Archetypal Images of Indestructible Life* , (traduit de l'allemand par R. Manheim), Princeton 1976.

Parke 1977 = H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977.

Pickard-Cambridge 1953 = A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, (2 ème édition révisée par J. Gould et D. M. Lewis), Oxford 1968 (1 ère édition 1953).

Schmitt-Pantel 1992 = P. Schmitt-Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris 1992.

Vernant 1973 a = J.-P. Vernant, 'Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, I, Paris 1973, pp. 11-18.

Vernant 1973 b = J.-P. Vernant, 'Tensions et ambiguïtés dans la tragédie' in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, I, Paris 1973, pp. 19-40.

Vernant 1986 a = J.-P. Vernant, 'Le dieu de la fiction tragique', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, II, Paris 1986, pp. 17-24.

Vernant 1986 b = J.-P. Vernant, 'Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, II, Paris 1986, pp. 237-271.

Vernant - Vidal-Naquet 1986 = J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, 'Préface', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris 1986, pp. 7-16.

Vidal-Naquet 1973 = P. Vidal-Naquet, 'Le *Philoctète* de Sophocle', in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, Paris 1973, pp. 159-184.

Vidal-Naquet 1986 a = P. Vidal-Naquet, 'Oedipe à Athènes', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris 1986, pp. 149-173.

Vidal-Naquet 1986 b = P. Vidal-Naquet, 'Oedipe entre deux cités. Essai sur l'*Oedipe à Colone*', in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* II, Paris 1986, pp. 175-212.

[83] Vernant 1986 a, pp. 17-24.

[84] Pour une analyse opposée, voir A. Jacottet, 'Le lierre de la liberté', in *ZPE* 80 (1990), pp. 150-156.

[85] Zénobius, V, 40, ' Οὐδέν πρὸς τὸν Διόνυσον', p. 137, éd. E. L. Leutsch et F. G. Schneidewin; Souda, s.v. 'Οὐδέν πρὸς τὸν Διόνυσον', III, 579, n. 806.

LA MADRE DI DIONYSOS. ICONOGRAFIA DIONISIACA VIII

Cornelia Isler-Kerényi

La kylix che ci proponiamo di prendere in esame non è un pezzo sconosciuto[1] (figg.1- 4). È noto anzitutto per la presenza di iscrizioni che nominano sia Dionysos che la madre Semele. Si trova oggi al Museo Archeologico di Napoli dove è passato dalla Collezione Santangelo. Luogo di rinvenimento è, a detta del testo relativo nel Corpus Vasorum, Santa Maria Capua Vetere. Questa kylix pone tutta una serie di problemi interpretativi la cui soluzione certamente inciderà sull'immagine di Dionysos che ci siamo proposti di analizzare in una serie di studi iconografici iniziata oltre un decennio fa[2].

Forma e datazione.

Abbiamo davanti a noi una kylix di ragguardevoli dimensioni[3] fatta di una vasca profonda a profilo continuo che poggia su un piede sagomato e un fusto tarchiato. Piuttosto corti e tozzi sono anche i manici. Secondo lo specialista più autorevole in materia di forme di kylikes questo pezzo va collocato contemporaneamente alla notissima coppa a occhioni di Exekias a Monaco che viene di solito datata agli anni poco dopo il 540 a.C.[4]: lo conferma il confronto dei profili delle due kylikes disegnati da Bloesch[5].

La prossimità formale della coppa di Napoli con quella di Monaco ha un significato non solo cronologico. Proprio lo studio di Bloesch mette infatti in evidenza come l'introduzione della nuova forma di kylix poco dopo il 540 a.C. fosse un'innovazione più incisiva dei fenomeni analoghi verificatisi a più riprese durante la prima metà del VI secolo, quando vennero inventate le coppe di tipo Siana e dei Miniaturisti. Infatti, mentre le kylikes dei Comasti e quelle appena nominate si collocano tutte in una linea di evoluzione organica – che va da forme basse e tarchiate a proporzioni sempre più slanciate – la coppa a occhioni interrompe tale linea, equivale anzi a un rigetto radicale della tradizione precedente[6]. La circostanza è ancora più notevole se si tiene presente che la kylix è il tipo di vaso di gran lunga più importante fra quelli messi in vendita nel Ceramico di Atene durante il VI e V secolo, sia per l'entità numerica della produzione che per il livello di qualità dei ceramisti e dei ceramografi. Un'innovazione come quella di Exekias deve dunque essere stata una scelta meditata, un segnale forte per i contemporanei: deve rispecchiare fatti che oltrepassano il campo della ceramica e riguardano il panorama culturale in genere e la maniera di intendere Dionysos, patrono del simposio (e dei vasi ad esso destinati).

Con l'adozione precoce del nuovo tipo di coppa il ceramista creatore della kylix che oggi ci interessa ha voluto porsi all'avanguardia, insieme o nella scìa di Exekias. Mentre il ceramografo, il Pittore di Kallis, certo coscientemente, se ne distacca.

[1] *ABV* 203 n.1 (*Addenda*[2] 55); *CVA Napoli* 1, tavv. 21/22; Callipolitis-Feytmans 1980; *LIMC* 3.1, p. 428 n. 55.

[2] C. Isler-Kerényi, 'Dickbäuche, Komasten, dionysische Tänzer?', (Iconografia dionisiaca I), in J. Christiansen-T. Melander (a cura di), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related pottery, Copenhagen 1987*, Copenhagen 1988, pp. 269-277; Isler-Kerényi 1990.1; 1990.2; 1991; 1993; 1997; 2000. I risultati di queste ricerche confluiranno in una monografia in corso di stampa sull'immagine di Dionysos nella ceramografia greca arcaica.

[3] CVA Napoli 1, p. 11: Alt. m. 0,119, diam. m. 0,253. Le dimensioni delle kylikes dei Miniaturisti si muovono in media intorno ai 21 cm. di diametro: Vierneisel – Kaeser 1990, p. 65. Ancora più grande della nostra è invece la kylix a occhioni di Exekias di altezza m. 0,136 e diam. m. 0, 305: E. Simon, *Die griechischen Vasen*, Hirmer Verlag, München 1976, p. 86.

[4] Bloesch 1940, p. 4 ("Diese hübsche Schale muss....der Exekiasschale schon gleichzeitig sein") e VIII (datazione della kylix di Exekias); M. Tiverios, *Ho Lydos kè to ergo tu*, Athine 1976, p. 85: datazione al 540-535.

[5] Bloesch 1940, tav. 1, 1c con tav. 2, 1b.

[6] Cfr. Bloesch 1940, p. 2; Vierneisel – Kaeser 1990, p. 49: "Alle Veränderungen gehen von Typus zu Typus gleichsam ruckartig vor sich, doch hat die Veränderung eine Konsequenz, die den modernen Betrachter Wachstumsvorgänge assoziieren lässt" (B. Kaeser).

RASSEGNE E RECENSIONI

Amphictyon, en accueillant Dionysos, reçoit le secret du mélange et délivre un code du bon usage du vin. La cité est augmentée du vin mélangée.

Les représentations théâtrales se déroulaient devant des spectateurs à l'imagination stimulée per le vin des carrefours et du théatre. Le vin, les cérémonies civiques et les représentations se combinent solidairement. Le théatre est une forme de sociabilité au coeur de la vie publique. Il relance l'interrogation sur la vie en commun. Le vin accentue la liberté de pensée et ouvre des voies pour prolonger la réflexion. Dionysos est véritablement un dieu du politique, le théatre est son affaire.

C. Isler-Kerényi, *La madre di Dionysos - Iconografia dionisiaca VIII.*

The subject of this article is the cup of the Kallis Painter in Naples, which features busts of Dionysus and Semele on side A and of Dionysus and three Nymphs on side B. At first glance, the inscriptions provide a straightforward interpretation. Nevertheless, a significant number of interpretative problems remain unexplained: Why is the mother of Dionysus portrayed as a young girl? Does a relationship exist between the two sides of the cup? How is Semele's so far unexplained singular gesture to be interpreted? The answer to these questions lies in the images themselves and their iconographical context. The context comprises Attic, Corinthian and Ionian cups of the first half and middle of the 6th century B.C. featuring either female busts or Dionysus encountering women. This type of decoration belongs, as do the cups, to the symposium. But within the symposium it is aimed at the women, i. e. the hetaeras, whose status corresponds to that of the mythical Nymphs and is thus clearly distinguished from the status of the legitimate brides and matrons. Semele also remains a Nymph, although she has become the mother of Dionysus because she died before the birth of her first child. Hence her resemblance to the hetaeras on side B. The comparison of the other motifs in both paintings – vine and ivy, kantharos and drinking horn – suggests that side B of the cup evokes a previous phase of side A, that the Kallis Painter was thus alluding to a process, a development from one state to another. Semele' s gesture can equally be interpreted as a reference to Mysteries. A lot of what we know about the Dionysian mysteries of the 6th and 5th centuries B.C. supports this interpretation. I shall finally try to characterize the singular religious atmosphere of ancient Capua, the finding place of both our cup and some of the well-known so-called Lenaia-stamnoi.

M. Vidale - G. Prisco, *Ripensando la coppa del Pittore della Fonderia: dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione.*

The famous "Foundry Cup" at Berlin is one of the two existing classic vessels representing the manufacture of large bronze statues (the other being a b.f. hydria at Florence representing a single bronzesmith assembling the statue of a horse). The cup has been the subject of numberless but partial quotations by art historians and archeometallurgists; nonetheless, an attempt at an overall evaluation of the iconographic program is still missing. This paper takes into account problems such as the locational context of the depicted scenes, their relative chronological setting, some possible hints about the organisation of labour, including the number and the identity of the depicted craftsmen.

Then it discusses the functional nature of manufacturing tools and infrastructures, as well as the details and implications of the other depicted objects, among which range a group of "votives" whose interpretation confronts us with a substantial dimension of ambiguity. The problem of the iconographic nature of the two statues under manufacture, in spite of the authors' efforts, cannot be fully solved. The most rewarding interpretation approach, in every case, seems to be a "structuralistic" reading: it reveals a coherent figurative program aimed at expressing a positive image of the senior craftsmen, and at making explicit a hierarchy of three couples of actors belonging to as many social levels (affluent citizens, senior craftsmen, young apprentices, significantly active on the external surface of the vessel) under the sacralizing authority of two divine figures (Hephaistos and Thetis, in the interior). The paper argues that this semantic effort, and not a plain illustration of manufacturing techniques, was the main concern of the painter. Such a conclusion might question the "classic" definition by J.D. Beazley who labelled the Foundry Painter as "A Greek Realist'. Finally, the authors argue that both the images and the inscriptions appearing on this important vessel might have been selected and positively evaluated by its new etruscan owners on the base of two peculiar cultural misunderstandings.

B. Bessi, *La musica del simposio : fonti letterarie e rappresentazioni vascolari.*

One of the most significant features of the symposium in the Archaic and Classical periods was indubitably the μουσιχὴ τέχνη, a combination of text, music and dance. The present article combines the information provided by iconographic documents – especially figured scenes on Attic pottery – with the testimony of literary sources to sketch the history of the successful association of music with the consumption of wine, confirming and sometimes adding to what is already known from previous literary studies on the poetic genres and musical instruments favored in symposia.

M. Mazzei, *Fregio fittile di età tardoarcaica da Arpi.*

Two fragments of a fictile frieze of the late Archaic period found at Arpi in the "House of the Mosaic of the Gryphons and Panthers" were re-employed in the foundations of the fourth-century-BC building phase. On the outside of the same house an equine protome, probably an acroterion, was found. These are the only surviving vestiges of a temple that is extremely interesting, being evidence of close relations between north-central Daunia and the Campanian-Etruscan world. The publication of these fragments calls for a reconsideration of these relations, in the light of previous finds as well as the present one.

S. Buchner, *MAMARKOS nell'onomastica greco-italica e i nomi 'italici' del padre di Pitagora.*

On the basis of new documents consisting of stamps on the handles of Greek-Italic amphorae and on bricks found on Pithekoussai, the author analyzes the Greek epigraphic occurrences of the Oscan praenomen *Mamereks*, concluding that epigraphs only show the form Μάμαρκος, notwithstanding the fact that they date from the Hellenistic period, when the phenomenon of weakening in Oscan had already resulted in a transition to the form *mamereks*, an evolution that is also well attested in Etruscan.

The fact that only the pre-weakening form of the praenomen is used in Greek indicates that Greek adopted it before the occurrence of the phenomenon of weakening in Etruscan and Oscan, i.e., around the sixth century BC, or possibly even earlier. Furthermore, Greek maintained this form even after the form *mamereks* had prevailed in the Italic and Etruscan world, with which the Greeks maintained close relations, and from which they had borrowed the name.

On the basis of the Greek form of the Oscan praenomen, I was able to propose a different explanation for the names assigned in the Western Greek world to the father and son of Pythagoras of Samos. The probable true name of the father of the philosopher, Μνήσαρχος – pronounced Μνάσαρχος in the Doric areas of Great Greece – coexisted at some time with Μάμαρκος, which literary sources handed down to us in the forms Μάμερκος and Μάρμακος. As to the name Μνήμαρχος, it is the result of a "re-Graecization" based on Μάμαρκος, but closer to the original name Μνήσαρχος.

E. Savino, *Appunti per una storia della popolazione della Campania tra la guerra annibalica e l'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un* curator acque Augustae *(10 d.C.).*

Recent studies on the meaning of the figures in Roman censuses and the urbanization of pre-industrial societies call for a reinterpretation of the ancient sources on the population of Campania from the third to the first century BC. In this period, the inhabitants of the region seem to have been more numerous than K. J. Beloch claims, and their distribution among the cities and the countryside also appears to have been different from what he maintains.

The author estimates the population of Campania in the Hannibalic period between 594,000 and 905,000, and between 1,070,000 and 1,426,000 in the Augustan age. He also believes that no more than 10 to 15% lived in towns.

G. Camodeca, *Una ignorata galleria stradale d'età augustea fra Lucrinum e Baiae e la più antica iscrizione di un curator aquae Augustae (10 d.C.).*

An hitherto unknown, underground gallery, probably built as the other tunnels in the region by the famous architect Cocceius, by-passes the Scalandrone hill on the road from the shore of Lucrine Lake to Baiae. In the tunnel an important inscription, inscribed on the tuff and dated 10 AD, bears witness of the earliest curator aquae Augustae, i. e. the great Serino aqueduct built by Augustus; the curator permits to open an haustus (water-point). When Nero conceived the colossal plan of linking the Portus Iulius to the Tiber with a navigable canal, the gallery became useless because of the spectacular alterations of the physical environment involved by the works.

ISSN 1127-7130