Ismene Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*

Oxford, Clarendon Press, 1999, XXIV + 387 p., append., réf., index, ill.

Daniel Noël

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6477>

DOI : 10.4000/lhomme.6477

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 421-424

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Daniel Noël, « Ismene Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs* », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6477> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.6477>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

Ismene Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*

Oxford, Clarendon Press, 1999, XXIV + 387 p., append., réf., index, ill.

Daniel Noël

- 1 L'AUTEUR ambitionne d'offrir une interprétation pluridisciplinaire nouvelle et provocatrice des *Grenouilles*, comédie d'Aristophane. En combinant approches littéraire et anthropologique, elle explore la façon dont les Athéniens ont constitué leur compréhension de la pièce, et plus spécifiquement de Dionysos comme figure dramatique.
- 2 Dionysos est à Athènes, sa fête n'a plus l'éclat d'autrefois. Le dieu souhaite une œuvre féconde pour les Grandes Dionysies et Athènes. La fertilité poétique consisterait moins en ingéniosité verbale qu'en la volonté d'un artiste de sauver sa cité (p. 122). Mais Eschyle, Sophocle et Euripide sont morts. Dionysos décide d'aller chez Hadès pour en ramener un poète habile à éduquer ses concitoyens. Le titre de la comédie provient du nom du chœur, des Grenouilles, qui, une fois arrivées au royaume de Pluton, deviennent des mystes.
- 3 Depuis Francis Macdonald Cornford¹, Dionysos serait toujours perçu comme un « buffoon » (p. 1). Près de quatre cents pages, une copieuse bibliographie et de nombreuses illustrations s'efforcent de convaincre qu'une révolution s'est produite dans l'interprétation de la comédie et du Dionysos d'Aristophane grâce à une méthode qui relève de la « structuralist/semiotic branch of "audience-oriented" criticism » (p. 11). Un lecteur averti en vaut deux. L'originalité de la démarche résiderait dans le déploiement de considérations culturelles inédites. L'auteur refuse de rester enfermée dans le texte et explore le « "contextual" frame ». Forte de ces prémisses, elle s'engage à combler le manque présumé d'une lecture centrée sur Dionysos².
- 4 L'ouvrage se compose de deux parties. La première envisage, sous forme d'inventaire, les relations entre Dionysos et Héraclès dans le prologue. La structure de la pièce est homologue à la structure tripartite d'un rite de passage. Dionysos, en voyageant chez

Hadès, se trouve dans une position liminale à partir de laquelle il réintègre la cité. Le passage s'opère par une initiation en trois phases. À l'initiation éleusino-bacchique succède celle par le vin. L'initiation s'achève quand Dionysos devient personnage théâtral (pp. 159-215). En étant à la fois spectateur et acteur de la comédie, le dieu changerait d'identité et de caractère. Ce changement serait favorisé par l'imitation d'Héraclès qui provoquerait une « reaggregation » de Dionysos dans Athènes. Le modèle du héros et ses valeurs orienteraient la personnalité théâtrale du dieu de l'espace privé vers l'espace civique, d'Euripide, « *oikos*-centred », vers Eschyle, « *polis*-oriented » (pp. 216-233).

- 5 La seconde partie est consacrée au concours qui oppose les tragédiens et qui achève la réintégration de Dionysos. Le choix d'Eschyle, loin d'être « absurde », est inspiré à Dionysos par sa reconnaissance de la fonction communautaire de la poésie. Ce choix répond au souci de la comédie : la restauration des valeurs et des normes, la revitalisation de la cité (p. 158). Le dieu est « fully drawn into the civic orbit, and placed "metatheatrically" in the position of the entire city as a spectator, he chooses the *polis*-oriented Aeschylus » (p. 10). Le spectateur, une « historically definable *persona* », va au théâtre sans quitter son cadre éthique, culturel ; il se transporte intégralement au théâtre ! De même, Dionysos est indivisible. Au théâtre, il ne se sépare pas de ses aspects culturels, mythiques et rituels, et il entre en interaction avec son homologue de la « vie réelle », catégorie abondamment employée mais jamais définie, et qui reste du domaine de l'évidence. Friande de couples d'opposés, l'auteur en explore un grand nombre et, avec force collages et stéréotypes, compose un abrégé de dionysisme, comme s'il existait une religion dionysiaque à restaurer sous la forme d'une encyclopédie, celle-ci fonctionnant au théâtre comme un compagnon du spectateur : « this very cultural "Dionysiac" baggage which they all possessed » (p. 3). L'auteur cède à la mode des idéalités ou réservoirs de significations : « I have preferred to offer a fuller picture of Dionysiac aspects... » (p. 4). Après un chapitre consacré à Dionysos où sont rassemblés un grand nombre de clichés dionysiaques sur le *symposion*, sur l'opposition entre un Dionysos du mythe et un Dionysos du culte, et sur l'intégration par le vin, l'auteur suit une piste téméraire. Le concours ressortit à l'*agôn* qui anime le banquet, et l'espace sympotique est approprié aux propos politiques ; la joute entre les deux tragédiens n'en manque pas. L'évidence s'impose : « both Euripides and Aeschylus succeed in purely political dimension of the city life in the theatrical/sympotical discourse, and are expected to exert a beneficial influence on it » (p. 146). Dionysos est un symposiaste dans la comédie. Après un long *excursus*, de retour au texte, l'auteur livre les clés : « as the "banquet imagery" of the *Frogs* culminates in Dionysus implication in a refined sympotic gathering, the god is gradually associated with the most civilized among the range of activities which fall into his own realm [...] his final integration in the city is effected through his participation in a vital educational experience/institution of the city » (p. 154). Acteur de son théâtre, de bouillonnant et euripidéen, Dionysos s'est métamorphosé en un personnage raisonnable et eschyléen, soucieux du salut d'Athènes. L'initiation-intégration a réussi. Le dieu est confondu avec un mortel et asservi à un projet politique de restauration de la cité qui n'existe que dans la vision téléologique de l'auteur (p. 156)³. Ismène Lada-Richards est obsédée par l'intégration du dieu dans la cité. Mais Dionysos n'est pas un jeune beurré ! La confusion avec une thématique contemporaine et le ressassement de clichés dionysiaques produisent des conclusions sans bénéfice d'interprétation⁴. L'auteur « traduit » le texte par la « réalité », immédiatement connaissable en vertu d'une familiarité supposée qui

ferait des Grecs des gens comme nous. Démarche « cohérente », la poésie vise la politique et le spectateur partage la vision de l'auteur : « the *politai* to whom Aeschylus is expected to bring blessings [...] are not only the imaginary inhabitants of the dramatic Athens but more significantly, the real-life citizens... » (p. 305) ! De l'art à la réalité et inversement, selon le principe des vases communicants.

- 6 Aux vers 1479-1480, Ismene Lada-Richards note que Pluton invite Dionysos en hôte en empruntant le vocabulaire de la *xenia* dont les valeurs d'intégration politiques sont connues. L'idée d'une *polis* chez Hadès est effleurée, mais l'auteur préfère les homologues discutables. On sait que l'Hadès était considéré par les Grecs comme le lieu des ténèbres et de la terreur. Même Dionysos en a peur. Cependant, les *Grenouilles* se font l'écho d'une autre conception qui submerge la première. Chez Hadès, il y a une assemblée, un théâtre, des boutiques, un prytanée, un tribunal, et le chœur des mystes chantent : « Car pour nous seuls le soleil répand une gaie lumière » (v. 454-459). Le lieu de la vraie vie est l'Hadès, le royaume du renversement et de l'inversion. L'Hadès est une métaphore de la cité, l'image inversée d'Athènes que celle-ci doit regarder pour se retrouver. Au lieu de la guerre, la comédie propose à la cité une réflexion sur elle-même. Le monde des morts est le lieu approprié pour réfléchir sur la cité. Mais Athènes souffraient de maux politiques dont la solution était au Bouleutérion, à la Pnyx et à l'agora, pas au théâtre.
- 7 La comédie se clôturerait par un « happy end » d'espoir et de lumière se répandant sur la scène et sur les spectateurs (p. 329). Après avoir manqué Dionysos et le vin, l'auteur manque l'opposition entre la cité peuplée de morts et de malheurs, et l'Hadès peuplé de vivants et de plaisirs. La comédie construit une inversion en forme de face à face. L'épilogue de l'auteur s'attache aux derniers vers où Pluton donne des conseils pour sauver la cité à Eschyle qui promet d'accomplir sa mission. Elle en déduit que « the “performative” power of words and ritual structures guarantee the efficacy of the utopian plot's outcome » (*ibid.*). Le théâtre et le poète comiques existent en vue d'une haute fonction, le salut de la cité, et ça fonctionne ! En bas, la seule dispute porte sur l'art poétique au théâtre. En haut, la discorde porte sur la vie politique. Aristophane creuse cet écart. Mais la combinaison des termes duals et multiples, solidaires et différents, de *polis*/Hadès, lieux politiques/théâtre, reste à interroger. Sauf à imaginer et croire qu'au spectacle est distillée une propagande qui oriente la décision des citoyens et que le poète en est l'interprète ! Lui confier le soin de chasser le malheur d'Athènes devait faire rire jaune les spectateurs (v. 1533)⁵. En effet, Eschyle est partisan de la belliciste stratégie péricléenne, si funeste aux Athéniens et à la cité. Le Coryphée, lui, recommande la concorde dans la paix (v. 1463-1465), et les interprètes ne rient pas : ils croient aux miracles, aux poètes salvateurs, à ce qui n'est pas véritablement humain. Dionysos les a mystifiés. Dans le texte, Eschyle n'est pas ressuscité, l'idée de résurrection est absente. Aucune équivoque : Eschyle part en voyage, il rentre à la maison (v. 1486-1518), un point c'est tout ! Je citerais volontiers André-Jean Festugière – que l'auteur aurait dû lire, pour autant que les vues classiques peuvent encore dessiller les yeux des avant-gardes autoproclamées – qui fait dire à son spectateur imaginaire : « Aristophane, quel blagueur ! »⁶
- 8 Ismene Lada-Richards interroge curieusement le passé et livre des réponses surprenantes, en voix inspirée qui, comme « autrefois », saurait ressourcer les citoyens aux « vraies » valeurs. Au diable la créativité politique de la démocratie et les vertus de l'autonomie individuelle⁷, il faudrait renouer avec le messianisme ! Serait-ce le bénéfice

d'un comparatisme qui trouve des similitudes là où le bon sens attend des différences ? L'ouvrage déçoit par ses prémisses et son outillage conceptuel⁸. Le consensus a l'avantage de ne pas heurter, mais il est improductif.

- 9 La métamorphose de Dionysos, le schéma de l'initiation et la fonction salvatrice du poète interprètent de manière évidemment définitive Dionysos et les *Grenouilles* ! Or la cité, responsable de ses malheurs, se questionne au théâtre et se met à l'épreuve jusque dans son idéologie même. Ni salut ni programme politique, de la comédie surgit une injonction de réfléchir. Mélange de sérieux et de ridicule, imprégnée de religion – le théâtre est l'autel de Dionysos –, la comédie dérange et déroute parce que la cité s'y reflète, mais, plus encore, elle favorise la socialité par la fiction théâtrale.

NOTES

1. Francis Macdonald Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London, E. Arnold, 1914.
2. Charles Segal a montré depuis longtemps la centralité de Dionysos dans les *Grenouilles* ; cf. « The Character of Dionysus and the Unity of the Frogs », *Harvard Studies in Classical Philology*, 1961, 65 : 207-217.
3. Arnold Wycombe Gomme avait attiré, dès 1938, l'attention sur les risques d'une telle interprétation des *Grenouilles* dans « Aristophanes and Politics », in Charles Segal, ed., *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 1996 : 29-41.
4. « His itinerary to Athens represents the process of wine domestication and hence the gradual ascent of mankind towards civilization » (p. 124) ; « the disparate allusions to wine and rituals [...] reflecting Dionysus' mythical advent in Athens » (p. 125) ; « Dionysus' seduction by the human mode of food and drink consumption in the Frogs serves as a dramatic sign of his integration in the community of human beings » (p. 131). Tout défile, s'enchaîne.
5. Le lien social distendu dans l'individualisme ou la discorde civique ne se revitalise pas dans l'instrumentalisation de l'école ou de la culture. Le passé n'a jamais éclairé le présent, à plus forte raison quand il est déformé.
6. André-Jean Festugière, « Le personnage de Dionysos dans les *Grenouilles* d'Aristophane », in *Études de religion grecque et hellénistique*, Paris, Vrin, 1972 : 88.
7. Cf. Marcel Detienne, « Les dieux du politique », in Roger-Pol Droit, ed., *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne ? Deuxième Forum Le Monde-Le Mans*, 1991, Paris, 1991 : 259-269.
8. Voir notamment l'usage abusif de la notion de rite de passage dans le chapitre II, « "Separation", "Limen", "Aggregation" : the Frogs as a "rite of Passage" » (pp. 45-122).

AUTEUR

DANIEL NOËL

Férolles.