
Introduction

Il est devenu difficile de parler de Dionysos sans penser immédiatement à *La Naissance de la tragédie* de Friedrich Nietzsche, eu égard à la grande influence qu'ont pu exercer cet auteur sur la pensée du xx^e siècle et son approche du dionysiaque sur la réflexion philosophique et la création artistique et littéraire de cette période, ainsi que sur certains travaux d'orientation plus historique ou anthropologique. Cette influence est incontestable, même si le regard rétrospectif de la critique a eu parfois tendance à renvoyer au seul Nietzsche l'origine ou l'inspiration d'un regain d'intérêt chez les artistes pour une question dont la fortune et l'histoire récentes ne sont pas aussi simples et uniformes. Dans le champ artistique, la fusion avec la nature, la libération du corps, les danses extatiques, la redécouverte d'une métaphysique de la chair qui s'affirment au début du xx^e siècle participent d'un vaste mouvement de réhabilitation de valeurs païennes, ou supposées telles, dont les plus célèbres expressions sont probablement, à la veille de la Première Guerre mondiale, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky et *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski¹. Un siècle plus tôt, un auteur aujourd'hui bien oublié, Pierre-Nicolas Rolle, consacrait déjà trois volumes au culte de Bacchus dans son rapport à la force reproductive de la nature, bien avant que l'on n'en fit une « image archétypale de la vie indestructible² » selon une approche assez répandue dans le dernier tiers du xx^e siècle. Mais si le contemporain du *Sacre* qu'est Warburg interroge la survivance des mythes païens sous l'angle du pathos tout en ouvrant son champ disciplinaire à une

1. Voir notamment *Traces du sacré*, cat. expo. (Paris, Centre Pompidou et Munich, Haus der Kunst, 2008), Paris, 2008, p. 185 sq.

2. Pierre-Nicolas Rolle, *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductive de la nature*, Paris, 1824 (3 vol.) ; voir aussi Kerényi, 1976.

réflexion anthropologique fondamentale, dans le prolongement plus direct de Nietzsche, Bataille, Masson et quelques autres placent Dionysos sous le signe de la critique de la raison et de l'exaltation du sacrifice, au principe d'une vision exacerbée du rapport entre l'autodestruction et la jouissance, entre l'érotisme et la mort¹.

De l'aveu même de son auteur, *La Naissance de la tragédie* est un essai à la fois hautain, exalté, écrit « avec l'âme d'une ménade », dira-t-il plus tard, et assez peu argumenté ; il est surtout très fortement biaisé, trop occupé que Nietzsche pouvait être à parler, à travers le prisme de la tragédie grecque, de la réalité contemporaine telle qu'il pouvait la percevoir. Sous les traits du Dionysos qu'il évoque et sur lequel il revient dans des écrits plus tardifs comme les *Dithyrambes de Dionysos*, on doit surtout reconnaître une sorte d'autoportrait philosophico-poétique et l'expression d'une pensée géniale et sans doute prophétique du siècle à venir, mais à la valeur historique ou philologique très relative². Ainsi, à la fois cette vision est fragmentaire, essentiellement réduite au rapport à la tragédie, à une certaine vision de l'orgasme et, dans une moindre mesure, aux mystères, et l'exploitation de ces composantes est fort problématique, tant l'interprétation en est parcellaire et devenue discutable. On ne peut plus ignorer que le drame satyrique voisine avec la tragédie en ne retenant que le pessimisme prétendu des anciens Grecs, ni affirmer que Dionysos est, sous des masques divers, le seul et véritable héros tragique, alors que ce sont souvent ses ennemis ou ses antagonistes qui jouent ce rôle³, ou livrer des mystères une lecture psychologique en lieu et place de symboles initiatiques tournés vers l'au-delà. Dionysos n'entretient pas de « liaison première et fondamentale » avec la tragédie, et le pessimisme n'est nullement un trait caractéristique de la religion dionysiaque, à l'inverse de la joie⁴. De surcroît, vouloir avant tout définir l'es-

1. Voir en particulier la revue *Acéphale* dans les années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale.

2. Sur les *Dithyrambes de Dionysos*, voir Huet-Brichard, 2008, p. 102-104.

3. Idée reprise par les anthropologues britanniques au début du XX^e s. et notamment réfutée par Jeanmaire (repris par Gernet, 1995, p. 97) et Kerényi, 1976, p. 324.

4. Voir Jeanmaire, repris par Gernet, 1995, p. 109.

sence de l'esprit dionysiaque, comme on y travaille dès le début du XIX^e siècle, c'est tourner le dos à l'histoire du dionysisme dans ce qu'il a d'éminemment complexe, de diversifié et de variable selon les régions et plus encore selon les époques¹.

Le regard que Nietzsche porte sur le dionysiaque procède en partie du romantisme allemand et on l'a logiquement associé à l'idée de sublime : il y est très souvent question de la démesure, du titanique, de la souffrance originelle et primitive, de l'aspect terrifiant de l'univers, de processus conduisant à la destruction de l'histoire universelle ou de fusion dans l'Être originel, autant de principes qui s'opposeraient à l'individuation apollinienne et plus encore à la raison socratique². En revanche, rien n'est dit de la fertilité et de la sociabilité, la sexualité est caricaturée, la dimension funéraire et sotériologique est ignorée et le rôle central des femmes est passé sous silence, alors qu'il est fondamental pour le dionysisme. Ce dernier fait est d'autant plus remarquable que la femme désirable et désirante, son immersion dans la nature, son rapport à la danse, la frénésie sexuelle qu'on lui prêtait jusqu'à lui reconnaître parfois un caractère transgressif ou menaçant, semblent les traits dominants du retour du dionysiaque dans les arts plastiques en France au XIX^e siècle exprimant par là les fantasmes de la société bourgeoise plus qu'un pessimisme philosophique radical ou une vision tragique de l'existence³.

Quant au ménadisme, dont on pourrait penser qu'il est l'un des fondements les plus assurés de l'interprétation nietzschéenne avec sa mise en avant de l'exaltation, de l'extase et de la cruauté,

1. Quelques poètes, philosophes ou historiens romantiques ont cherché à faire de Dionysos une figure paradigmatique, largement abstraite et conceptuelle, des grands thèmes de leur réflexion, partageant en cela une vision cosmique de la nature et un désir de mort ou d'autodestruction. Voir Henrichs, 1984, p. 218.

2. L'antithèse entre Apollon et Dionysos semble héritée d'une tradition allemande notamment romantique (*ibid.*, p. 224). Seaford, 2006, p. 143.

3. Voir à ce propos S. Vitacca, *La Grâce de la décadence. La fascination de la bacchante dans l'art français (1840-1900)*, mémoire de master 2, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012 ; ainsi que S. Buratti, *Images de ménades et reflets de femmes dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle*, mémoire de master 2, EHESS, 2008. Ces deux auteurs préparent une exposition sur la figure de la bacchante dans l'art français du XIX^e siècle aux musées d'Ajaccio et de Bordeaux (2015-2016).

et avec ses prolongements dans l'ouvrage important de Walter Otto – qui met l'accent sur la folie de Dionysos –, les travaux les plus récents sur ce sujet nous font comprendre que c'est un article auquel on a souvent prêté une importance excessive ou caricaturale, alimentée par le tableau saisissant qu'en livre la tragédie d'Euripide. S'il ressort manifestement de celle-ci ce que Dodds a appelé un « ménadisme noir », la vision doit en être fortement nuancée à la lumière du témoignage surabondant de la céramique grecque et tout particulièrement athénienne, et de la documentation historique et épigraphique certes plus tardive mais seule en mesure de faire la part entre la réalité des pratiques cultuelles et l'importance de la tradition mythique¹. Le comportement des ménades thébaines d'Euripide doit également être resitué dans l'économie d'une tragédie qui distingue deux types de ménadisme et oppose implicitement la culture thébaine à la culture athénienne, laquelle avait su faire un bon accueil au dieu et un bon usage de ses rites, tragédie qui doit être aussi décodée à la lumière des rites d'initiation propres aux mystères dionysiaques².

On a tiré plus que de raison le dionysisme vers son côté sauvage et destructeur, non seulement en sous-estimant le caractère mythique plus que rituel, et à tout le moins parfaitement archaïque, des rites omophagiques, mais également en donnant beaucoup de relief à des phénomènes marginaux ou symboliques, comme le diasparagmos, que thyiades, bacchantes et autres adeptes bien réelles se contentaient d'évoquer ou de commémorer dans leurs réunions nocturnes, leurs courses à travers les monts et leurs danses qu'interprète la céramique³. Ajoutons que

1. Voir Villanueva Puig, 2009, introd. et en particulier p. 27-28. Les textes historiques sont de Diodore, de Pausanias et de Plutarque. La mort de Penthée n'est que très rarement représentée dans la céramique athénienne où abondent en revanche les scènes rituelles auxquelles se livrent des ménades « sages » (chap. 6 et p. 211), tandis que leurs compagnes plus agitées ou extatiques semblent principalement animées par la danse, le vin et le sexe. Il ne faut pas perdre de vue la destination symposiaque ou funéraire de ces objets (p. 61 et *passim*).

2. *Ibid.*, p. 51-54. Sur *Les Bacchantes* et les mystères dionysiaques, voir Seaford, 2006, p. 52 *sq.*

3. Elles dansent, écrit Diodore (IV, 3), « à l'imitation des ménades qui auraient jadis été associées au dieu ». Voir Kerényi, 1976, p. 139 ; Daraki, 1994, p. 208, et surtout Obbink dans *Masks*, 1993, p. 69 et 80. Dodds (1977, p. 272) renvoie à un passage de Plutarque (*Crépuscule des oracles*, XIV, 417) qui attesterait la

la folie du dieu est avant tout celle qu'il infuse à titre de châtiement ou sous la forme positive de l'extase et de la possession divine, car la sienne propre, envoyée par Junon et guérie par Cybèle, fut accidentelle, très éphémère et initiatique.

Cela étant, il n'est ni de mon propos ni de ma compétence de traiter de manière approfondie du dionysiaque dans la culture des XIX^e et XX^e siècles, d'autant que beaucoup reste à faire en ce domaine du côté des arts plastiques. Mais devant nécessairement parler d'un point de vue actuel, je crois utile d'affirmer clairement cette prise de distance à l'égard du primat que l'on accorde trop facilement et trop schématiquement à l'interprétation nietzschéenne. Et si la réception moderne de Dionysos s'est en effet régulièrement focalisée sur la violence, la souffrance, l'extase et la mort, une approche plus positive du dieu du vin et de la fertilité, de l'amour, de la joie et de la création, a bien perduré sous des formes diverses entre le XIX^e et le XX^e siècle, avant d'être nettement réaffirmée dans des travaux récents. C'est cette vision qui a absolument prévalu à la Renaissance¹.

Quoi qu'il en soit, Dionysos est incontestablement le dieu le plus polymorphe et changeant du panthéon gréco-latin, et celui qui a démontré la plus grande longévité. Celle-ci est d'autant plus remarquable que chaque époque ou presque à sa mesure et en fonction de ses besoins, a en quelque sorte récupéré, revisité voire réinventé ce dieu précisément à cause de la variété de ses potentialités qui touchent à des questions existentielles intangibles, comme la vie et la mort, le plaisir et la création, plus qu'à des contingences civiques et politiques. Au-delà d'origines obscures et lointaines que l'on a dit thraces, que d'aucuns ont jugé plutôt phrygiennes ou lydiennes ou ayant transité par l'Ionie,

survivance ou la réalité culturelle des rites omophagiques et du diasparagmos, mais le philosophe grec (qui, soit dit en passant, dédia des écrits théologiques à la chef des thyades delphiques) n'y mentionne pas précisément le culte dionysiaque mais relie inversement ces rites à d'autres encore plus terribles qui se pratiquaient dans les temps anciens et qui ne concernaient pas les dieux. Un exemple significatif de la réduction du dionysisme à la seule violence, telle qu'elle est incarnée par les ménades thébaines dans *Les Bacchantes*, se trouve dans R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972 (en particulier p. 199). Voir aussi Fornari, 2006 (*infra*, p. 678).

1. Voir Henrichs, 1984.

mais qui n'en sont pas moins très anciennement grecques car vraisemblablement mycéniennes, le culte dionysiaque se répand largement et s'impose dans toute la Grèce au VI^e siècle avant J.-C. ; il devient prédominant à l'époque hellénistique, avant de connaître un large renouveau à partir du II^e siècle après J.-C. et d'apparaître comme celui de l'un des dieux païens contre lequel dut le plus fortement et durablement combattre l'intolérance chrétienne.

Il s'agit donc d'un dieu à facettes, dont les identités et les fonctions sont multiples et variables dans l'espace et dans le temps, mais dont le principe dominant semble être la vie dans sa dimension à la fois individuelle et universelle. Il incarne l'exubérance de la nature, la puissance d'une humeur vitale, comme l'écrit Marcel Détiéne. Il assure la joie et l'abondance, il libère et apaise, exalte et stimule, et il finit par assurer une vie heureuse dans l'au-delà. Dans l'ouvrage sans doute le plus détaillé et le plus important qui ait été écrit sur le sujet, Henri Jeanmaire explique que Dionysos s'est fait le substitut, l'héritier ou le point de confluence de divinités primitives, végétales et chtoniennes, avec les rites, les cérémonies et les fêtes qui leur étaient propres. C'est ainsi qu'il est bien, dès son origine, un dieu de la végétation et un principe de fertilité, une incarnation de la nature bienfaitrice et renaissante, quoi qu'ait écrit Walter Otto, et le potentiel de vie, d'exaltation et de renouveau qu'il signifie peut être identifié aux vertus qui émanent des essences du monde végétal, nous dit encore Jeanmaire. De dieu solidaire d'un culte de l'arbre et fréquemment associé à Déméter, la déesse de l'agriculture et des moissons, il va se faire plus particulièrement et de manière générale à la fois dieu de la vigne – non seulement à cause de la rapide expansion des cultures viticoles dans ces régions mais aussi en raison du fruit de la vigne et des vertus qui lui sont propres – et dieu de la fécondité symbolisée par des rites phallophoriques ou des cistes mystiques plus discrets qui, des siècles plus tard, paraîtront totalement indécents et scandaleux aux chrétiens, mais qui ne l'étaient nullement aux yeux des Grecs, des Égyptiens hellénisés et des Romains. C'est parce qu'ils président tous deux à la procréation humaine, animale et végétale, que le dieu italique Liber est assimilé à

Dionysos. Ce dieu bienfaiteur, qui sera associé prioritairement et durablement au vin, ainsi qu'à la fertilité, comme on l'observe particulièrement en Attique, ce dieu, qui a le don d'éveiller la joie et d'apporter le réconfort, est parallèlement un représentant du monde infernal, assimilé par Héraclite à Hadès, dans le royaume duquel il est censé vivre une partie du temps, à en croire les rites delphiques. Il est au demeurant relié de multiples manières à Coré-Perséphone. Il apporte le réconfort auprès des morts, comme on peut le déduire de tablettes et du décor de nombreux vases découverts dans les tombeaux d'Italie méridionale, comme de la pratique millénaire de l'offrande aux défunts du vin qui servirait à les nourrir et à les régénérer, et il va s'affirmer de la sorte, selon des voies diverses, notamment mais pas exclusivement orphiques, comme une divinité qui assure une immortalité heureuse et le salut grâce aux mystères et aux initiations, d'où le rapprochement établi très tôt avec Osiris (qui fut pareillement un dieu des morts présidant à l'immortalité et protecteur de la fertilité du Nil) et les affinités étroites qu'il entretient avec des cultes orientaux d'origine végétale comme celui d'Attis.

Mais Dionysos est aussi Bacchos et Bromios, celui qui exalte les ménades, les plonge dans l'extase et la transe, qui emplît les campagnes et les montagnes de leurs cris et de leurs sacrifices, de leurs danses et de leurs musiques, comme le raconte Euripide, et ce d'autant plus qu'il est un dieu présent ou que l'on appelle, un dieu qui approche et qui apparaît, cultivant plus qu'aucune autre divinité gréco-romaine un caractère épiphanique. Ce dieu de l'excès, qui fut sans doute plus familier aux habitants de Thèbes, de certaines îles et des régions situées au nord de la Grèce, comme la Macédoine, ne s'est pas moins bien acclimaté à la terre attique où, pacifié et civilisé, il inspire le chœur des tragédies et le dithyrambe qui serait à son origine par l'association du chant et d'une danse agitée à une musique aux modalités orientales. Dionysos est ainsi devenu à Athènes le dieu du théâtre, ainsi que l'explique Aristote, de la tragédie à partir du dithyrambe, mais tout aussi bien du drame satyrique et de la comédie qui a été renvoyée aux rites phallophoriques et aux *komoï* des Dionysies rustiques. Le théâtre et la poésie dithyrambique, les effets prêtés au vin et l'interprétation plato-

nicienne du *furor* d'essence divine se conjoindront à la fin de l'ère païenne en un Bacchus protecteur des muses et de l'inspiration créatrice, notamment poétique. Ce n'est qu'à la suite de la campagne d'Alexandre en Orient et après que celui-ci fut identifié à un nouveau Dionysos conquérant et civilisateur, bienfaiteur et législateur, que ce dieu, qui, s'il semblait étranger à la vie politique de la cité, n'en était pas moins naturellement tourné, en tant que prophète et missionnaire de sa religion, vers une sorte d'universalisme, va être exploité comme une figure du prince, tout particulièrement chez les Lagides en Égypte, mais aussi en Asie Mineure, à Pergame, et bientôt par certains généraux ou empereurs romains.

Je reviendrai sur ces questions dans les chapitres qui suivent : la tradition dionysiaque telle qu'elle survit pour une part et resurgit pour une autre à la Renaissance s'enracine dans chacun de ces principes, au prix bien sûr de simplifications ou d'altérations, d'adaptations ou de renouvellements. C'est sans nul doute la richesse, la mutabilité, la variété et la complexité de la figure dionysiaque qui furent l'une des clés de son succès au début de l'époque moderne. Mais je dois d'emblée préciser que l'Antiquité tardive et le Moyen Âge occupent une place non négligeable dans cette réflexion, en raison des liens profonds qui unissent le christianisme au dionysisme, les analogies ou les ressemblances entre Dionysos et le Christ n'en étant que l'expression la plus superficielle. Plus déterminants sont probablement les phénomènes par lesquels la nouvelle religion s'imprègne du paganisme et l'assimile, phénomènes qui résultent des affinités et des influences originelles, comme des appropriations, des amalgames ou des concessions postérieures, qui accompagnent des formes de résistance et même de résilience au cours d'un Moyen Âge dont on sait bien qu'il ne fut pas entièrement et radicalement christianisé. De tout cela sont issus à la fois des tentatives de relecture chrétienne du paganisme qui préludent aux multiples formes de syncrétisme intellectuel engendrées par l'humanisme renaissant, et ce que j'ai appelé le christianisme dionysiaque de la Renaissance, autrement dit le retour du refoulé dionysiaque au sein du christianisme, à travers des

types d'images qui trahissent, si l'on veut bien les étudier avec un peu d'attention, leur origine païenne.

L'inspiration dionysiaque dont il va être ici question peut aussi bien être lue comme une aspiration dionysiaque, dans la mesure où les hommes de la Renaissance allèrent puiser dans la culture antique et ses survivances ce qui permettait de justifier leurs comportements, leurs appétences et leurs désirs, parfois en réaction ouverte contre la culture chrétienne omniprésente et officielle, avec des idéaux que celle-ci n'aurait pu ouvertement accepter. Il va de soi que l'on ne croyait plus et ne pouvait plus croire depuis de nombreux siècles à Bacchus en tant que divinité faisant l'objet d'un culte spécifiquement païen, mais ce qu'il représentait toujours ou à nouveau aux yeux des hommes et des femmes de la Renaissance, ce qu'il véhiculait ou incarnait, ce qu'il permettait d'exprimer ou d'exalter, avait retrouvé une véritable actualité socio-culturelle et éthico-philosophique qui contredit l'idée selon laquelle le *revival* des dieux antiques n'aurait opéré généralement, à la Renaissance, que dans le registre superficiel et marginal de la fantaisie et de la fiction¹. Bacchus figuré dans le camerino d'Alfonso I d'Este, Priape à la Farnésine ou Pan sous le pinceau de Signorelli en disent plus sur l'idéal, l'éthos ou la réalité existentiels de leurs commanditaires ou destinataires que bien des images religieuses à l'iconographie et à l'usage culturel totalement stéréotypés. Outre l'exubérance vitale et la fécondité, la joie et le désir de liberté, on peut résumer la Renaissance dionysiaque par la quête du bien-être autour du vin, de l'amour et de la fête (y compris sous la forme faussement paradoxale pour la tradition bachique de la tempérance), par l'exaltation de l'inspiration en un siècle d'affirmation de l'individualité créatrice, ainsi que par le désir de contemplation de vérités supérieures et de béatitudes éternelles. La recherche de syncretisme est en effet manifeste, à une époque

1. Cette clarification s'inscrit en désaccord avec certains points de vue esquissés par Malcolm Bull dans *The Mirror of the Gods*, notamment dans son épilogue (2005, p. 380 *sq.*). On ne peut en particulier prétendre réduire le principe dominant de l'art de la Renaissance au « naturalisme » et encore moins projeter sur le statut des figures mythologiques à cette époque des concepts forgés par les théoriciens post-tridentins, qui ne se sont imposés que de manière progressive et n'ont prévalu qu'au siècle suivant.

où la culture païenne était devenue l'objet d'un vaste engouement précisément parce qu'elle comblait les failles existentielles du christianisme et parce qu'elle réconciliait la chair et l'esprit, le plaisir et la vertu, la sensualité et le mysticisme¹.

Vaut-il mieux parler de vie posthume du paganisme, de survivance, de résilience, de retour, de *revival* ou de renaissance ? Si ces différentes notions permettent de rendre compte de tel ou tel aspect des phénomènes culturels examinés, aucune ne saurait tous les résumer, dès lors qu'ils ressortissent à des registres distincts : l'érudition d'humanistes qui remettent au jour des textes inédits et des monuments disparus, réintègrent textes et images en corrigeant le processus médiéval de disjonction et proposent des exégèses savantes fondées sur de vastes possibilités de recoupements ; la création artistique qui manipule et mélange ses sources en les trahissant souvent pour répondre à un propos particulier ou à une attente précise ; la fonction religieuse et culturelle qui joue sur l'imaginaire en ayant recours à des répertoires et à des formules iconographiques fortement sémantisés et stratifiés. Il m'importe surtout de souligner que cette renaissance et cette survivance du dionysisme à la Renaissance sont à la fois le produit de la culture humaniste, savante et élitiste, dédiée à la redécouverte et à l'exploitation du patrimoine intellectuelle et artistique antique, et d'une culture populaire attachée à des pratiques festives et à des rites efficaces, aux traditions carnavalesques et aux activités quotidiennes, notamment agricoles. Le vin et la sexualité sont au point de rencontre de ces mondes. Bacchus est, de tous les dieux hérités du paganisme, celui qui parle encore à ces différentes strates socio-culturelles, non seulement parce qu'il n'est plus confiné à une simple allégorie morale de l'ivresse, comme ce fut généralement le cas au Moyen Âge, mais parce qu'il est devenu une métaphore positive et diversifiée des besoins ou des préoccupations d'un grand nombre.

Cette recherche n'est pas centrée sur un objet ou sur un thème iconographique – la figure de Bacchus dans l'art de la Renaissance – mais vise à explorer le champ thématique de la

1. Voir Mahé, 1988, *passim*.

tradition ou de l'inspiration dionysiaque, qui s'étend au-delà des frontières d'un corpus d'images bien défini ou de l'identité iconographique réductrice et simplificatrice qui lui servirait de principe. Elle se caractérise au contraire en bien des cas par l'exploration de telles frontières perçues comme des lieux d'échange, de migration, de superposition ou de mélange. Outre Dionysos-Bacchus et son épouse Ariane, les autres personnages bien caractérisés de son thiasos ou de son entourage mythographique seront pris en considération, à savoir Silène, Pan et Priape. Plus anonymes et en position généralement subalterne, les satyres, les faunes et les ménades, quoique fréquemment évoqués¹, ne feront pas l'objet d'un développement spécifique. Mais surtout d'autres registres iconographiques et culturels seront examinés, qui participent de cette inspiration dionysiaque sans en arborer les signes les plus distinctifs. Nous analyserons ainsi des phénomènes de rapprochement, de fusion ou de transformation entre saint Jean-Baptiste ou le Christ et Bacchus, et nous verrons ce que des putti danseurs ou vendangeurs peuvent nous dire du salut et des joies de l'au-delà. Enfin, le sang qui coule à flot de la plaie au côté du Christ, le pressoir qui écrase ce dernier et le vin que l'on en tire, les arborescences végétales et paradisiaques du corps du Christ nous inviteront à examiner ce qu'il en est de Dionysos ou de la tradition dionysiaque dans le subconscient chrétien. De manière générale, l'inspiration bachique n'est pas réduite à la consommation du vin et à ses effets jugés plus ou moins désastreux par une approche chrétienne et morale du phénomène. Elle vise plutôt à restituer la polymorphie et la vitalité de cette tradition culturelle, au sein d'une perspective anthropologique où la joie et la fertilité occupent une place centrale et où le registre métaphysique de l'au-delà est également considéré.

Les thèmes abordés qui définissent chaque partie sont l'excès, la fertilité, l'inspiration, le mysticisme et la part dionysiaque du christianisme. Ils supposent tous des investigations sérieuses dans des champs culturels connexes, qu'ils soient littéraires, philosophiques, médicaux, religieux ou politiques, auxquels

1. Sur les ménades et les satyres dans l'art grec, voir principalement Villanueva Puig, 2009, et Lissarrague, 2013.

on accordera autant sinon plus d'importance qu'aux traités mythographiques contemporains, qui témoignent plus d'une connaissance de sources anciennes qu'ils n'expliquent les modalités de leur réemploi et leurs fonctions¹. Je tâcherai la plupart du temps d'interroger les marges et les replis de l'iconographie, de prendre en juste considération les singularités et les écarts propres à certaines œuvres en montrant le type d'intertextualité ou d'intericonicité qui les travaillent, plutôt que de m'en tenir aux fausses évidences et à l'approche simplificatrice des catégories iconographiques et d'une lecture univoque des sources textuelles.

La première partie consacrée aux figures de l'excès peut faire office d'introduction élargie en convoquant les thèmes les plus attendus de la tradition dionysiaque que sont l'ivresse, la sexualité, la danse, le défilé ou la mort sacrificielle, et la manière dont les artistes les ont interprétés à la Renaissance, souvent en écho à la littérature contemporaine. Avec la fécondité, nous touchons à une question plus vaste qui nous conduit de la tradition carnavalesque et burlesque à la culture des jardins, de la vie conjugale à la question de la tempérance ainsi qu'à une approche épicurienne de l'existence. De la fertilité de la nature et de la fécondité humaine, nous passons à la fertilité poétique et créatrice avec l'inspiration dionysiaque, son origine platonicienne et horatienne et les multiples variations auxquelles elle donne lieu dans l'art et dans le contexte académique du xvi^e siècle et au-delà. Deux œuvres majeures de la fin du siècle précédent permettront ensuite de donner un aperçu du potentiel philosophique qui ressort de l'exégèse néoplatonicienne de la tradition dionysiaque, soit que Pan nous entraîne vers une méditation sur le destin de l'âme après la mort, soit que l'ivresse de Bacchus nous invite à contempler des vérités supérieures. Après cette approche mystique de l'univers dionysiaque, nous examinerons l'articulation entre la geste bachique et la symbolique eucharistique, telle qu'elle se donne à voir sur un décor dionysiaque du palais Farnese, point de départ d'une

1. Notons au passage que la distinction (héritée de Diodore, de Cicéron et de Boccace) entre les différents Dionysos intéresse plus les mythographes que les artistes.

enquête approfondie sur la relecture chrétienne de Bacchus et des putti ou erotes dionysiaques repris des sarcophages romains. La dernière partie de l'ouvrage nous conduira vers les terres peu explorées du christianisme dionysiaque. Après avoir étudié le rapport entre dionysisme et christianisme aux premiers siècles de notre ère, et examiné plus rapidement la survivance médiévale et la renaissance de la culture dionysiaque, nous prendrons en considération, à travers trois thèmes iconographiques apparemment tout à fait chrétiens, la remise à flot du dionysisme qui est latent au sein du christianisme. Enfin, ce parcours précisera la question de la fonction politique de l'image de Bacchus dont la critique a parfois abusé et s'achèvera sur une invitation à un nouveau livre qui rendrait justice au thème dionysiaque dans l'œuvre de Poussin.

Si cette étude va constamment et logiquement opérer sur un temps long, en convoquant régulièrement et en interrogeant un héritage essentiellement antique mais aussi paléochrétien et médiéval, les œuvres ici choisies et analysées ont été réalisées dans un laps de temps qui s'étend environ de 1430 à 1630, limites chronologiques qui sont celles de la Renaissance au sens large, surtout en aval, puisque nous nous aventurerons ponctuellement jusqu'aux alentours de 1630, étant entendu que certaines thématiques caractéristiques du siècle précédent, surtout l'inspiration créatrice, se poursuivent avec une cohérence certaine, notamment hors d'Italie, dans les anciens Pays-Bas, où la culture de la Renaissance a perduré. Il n'en demeure pas moins qu'à partir de la deuxième ou de la troisième décennie du siècle, dans le sillage de la peinture caravagesque comme au sein de l'art hollandais, l'image du vin dans la peinture connaît un essor certain et laisse apparaître de nouvelles problématiques qui mériteraient une autre étude approfondie¹.

1. Voir notamment le rapide survol dans Vasselin, 1999.