

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J-C.)

**Représenter l'envoûtement musical et la possession divine:
quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en
Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J-C.)**

**Picturing musical enchantment and divine enthusiasm:
some reading proposal through ancient Greek vase-painting
(5th-4th century BC)**

Valérie TOILLON

Chercheur indépendant, Perseids Project (Tufts University).

toillonvalerie@gmail.com

Recibido: 24/05/2017

Aceptado: 10/07/2017

Résumé: L'étude du répertoire des vases peints des V^e et IV^e s. av. J.-C. révèle que les émotions, et notamment tout ce qui touche à l'envoûtement musical et la possession divine, s'exprime par le moyen des attitudes du corps et de l'orientation des regards. Une telle affirmation n'est pas une nouveauté en soi. Mais une étude plus attentive du répertoire mis en lien avec le vocabulaire de l'enthousiasme et de la possession montre que les attitudes représentées sont loin de n'être que des effets de style mais ont une signification, directement liée à la manière dont les grecs de l'époque classique concevaient le ravissement musical et l'enthousiasme divin.

Mots-clés: Peinture de vases, iconographie, musique, danse, possession, folie.

Abstract: The study of ancient Greek vase-painting of 5th and 4th centuries BC shows that emotions, especially what is called “enthusiasm”, enchantment or divine possession, is pictured using bodily movement and sight. Such an affirmation is no novelty. But a more careful study of the corpus, linked to enthusiasm and divine possession's vocabulary shows that the bearings pictured are not just stylistic effects. In fact, those have a meaning, directly connect to ancient Greeks concepts on musical enchantment and divine madness.

Keywords: Ancient Greek vase-painting, iconography, enthusiasm, music, madness, dance.

Sommaire: 1. Envoûtement et inspiration musicale. 1.1 L'interprète. 1.2. L'auditoire. 1.2.1. Le *Symposium*. 1.2.2. Orphée et Thamyris. 2. Possession divine: le délire dionysiaque et la folie. 2.1. Danses ménadiques. 2.2. Catalepsie. 2.3. Possession, folie, fureur. 3. Conclusions. Sources et bibliographie.

Depuis quelques années, la perception et l'expression des émotions —en grec *pathê*— dans le monde grec et romain, a fait l'objet d'un certain

nombre d'études orientées dans leur grande majorité vers l'analyse des sources littéraires, et plus particulièrement du vocabulaire, qu'il s'agisse de poésie, d'épopée, de philosophie, de rhétorique ou encore d'épigraphie¹. Tandis que l'expression des émotions dans les sources figurées a peu retenu l'attention². Pourtant, comme le montre A. Tsingarida, l'imagerie grecque a exprimé les émotions dès le milieu du VI^e s. av. J.-C., notamment par le truchement des regards et des gestes³. Ce répertoire iconographique des

Cet article est une version révisée d'un texte présenté lors de l'atelier "Sight and Sound on Greek stage", à l'Université McGill le 18 février 2013, organisé par le prof. Lynn Kozak. De nombreux points évoqués dans le présent texte sont issus de Valérie TOILLON, *Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne (V^e siècle av. J.-C.). Ivresse, possession divine et mort*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, mai 2014. Je tiens à remercier tout spécialement l'éditeur de la revue *Eikón Imago*, José María Salvador González, pour son invitation à publier le présent texte. Mes sincères remerciements vont aussi au Prof. Pierre Bonnechère et Dr. Monique Halm-Tisserant, mes directeurs de thèse à l'époque, pour leurs nombreuses lectures de ce texte et de bien d'autres qui ont suivi, leurs remarques et conseils judicieux sur de nombreux points évoqués dans le présent papier; ainsi qu'à Marie-Christine Villanueva-Puig, membre du jury lors de la soutenance de thèse, dont les remarques précieuses ont permis d'améliorer ce texte.

¹ Voir récemment: Ed SANDERS, Matthew JOHNCOCK (eds.), *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2016; Christina A. CLARK, Edith FOSTER, and Judith P. HALLETT (eds.), *Kinesis. The Ancient Depiction of Gesture, Motion, and Emotion*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015; David KONSTAN, *The emotions of the ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2006 (avec bibliographie avant 2006).

² Voir en particulier: A. TSINGARIDA, "Soif d'émotions. La représentation des sentiments dans la céramique attique des VI^e et V^e s. av. n. ère", *Revue Belge de Philologie*, 79 n°1 (2001), p. 5-30; Lydie BOUDIOU, Dominique FRÈRE, Véronique MEHL (eds.), *L'expression des corps: gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Histoire, Cahier d'histoire du corps antique n°2, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

³ Par exemple: la remise de ses nouvelles armes à Achille par Thétis sur une amphore à col à figures noires attribuée au peintre d'Amasis (datée vers 520-515 av. J.-C.). Boston Museum of Fine Arts 01.8027. Les deux personnages se regardent dans les yeux tandis que Thétis tend le casque à Achille. Également: Penthésilée expirant dans les bras d'Achille sur une coupe à figures rouges attribuée au peintre de Penthésilée (vers 460 av. J.-C.). Munich Antikensammlungen 8705, J370, 2688 (*LIMC* VII s.v. Penthesileia 34 = Sphinx 67); Achille à Skyros: cratère à volutes à figures rouges (vers 450 av. J.-C.). Boston, Museum of Fine Arts 33.56. Dans les deux cas, la profondeur et la contradiction des sentiments des personnages sont exprimées par le moyen du regard, de la posture et du contact physique.

sentiments est riche, il varie de la peur à la colère en passant par la tristesse et la joie, l'amour et d'autres émotions plus subtiles telles que la piété ou l'émerveillement. Dans ces images un habile jeu de gestes et de regards est mis en place de manière à signifier non seulement l'action en elle-même mais aussi les sentiments sollicités par cette même action. Dans ce répertoire, le ravissement musical, la possession divine et la folie occupent une place particulière. Ces états pourraient, de prime abord, ne pas être considérés comme des émotions à proprement parler mais plutôt comme des "dispositions d'esprit" ou des "états de conscience" selon nos catégories modernes de pensée⁴. Pourtant, selon les catégories anciennes, en particulier si l'on se fie à la définition que donne Aristote des émotions dans la *Rhétorique* (2.1.8-9), il s'agit bien d'émotions puisque la folie, tout comme la possession divine ou l'envoûtement musical sont une réponse à une action extérieure, qu'elle soit divine ou humaine (voir partie 2.3)⁵. Dans les représentations figurées, ces états intenses sont principalement évoqués par le moyen des gestes du corps, et révèlent une subtile adéquation entre l'émotion elle-même telle qu'elle est définie dans les sources littéraires, chez les poètes et les philosophes par exemple, et la manière dont elle s'exprime "à la surface", autrement dit par le moyen des attitudes du corps et des expressions du visages.

Dans son étude *Aux origines de la pensée européenne*, datée de 1951, R.B. Onians montrait que les Grecs de l'époque archaïque vivaient leurs émotions dans l'instant, cette immédiateté des sentiments était souvent suivie par une réponse corporelle telle que des cris, des pleurs, courir ou encore se jeter à terre⁶. Une telle spontanéité s'explique en partie par la conception que les Grecs de l'époque archaïque avaient de l'âme ou plutôt du siège des émotions, nommé *thumos*, qui se situe dans les *phrenes*, le diaphragme ou les poumons, est actif durant la vie éveillée et peut pousser

⁴ David KONSTAN, *The emotions of the ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 3-40.

⁵ David KONSTAN, *Op. Cit*, p. 31-40.

⁶ Richard Buxton ONIANS, *Aux origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, traduit par Barbara Casson, Armelle Debru et Michel Narcy, Paris, Seuil, 1999; par exemple: Ulysse dans HOMÈRE, *Odyssée*, X, 496-500; XIV, 276-280; XXIV, 315-320; Priam: HOMÈRE, *Iliade*, XXII, 33-36; Achille: *Iliade*, XVIII, 22-27; Andromaque: *Iliade*, XXII, 460; etc.

les personnes à agir⁷. Ainsi, par exemple, dans l'*Illiade*, l'inquiétude et la tristesse d'Agamemnon se traduisent-elles en ses termes: "Agamemnon dans sa poitrine sent se presser les sanglots. Ils montent du fond de son cœur, toutes ses entrailles frémissent (τρομέοντο δέ οι φρένες ἐντός)" (trad. Paul Mazon)⁸. Cette conception est, comme l'indique J. Bremmer, peu à peu absorbée par le concept de *psychè* (l'âme libre ou âme-souffle) qui dans la pensée homérique n'apparaît qu'après la mort du corps et qui dès la fin de l'époque archaïque devient aussi le siège des émotions. De ce fait, la conception "multiple" de l'âme (nommée suivant les circonstances *thumos*, *ménos*, *noos* ou *psychè*) propre à l'époque homérique, se modifie vers l'idée-platonicienne- de l'âme unique, tripartite qui englobe à la fois les capacités intellectuelles et émotionnelles d'un individu, tout en liant l'activité de l'âme à celle du corps⁹.

L'idée d'un lien entre les émotions et les mouvements du corps se vérifie d'ailleurs dans le terme grec qui désigne le mouvement, autrement dit, κίνησις. Celui-ci s'oppose au repos (στάσις) et dérive du verbe κινέω "mouvoir, mettre en mouvement, troubler, bouleverser"¹⁰. Si le terme, de manière générale, se rapporte à un mouvement corporel, au déplacement physique d'un corps ou d'un objet, il peut de façon plus spécifique désigner l'agitation des sentiments et les personnes à l'esprit troublé¹¹. Dans la définition antique du mouvement il est autant question de déplacements physiques, de gestes du corps que de changements et/ou de variations des émotions et dans les paroles. L'idée est bien attestée dans la littérature dès

⁷ Jan BREMMER, *Early Greek concept of the soul*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 54-56; Richard B. ONIANS, *Aux origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, Paris, Seuil, 1999, p. 64-88.

⁸ HOMÈRE, *Iliade*, X. 10; XXII, 466-467 et 475 (Andromaque); III, 8-9 (fureur des Achéens); V, 696-698 (Sarpedon); IX, 8; *Odyssée*, XXIV, 345-350 (Laërte);

⁹ Jan BREMMER, *Op.Cit.*, p. 14-52; Richard B. ONIANS, *Op. Cit.*, p. 119-129 et 239-240; Luc BRISSON, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1994, 2^e ed., p. 416-420.

¹⁰ *LSJ s.v. κινέω; κίνησις; DELG s.v. κινέω.*

¹¹ Par exemple: κινέω et κίνησις peuvent désigner des personnes qui dansent (PLATON, *Lois*, 656a; LUCIEN, *De la danse* 63). Mais aussi: κινήτριος "qui affole, qui remue" (ÉSCHYLE, *Suppliants*, 307, 448); κινύσσομαι "s'agiter, être agité" (ÉSCHYLE, *Choéphores*, 196); κινήτης "qui met en mouvement, qui agite" (ARISTOPHANE, *Nuées*, 1397; PLATON, *Phèdre*, 245b; ARRIEN, *Epictète*, 2.20.19); παρακινήματικός "qui a l'esprit dérangé", "exalté" (PHILON, fr. 2.477).

l'époque homérique, ainsi Andromaque en proie à une grande angoisse se précipite-t-elle (ἐπείγω) vers les remparts de Troie “telle une folle” (πρὸς τεῖχος ἐπειγομένη ἀφικάνει μαινομένη ἔϊκυῖα) ou encore “traverse comme une flèche (διασεύομαι) le hall, pareille à une ménade” (μαινάδι ἴση)¹². Il en va de même chez Éschyle, Io, transformée en vache et agitée des pires tourments, voit comparer sa folie à “un insecte qui affole et pourchasse les bœufs” (βοηλάτην μύωπα κινήτηριον)¹³. La même idée est exprimée à propos de la musique qui, selon les mélodies et les instruments joués, peut provoquer des états quasi-hypnotiques et une envie irrésistible de danser¹⁴.

1. Envoûtement et inspiration musicale

L'inspiration du musicien et du poète est un thème ancien qui structure et justifie la récitation de la plupart des grands récits mythiques. Hésiode,

¹² HOMÈRE, *Iliade*, VI, 389-390; XXII, 460. *LSJ* s.v. ἐπείγω; s.v. διασεύομαι

¹³ ÉSCHYLE, *Suppliantes*, 307. La même idée d'une agitation physique liée à la folie est présente dans le mythe des filles de Protée, frappées de démence par Dionysos (ou Héra selon d'autres versions). Celles-ci errent, telles des animaux (chez VIRGILE, *Eclagues*, 6.48-51, elles se prennent pour des vaches), jusqu'à ce que le devin Mélampous les délivre grâce à une purification rituelle (BACCHYLIDE, *Hymne* 11, 40-112; Apollodore, I. 2.2 mentionne une version hésiodique chez le chroniqueur Acusilaos = *Catalogue des femmes*, fr. 131MW. Sur les diverses versions du mythe: Timothy GANTZ, *Early Greek myth, a guide to literary and artistic sources*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1993, p. 188-189 et 312-313). Il en va de même pour les Minyades, qui après avoir refusé d'honorer Dionysos, sont frappées de folie. Celles-ci après avoir tué le fils de l'une d'entre elles, s'en vont courir dans la montagne. La guérison n'intervient qu'après leur métamorphose en chauves-souris et en chouettes (PLUTARQUE, *Questions Grecques*, 38; ÉLIEN, *Histoires Variées*, 3.42; Ovide, *Métamorphoses*, 4, 1-54, 389-415; ANTONINUS LIBERALIS, *Métamorphoses*, 10). Dionysos lui-même, frappé de folie par Héra se trouve à pérégriner jusqu'en Phrygie, où grâce aux initiations et aux mystères de Rhéa, il retrouve la raison (HOMÈRE, *Iliade*, VI, 132-143; EURIPIDE, *Bacchantes*, 15-25; 33-36 etc.; APOLLODORE, 3.5.1-4). Pour une analyse de ces mythes et des rites qui leurs sont attachés: Pierre BONNECHÈRE, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Kernos, Supplément 3, Athènes, Centre international d'étude de la religion Grecque antique, 1994, p. 199-201; Walter BURKERT, *Homo Necans*, trad. H. Feydy, Paris, Belles Lettres, 2005, p. 205-214.

¹⁴ PLATON, *Lois*, VII, 816a3-5 et voir ci-après; par exemple: les corybantes (PLATON, *Critias*, 54d; *Ion*, 534a; *Banquet* 215c-e; PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, XI, 147; MAXIME DE TYR, *Dissertation*, 38. 2).

par exemple, doit sa *Théogonie* aux Muses qui lui instillèrent, alors qu'il gardait les moutons sur les pentes de l'Hélicon, l'inspiration nécessaire à l'entreprise de conter la naissance du monde et des dieux¹⁵. L'aède est inspiré, il fait entendre sa voix qui diffuse une parole "vraie" car directement reçue des dieux¹⁶. Il en va de même pour les musiciens, leur virtuosité, la fascination voire l'envoûtement, qu'ils exercent sur leur auditoire a d'abord une origine divine¹⁷. Cette fascination varie selon le type de mélodie mais aussi d'instrument, ainsi la lyre, l'*aulos* et la syrinx occupent-ils une place à part par leur pouvoir d'envoûtement hors du commun¹⁸.

¹⁵ HÉSIODE, *Théogonie*, 22-34 (en part. 31-32: "elles m'insufflèrent la voix merveilleuse" ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν θέσπιν). HOMÈRE, *Illiade*, I.1; *Odyssée*, I. 1-10; etc.

¹⁶ HÉSIODE, *Théogonie*, 10 (« dire des paroles véridiques »: ἐτήτυμα μῦθησαίμην). Voir: Marcel DÉTIENNE, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Librairie générale française, 2006 (c. 1967), p. 59-84.

¹⁷ Invocation aux muses principalement: HÉSIODE, *Théogonie*, 94-104 (en part.104: "Donnez-moi un chant qui séduise" δότε δ' ἱμερόεσσαν αὐοιδίην); *Les Travaux et les jours*, 1-10; *Hymne Homérique 3. Apollon*, 514-519; *Hymne Homérique 4. Hermès*, 418-490, PINDARE, *Olympique 3*, 4-10; *Olympique 4*. 1-3; *Olympique 5*, 104-105; *Olympique 7*, 7-10; *Olympique 9*, 5-12; *Olympique 10*, 3-4 etc.

¹⁸ Le son de la syrinx se compare à du miel liquide et, tout comme le nectar des abeilles, il enivre (*Hymne Homérique 4. Hermès*, 552-561): PINDARE Fr. 97 Snell; Hymne d'Épidaure: *IG. IV²130*; Page, *PMG*. 936. La syrinx envoûte aussi les animaux: ARISTOTE, *Histoire des Animaux*, 611b. Voir: Philippe BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, Impr. du "Journal de Genève", 1979, p. 128-129. La Syrinx est aussi un instrument dangereux et inquiétant, qui peut dompter les créatures les plus sauvages et provoquer des catalepsies dans les cas de nympholepsie par exemple, comme pour le mythe d'Hylas (Theocr. XIII). La syrinx est aussi associée aux échos et donc à la peur panique (*FrGHist 244F 135 Jacoby*), elle frappe aussi d'effroi (Eusèbe qui cite Porphyre: Eus. *PE V*. 5-6). Voir: Philippe BORGEAUD, *Op. Cit.*, 1979, p. 144, 177-179. Aulos: EURIPIDE, *Héraclès Furieux*, 870: l'action de Lyssa (la folie) est accompagnée du son de l'aulos qui agit comme un aiguillon et excite la fureur d'Héraclès. Le son de l'aulos, de la lyre et de la syrinx peut se rendre jusqu'aux Enfers: PINDARE, *Olympique XIV*, 18-21; EURIPIDE, *Hélène*, 167-178. De même l'essieu (*suriggos*) du char de Parménide, en route vers la déesse chauffée et émet un sifflement semblable à celui de la syrinx (PARMÉNIDE, 6-8).

1.1. L'interprète

Si les effets de la musique sur son auditoire nous sont bien connus autant par les sources écrites que figurées, les effets de la musique sur l'interprète lui-même nous restent en revanche obscurs tant les sources sur le sujet sont ténues. Le musicien apparaît avant tout comme un intermédiaire qui, par le biais de son interprétation, transmet les émotions propres aux mélodies qu'il joue. Les images par ailleurs, ne sont pas plus "bavardes" puisqu'il s'agit surtout, pour les peintres de vases, d'exprimer la qualité de l'interprétation du musicien. Ce qui intéresse en premier lieu les auteurs anciens et les artistes est l'adéquation entre l'aspect physique du musicien, les mouvements de son corps, de son visage et la mélodie qu'il joue¹⁹. Nous reprenons ici l'exemple donné par A. Bélis, à propos de l'amphore attribuée au peintre de Kléophradès conservée à Londres (fig. 1)²⁰. Sur une petite estrade carrée (*bèma*), un jeune aulète exécute une mélodie, il se tient droit, les pieds serrés l'un contre l'autre, son *aulos* (instrument à anche double, semblable au hautbois) est levé haut devant lui, perpendiculaire à son visage afin de projeter l'air et le son le plus loin devant lui. Sur l'autre face, un homme d'âge mûr récite des vers tirés d'une épopée²¹. On comprend bien que les deux images sont liées et que le jeune homme accompagne le rhapsode. Un détail attire l'attention ici: seul le vêtement de l'aulète est animé d'un mouvement signifié par les plis et les ondulations de la longue robe qu'il porte. A. Bélis souligne que ce type de vêtement est sans doute une « robe pythique » dont la couleur pourpre devait ajouter à l'apparat visuel. Lorsqu'il donnait du mouvement à la robe,

¹⁹ PLATON, *Lois*, VII, 816a3-5. De manière générale voir: Annie BÉLIS, « Les mouvements des musiciens dans l'Antiquité » dans DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène (dir.), *Musiques et Danses dans l'Antiquité, Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006, Université de Bretagne Occidentale, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 23-44 (en part. p. 27-34).*

²⁰ Voir aussi une amphore à figures rouges attribuée au peintre de la Gigantomachie de Paris, vers 490-480 av. J.-C. Londres British Museum E288. L'aulète est vêtu d'une longue robe décorée de rosettes et brodée d'un motif de zigzag autour de la manche qui se poursuit sur le côté du vêtement. Le vêtement est animé d'un mouvement qui semble souligner la gestuelle corporelle du musicien.

²¹ De sa bouche sortent les inscriptions: HODE POTE EN TYRINTHI ("Jadis à Tyrinthe")

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J-C.)

l'interprète musical faisait admirer les chatoiements du tissu et magnifiait par la même occasion sa performance²².

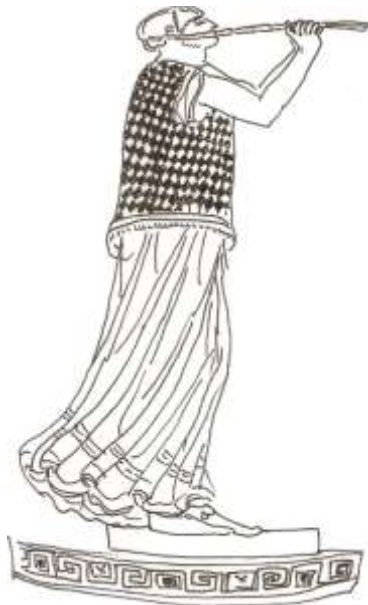


Fig.1. Peintre de Kélophradès. *Joueur d'aulos*. Amphore à figures rouges, 490-480 av. J-C. Londres, British Museum E270. (Dessin de l'auteur).

De même, un aperçu du détail du visage de l'aulète (fig. 2), nous le montre très peu déformé par l'effort que demande la pratique de l'aulos. La *phorbeia*, bien sûr, aide beaucoup, mais les joues très légèrement gonflées en-dessous et l'œil grand ouvert indiquent un effort peu important et une certaine aisance dans la performance instrumentale.

Il en va de même pour une oenochoé de Genève, un peu plus récente (475-460 av. J-C.), où l'aulète, cette fois-ci une femme, est montrée dans une posture similaire: les genoux légèrement fléchis, le buste bien droit, ses vêtements ondulant sous l'effet du mouvement. Tout comme pour le jeune homme de l'amphore de Londres, le visage de la musicienne, en partie dissimulé par la *phorbeia*, ne laisse pas voir l'effort demandé par le jeu instrumental (Fig.3).

²² Annie BÉLIS, *Mouvements des musiciens*, 2011, p. 29. L'auteur montre notamment que dans le cadre des concours musicaux, il était impossible aux musiciens de bouger, en partie à cause de l'exiguïté de la scène (*bêma*). Et même lorsque le musicien était debout, à même le sol, ses mouvements devaient être les plus discrets possibles, surtout lorsqu'il accompagnait un danseur ou un athlète.

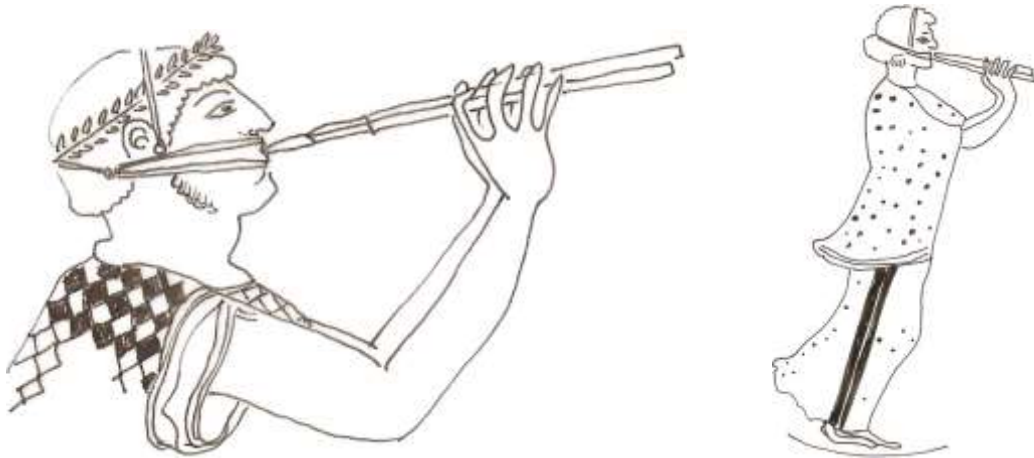


Fig.2. Peintre de Kléophradès. *Détail du visage*. Amphore à figures rouges. Londres, British Museum E270 (dessin de l'auteur).

Fig. 3. Peintre des oenochoés de Bruxelles. *Aulète*. Oenochoé à figures rouges, vers 475-450 av. J.-C. Genève, Musée d'art et d'histoire 005764 (dessin de l'auteur).

Cette capacité à jouer d'un instrument sans produire de mouvements exagérés ou des grimaces est, comme l'indique A. Bélis, un trait de virtuosité. C'est par exemple ce qui valut au joueur d'aulos Pronomos de Thèbes sa renommée²³. Il en va de même pour l'aulète mythique Olympos et le lyricine Orphée. Ce qui fait d'eux des musiciens exceptionnels est, comme le souligne A. Bélis, la parfaite maîtrise de leurs mouvements et de leurs expressions faciales²⁴. Dans la description (*ekphrasis*) de Philostrate du tableau imaginaire intitulé *Olympos*, il est spécifié que le musicien garde « l'œil brillant » (τὸ μὲν ὄμμα σοι χαροπὸν) et que ses « sourcils décrivent un arc, ils font comprendre [par des signes] l'esprit de ses airs d'aulos » (ὄφρως δὲ αὐτῷ περιβέβληται διασημαίνουσα τὸν νοῦν τῶν ἀυλημάτων), seule sa joue « semble s'agiter et danser aux sons de la mélodie » (ἡ παρειὰ δὲ πάλλεσθαι δοκεῖ καὶ οἷον ὑπορχεῖσθαι τῷ μέλει), son « souffle dans l'aulos ne gonfle pas son visage »²⁵. Il en va de même pour Orphée dont les

²³ PAUSANIAS, IX, 12, 5. Voir le cratère à volutes dit « vase de Pronomos » attribué au P. de Pronomos, vers 425-375. Naples, Musée arch. National 81673, H3240. *Para.*480; *ARV*².1336.1, 1704; *Add*².365. Le musicien est assis la tête légèrement inclinée vers l'avant, il souffle dans son *aulos* sans que son visage apparaisse déformé.

²⁴ Annie BÉLIS, *Mouvements des musiciens*, p. 30-34.

²⁵ PHILOSTRATE L'ANCIEN, *La Galerie de tableaux*, I, 21 (Olympos). Bien qu'inventée, la description de Philostrate fait appel à des images connues par tous,

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

sourcils « indiquent l'esprit de ses chants » (ή ὄφρὺς οἶον ἀποση μαίνουσα τὸν νοῦν τῶν ὀσμάτων) et le « vêtement, par ses chatoiements, suit les variations de son mouvement » (ἐσθῆς τε αὐτῷ μετανθοῦσα πρὸς τὰς τῆς κινήσεως τροπᾶς)²⁶.

Ce qui compte avant tout est l'adéquation entre le plaisir auditif et le plaisir visuel. L'amphore de Kléophradès, citée précédemment, le dit que trop bien: sur l'estrade où se tient l'aède est inscrit ΚΑΛΟΣ ΕΙ (« tu es beau ! »), ce qui fait référence à la beauté du chant et de la musique, mais aussi aux attitudes et aux gestes effectués par les interprètes, tout en subtilité, le tout formant un ensemble harmonieux.



Fig. 4. Peintre de Dikaios. *Aulète*. Psykter à figures rouges, vers 510-500 av. J.-C. Londres, British Museum E767 (dessin de l'auteur).

Cette maîtrise des mouvements du corps durant la performance musicale est aussi ce qui distingue un musicien professionnel d'un amateur. De nombreuses images de banquet nous montrent, en guise de contre-exemple, des aulètes, le visage déformé par le jeu instrumental et en train de danser ou de s'agiter au rythme de la musique. En exemple un psykter (vase à rafraîchir le vin) attribué au peintre de Dikaios (fig.4), plus ou moins contemporain de l'amphore du peintre de Kléophradès, montre un cortège de buveurs. À gauche, un des convives accompagne de l'*aulos* la

puisque le but de ses *Tableaux* est l'éducation par la mémorisation et la remémoration d'éléments visuels.

²⁶ PHILOSTRATE LE JEUNE, *Imagines*, 6, 16-30 (Orphée).

procession, il marche d'un pas vif et semble, tout comme son compagnon qui le précède, emporté par la musique. La courbure du buste vers l'avant et les pans du manteau, passés sur ses bras, qui se soulèvent de chaque côté, indiquent que les gestes sont suffisamment vifs pour donner du mouvement à son *himation*. De même, les bottes dont sont chaussés les deux hommes ajoutent à l'idée de mouvement. De fait, on ne met ses bottes que lorsqu'on se déplace, notamment lors du *komos* (cortège bruyant des buveurs qui suit le *symposium*).



Fig.5. Peintre d'Ashby. Coupe à figures rouges vers 500 av. J.-C.
Londres, British Museum E64 (dessin de l'auteur).

Il en va de même pour une musicienne figurée sur une coupe mastoïde attribuée à Psiax, le buste penché vers l'avant, elle fait une grande enjambée vers la droite, son *himation*, passé par-dessus l'épaule gauche, se soulève et accompagne le mouvement. Sur une coupe de Londres (fig. 5), c'est le visage d'un symposiaste, déformé par l'effort du jeu musical, qui nous est présenté. La frontalité permet ici d'instaurer un dialogue: par l'orientation du corps de l'aulète, la musique, imaginaire dans ce cas, s'adresse autant au possesseur du vase qu'à l'auditeur à droite du musicien.

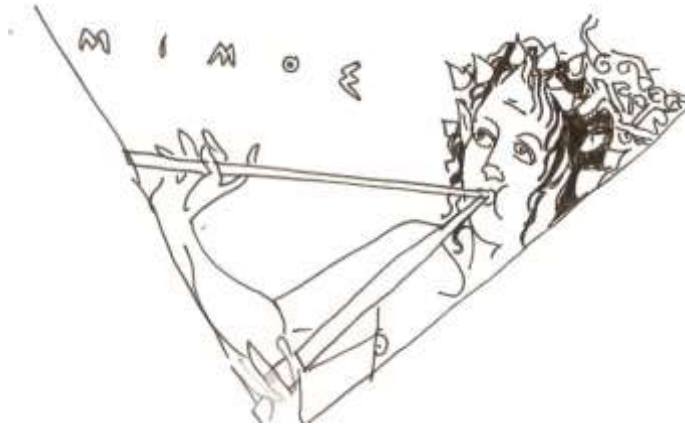


Fig. 6. Fragment de cratère attribué au peintre de Talos (vers 400 av. J.-C.). Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum H5708. *LIMC* VI s.v. Mimos II 1 (dessin de l'auteur).

Mais ce sont par-dessus tout les satyres qui apparaissent dans l'imagerie comme les archétypes même des mauvais musiciens²⁷. Les satyres aulètes, à l'instar de Marsyas, sont tout sauf élégants²⁸. Leur visage est gonflé, déformé, à l'exemple d'un jeune satyre nommé "Mimos" figuré sur un fragment de cratère à figures rouges conservé à Würzburg²⁹. Celui-ci est représenté de trois-quarts face, les joues gonflées et le front plissé sous l'effort (fig. 6). Le nom "Mimos", "l'imitateur" mais aussi, d'après la glose de la Souda, se rapproche de μῖμος "singe", un autre dérivé de μιμεῖσθαι ("imiter"), renforce l'aspect grimaçant et comique du satyre³⁰.

²⁷ De manière générale les satyres illustrent tout ce qui touche aux "mauvais comportements" (voir: François LISSARRAGUE, « Why Satyrs Are Good to Represent? » in *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton, 1990, p.228-236; *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles av. J.-C.)*, Paris, EHESS, 2013).

²⁸ Sur Marsyas et son lien avec l'aulos voir: *LIMC* VI s.v. Marsyas I, p. 366-368; en part. Marsyas I.1, 22a-b et 23. Ellen VAN KEER, "The Myth of Marsyas in Ancient Greek Art: musical and mythological iconography" in *Music in Art* 29 (2004), p. 21-37.

²⁹ Voir également: un satyre sur un fragment de skyphos à figures rouges (vers 450-440 av. J.-C.), figuré les joues gonflées et la bouche déformée par l'effort. Munich, Antikensammlung SL 479 (coll. Loeb).

³⁰ *DELG* s.v. μῖμος; Souda s.v. Πίθηκος; *LSJ* s.v. μῖμος; ESCHYLE fr. 71; EURIPIDE, *Rhésos*, 256; ARISTOTE, *Poétique*, 1447 b10. Voir sur les noms de satyres: Annelise KOSSATZ-DIEBEMANN, "Satyr und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums un der Sammlung Cahn (Basel) mit Addenda zu Charlotte Fränkel, *Satyr und Bakchennamen auf Vasenbildern* (Halle, 1912)" in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, vol. 5, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1991, p. 131-199, en part. p. 162.



Fig. 7. *Deux satyres musiciens* (détails). Cratère à colonnettes du « premier maniériste », vers 470-460 av. J.-C. Bonn, Akademisches Kunstmuseum 72 (dessins de l'auteur).

Il en va de même en ce qui concerne la posture exagérée, voire grotesque des satyres. Sur un cratère à colonnettes de Bonn (fig.7), deux satyres dansent au son de leurs propres instruments. Les postures sont outrancières, le visage de l'aulète est déformé par l'effort et le joueur de cithare semble rire bêtement. Il est évident que nous sommes ici dans un univers volontairement comique, où l'exagération des postures et des expressions faciales a pour but de provoquer le rire³¹. Les satyres nous montrent, de façon burlesque, l'exact opposé de ce qui est attendu d'un musicien virtuose autrement dit, la modération, la retenue dans les gestes et les expressions des visages³².

1.2. *L'auditoire*

Ce sont plus spécialement les effets de la musique sur le corps et l'âme qui ont suscité, parmi les théoriciens de la musique et les philosophes, le plus grand nombre de commentaires. Lorsqu'il s'agit de musique, les auteurs grecs, se placent souvent du point de vue de l'auditeur s'interrogeant sur les vertus de la musique qui, suivant les mélodies, mais aussi les rythmes et les instruments employés, aura des effets variés qu'ils

³¹ Pierre VOELKE, « Forme et fonction du risible dans le drame satyrique » dans *Le rire des grecs, anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, p. 95-108; M. OLENDER, « Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques » dans *Revue de l'histoire des religions*, 202 (1985), p. 3-55 ; François LISSARRAGUE, « Satyres, sérieux s'abstenir » dans *Le rire des Grecs*, 2000, p.109-119.

³² Annie BÉLIS, *Mouvement des musiciens*, p. 30-36.

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

soient apaisants, stimulants, enivrants, purifiants ou même pédagogiques. Platon nous dit même que nul ne peut rester immobile à l'écoute d'un son qu'il s'agisse de musique ou de parole³³. Cette tendance naturelle du corps à se mouvoir sur la musique ou les paroles s'exprime notamment par l'ordonnement des attitudes du corps, autrement dit, la danse. Celle-ci apparaît alors comme une réponse rationnelle et ordonnée aux rythmes qui structurent toute exécution musicale.



Fig. 8. Euphronios (potier, signature) et Onésimos (peintre). *Danseur et musicien*. Coupe à figures rouges, vers 490-480 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 95.27 (dessin de l'auteur).

Dans le domaine des représentations figurées une attention plus particulière est portée à l'auditoire dont les postures sont une réponse directe aux mélodies interprétées par le musicien. La danse est évidemment la réponse corporelle la plus immédiate à l'exemple d'une coupe d'Euphronios conservée à Boston (fig.8). Le musicien, un aulète, fait face à un homme d'âge mûr qui exécute un pas de danse, la jambe gauche sert de jambe d'appui tandis que la jambe droite est légèrement fléchie et passe derrière la gauche, tout cela appuyé sur un bâton, il a le bras droit levé, les doigts posés sur la tête. L'agencement de ces différentes positions du corps

³³PLATON, *Lois*, VII, 816a3-5; Paloma OTAOLA, "L'*éthos* des rythmes dans la théorie musicale grecque" dans *Musiques et danses*, p. 91-108.

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

et en particulier des jambes, de trois-quarts alors que le buste est de face, laisse supposer un mouvement tournoyant. La main posée sur le haut de la tête pourrait être l'indice du ravissement musical provoqué par les mélodies de l'*aulos* (voir ci-dessous) ou il s'agit, tout simplement, d'un geste chorégraphique, l'un n'excluant pas l'autre.

1.2.1. *Le symposium*

Un type de posture liée à la musique et à l'univers du *symposium*, retient plus spécialement l'attention. Il s'agit généralement d'un personnage (de préférence un homme) la tête renversée, une main sur le front, sur le haut ou en arrière de la tête, et parfois la bouche entrouverte³⁴.



Fig. 9. Smikros (signature). *Jeune homme et aulète*. Stamnos à figures rouges, vers 525-510 av. J.-C. Bruxelles, Musées Royaux, A717 (dessin de l'auteur).

Ce geste se trouve fréquemment associé à la musique et au vin, plaisirs principaux recherchés durant le banquet. Un stamnos signé Smikros est sur ce point éloquent (fig. 9). Un jeune homme y est figuré couronné et la tête ceinte de bandelettes, il est appuyé sur son coude, une coupe à la main, et

³⁴ Ce geste semble être une particularité de la figure rouge à partir des années 530-520 av. J.-C. On trouve toutefois une figuration du geste, la main posée sur le front et la tête renversée sur une amphore à figures noires attribuée au peintre de Lysippidès datée vers 530-515 av. J.-C. (Cambridge, Fitzwilliam Museum GR27.1864, G48), sur laquelle une scène de banquet est représentée. Ici, c'est une femme (peut-être Ariadne? puisque le personnage masculin est Dionysos) qui exécute le geste.

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

renverse la tête en arrière, l'avant-bras posé sur le front. Une aulète lui fait face mais le regard du jeune homme ne se dirige pas vers elle, il s'élève vers le haut du cadre, coupant tout échange entre les deux personnages. Le dialogue se fait plutôt entre l'instrument de musique, très proche du visage de l'éphèbe, et l'éphèbe lui-même.



Fig. 10. Peintre d'Antiphon. *Symposiastes* Coupe à figures rouges, vers 470-460 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen 2635 (dessin de l'auteur).

C'est avant tout de la musique, et plus particulièrement celle de l'*aulos*, dont il est question dans ce type de représentation. Il semble évident que la posture du jeune homme, évoque le pouvoir et les effets de la musique sur l'auditeur. Il en va de même pour une coupe attribuée au peintre d'Antiphon (fig. 10). Un aulète barbu est assis face à un autre homme, à demi allongé, la tête renversée vers l'arrière. Tout comme le jeune homme dessiné par Smikros, l'homme tient une large coupe à vin dans la main. De la même manière, sont évoqués les effets enivrants du vin et de la musique.

Dans son commentaire de la sculpture nommée le "Faune Barberini", qui représente un satyre ivre, étendu sur le dos, un bras passé derrière la tête, A. Stewart précise que ce geste particulier est celui de l'*athymia*³⁵.

³⁵"Faune Barberini": copie romaine d'après un original hellénistique de l'école de Pergame (fin du III^e s. av. J.-C.), Munich Glyptothèque inv. 218. Andrew STEWART, *Greek sculpture: an exploration*, vol.1, New Haven, Yale University Press, 1990, p. 207;

Autrement dit, “le découragement”, “l’abattement”, “le manque d’esprit”³⁶. Étymologiquement, selon P. Chantraine, le terme est à rapprocher de θύω 1 “s’élancer avec fureur”, en particulier, chez Hésiode, pour les vents ou les vagues³⁷. Du même terme dérive Thyades (“celles qui s’élancent comme la tempête”), le nom donné aux ménades de Delphes dont il sera question un peu plus loin. Ainsi *athymia* désigne-t-il une personne privée de sa vitalité, de sa fureur, et donc, par extension, le geste en lui-même semble être l’expression d’un état de conscience radicalement altéré³⁸. Dans le cas des banqueteurs figurés sur les coupes à boire, cet état est provoqué par la combinaison de la consommation excessive de vin et des mélodies envoûtantes de l’aulos.

Le pouvoir captivant de la musique est abordé à diverses reprises par Platon, notamment comme cure pour des états frénétiques³⁹. La musique, et notamment le chant, est alors conçue comme une incantation magique aux vertus apaisantes pour l’âme⁴⁰. De même, Aristote souligne le pouvoir cathartique de la musique, lié à la notion d’enthousiasme, tout comme il recommande, pour des raisons d’harmonie, d’accompagner le chant par

Beryl BARR SHARRAR, *The Derveni Krater. Masterpiece of classical Greek metalwork*, Princeton, The American School of Classical Studies at Athens, 2008, p. 209, n. 57.

³⁶ *LSJ s.v.* ἀθυμία

³⁷ *DELG s.v.* θυμός; HÉSIODE, *Théogonie*, 848-849, 872-880.

³⁸ Andrew STEWART, *Op. Cit.*, p. 207; voir aussi une pélikè à figures rouges attribuée à Polygnotos (vers 450-440 av. J.-C.). Sur la face A est représenté Apollon tuant Tityos. Le géant est saisi mourant, une main passée par dessus la tête tentant de déloger une des flèches qui l’a frappé (Paris, Musée du Louvre G 375). La posture est très similaire à l’amazone blessée de type “Sciara”, mentionnée par A. Stewart, conservée à Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek K 176, dont l’original date sans doute des années 440 av. J.-C. Dans les deux cas la posture indique la mort imminente, un autre état de conscience fortement altéré.

³⁹ PLATON, *Lois*, VII, 790d-791e ; *Phèdre*, 244e-245a ; *Banquet*, 215c.; *Timée*, 47d-e ; Martin L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford-Toronto, Clarendon Press- Toronto University Press, 1992, p. 246-249; Sheramy D. BUNDRICK, *Music and image in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.103-106.

⁴⁰ HOMÈRE, *Od.* XIX, 457; PINDARE, *Pyth.* 3.51; PLATON, *Phèdre*, 228b; *Lois*, II, 672b; *Thééthète*, 149c-d; HIPPOCRATE, *De la maladie Sacrée*, 1.12, 39; Evangelos A. MOUTSOPOULOS, “Prévenir ou guérir? Musique et états orgiastiques chez Platon” dans *Kernos*, 5 (1992), p. 141-151; Martin L. WEST, *Op. Cit.*, p. 31-33.

l'*aulos*⁴¹. L'instrument est d'ailleurs doté dans la littérature d'un pouvoir terrifiant, hypnotique, pouvant provoquer l'allégresse de l'auditeur ou l'amener à un état proche de la possession corybantique⁴². Dans ce cas, ce n'est pas tant le timbre de l'*aulos* qui est mis en cause, mais bien certains types de mélodies, en particulier de type phrygiennes, ressenties comme ayant un pouvoir envoûtant⁴³. De même, il semblerait d'après E. Bowie, que la poésie élégiaque, type poétique le plus prisé au banquet, ait été accompagnée à l'occasion de l'*aulos*⁴⁴. La présence de cet instrument dans l'imagerie du *symposion* n'est donc pas fortuite. Dans ce cas, la combinaison du vin et de la musique semble être la source de félicité et d'égarement signifiée par le rejet de la tête en arrière.

⁴¹ Enthousiasme: ARISTOTE, *Poétique*, 1449b27-28 ; *Politique*, 1341b-1342b. Aulos et chant: PSEUDO-ARISTOTE, *Problèmes musicaux*, 43 (922a). Même chose chez XÉNOPHON, *Banquet*, VI.4: « Comme le chant est plus doux lorsqu'il est accordé à l'aulos » (ὡσπερ ἡ ψῆδὴ ἡδίωv πρὸς τὸν αὐλόν).

⁴² Pouvoir terrifiant de l'aulos: EURIPIDE, *Héraclès*, 877-879, 897-899 ; PLATON, *République*, 411a. Allégresse: THÉOGNIS, *Élégies*, I, 531-532. Possession corybantique: HIPPOCRATE, *Épidémies*, V, 81. Voir: Pierre SOMVILLE, « Le signe d'extase et la musique » dans *Kernos* (5), 1992, p. 174-179.

⁴³ L'instrument est doté d'une sonorité se situant entre celle du hautbois et de la clarinette avec une tessiture pouvant couvrir jusqu'à trois octaves. La plupart des instruments ont une longueur estimée d'environ 20 à 30cm et sont munis d'anches doubles. Les reconstitutions d'instruments, à partir des données fournies par l'archéologie, permet de donner une bonne estimation de la sonorité de cet instrument, incomparable avec ceux que nous connaissons actuellement. De manière générale: Martin L. WEST, *Op. Cit.* p.81 sq. ; Sheramy D. BUNDRICK, *Op. Cit.*, p. 34-42. Sur le pouvoir exaltant du mode phrygien: ARISTOTE, *Politiques*, VIII, 1342b (voir aussi: Gilbert ROUGET, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990, p. 197 et p. 397-408). Le lien de l'aulos avec la Phrygie est notamment illustré dans le mythe de Marsyas (voir n. 28) ; dans EURIPIDE, *Bacchantes*, 55-61, 152-161, les mélodies et les mouvements frénétiques du *thiasse* (*tympana*, *auloi*, cris, sauts) sont associés à la Phrygie (voir en particulier: Annie BÉLIS, "L'aulos Phrygien" dans *Revue Archéologique* 93 (1986), p. 21-40). Sur l'aulos et l'éducation à Athènes: Emmanuelle CAIRE, « Jouer de l'*aulos* à Athènes était-il politiquement correct? », *Pallas* [En ligne], 98 | 2015, mis en ligne le 14 mars 2016, consulté le 22 juin 2017. URL: <http://pallas.revues.org/2650> ; DOI: 10.4000/pallas.2650.

⁴⁴ Dionysos Chalcos fr.5 W; Ewen BOWIE, "Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival" in *Journal of Hellenic Studies*, 1986, p. 14-27; Martin L. WEST, *Op. Cit.*, p. 25.



Fig. 11. Epiktetos (signature), *joueur de barbiton*, coupe à figures rouges vers 510 av. J.-C. Londres, British Museum E37 (dessin de l'auteur).

La posture n'est d'ailleurs pas spécifique aux personnages sous l'emprise de l'*aulos*, on la note à diverses reprises pour les joueurs de lyre ou de *barbiton*⁴⁵. Ceux-ci sont figurés, assis ou debout, l'instrument calé contre leur abdomen, la tête renversée en arrière à l'exemple d'une coupe signée Épiktetos qui se trouve à Londres (fig.11)⁴⁶.

Le chanteur, un homme barbu d'âge mûr (il présente un début de calvitie), rejette la tête en arrière, sa bouche est légèrement ouverte, peut-être chante-t-il⁴⁷? Ses pieds, légèrement soulevés du lit de banquet,

⁴⁵ Le barbiton est une grande lyre à la tonalité plus grave spécifique au banquet raffiné et aristocratique à partir de la fin du VI^e s. av. J.-C. Voir: Sheramy D. BUNDRICK, *Op. Cit.*, 2005, p. 21-25 ; Martin L. WEST, *Op. Cit.*, p. 58-59.

⁴⁶ Voir aussi: Coupe à figures rouges attribuée à Epiktetos, vers 490-480 av. J.-C. Malibu, J. Paul Getty Museum 86 AE279; Amphore à col à figures rouges attribuée au peintre de Berlin, vers 490-480 av. J.-C. Londres, British Museum E267.

⁴⁷ Dans certain cas, le renversement de la tête semble être un moyen de signifier le chant, surtout lorsque les paroles ou les sons sont notés par des inscriptions qui semblent sortir de la bouche du musicien. Amphore à col, Euphronios (Beazley), vers 550-500. Paris, Musée du Louvre, G30. Voir: François LISSARRAGUE, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987, p. 119-133 ; Martin L. WEST, *Op. Cit.*, p. 44. Il peut aussi s'agir d'un moyen de signifier la fin de l'exécution musicale, dans le cas de figurations de concours musicaux, le musicien exécute un accord final qu'il

montrent qu'il est agité, sans doute par le chant qu'il exécute. Dans le champ est inscrit: "Hipparchos kalos" (Hipparque est beau). L'étui d'un aulos est aussi représenté, suspendu dans le champ, indiquant la présence de l'instrument et l'ambiance sonore du *symposium*. Ici tous les éléments qui conduisent à l'enivrement sont réunis: la musique, le vin (bien qu'aucun vase à boire ne soit figuré, l'image elle-même est représentée dans un vase à boire), l'amour -indiqué par l'inscription-. Le musicien est alors figuré frappé d'extase, le regard dans le vague, dirigé vers l'extérieur du cadre. Il semble ici légitime de s'interroger sur la possibilité d'un envoûtement musical. Après tout, pourquoi celui-ci serait-il uniquement réservé aux mélodies de l'*aulos*? Le pouvoir, à la fois source de plaisir et d'effroi, de l'*aulos* peut en effet être étendu à l'ensemble de la musique. Ce pouvoir, propre à la musique, est d'ailleurs évoqué dès Homère dans l'*Odyssée* lors de l'épisode du chant des Sirènes⁴⁸. De même, Pindare, dans son premier *Ode Pythique* évoque la puissance de la musique produite par la lyre d'Apollon et des Muses, capable à la fois de charmer les dieux, même les plus retords comme Arès, et de susciter l'effroi⁴⁹. C'est par ailleurs le terme κατεχόμενος (de κατεχῶ, « être empli, possédé par la divinité ») qui à plusieurs reprises désigne chez Platon la possession musicale⁵⁰. L'image apparaît alors comme un condensé des plaisirs que procurent le *symposium* et auxquels la musique contribue pour une large part.

1.2.2. *Thamyris et Orphée*

Le pouvoir ambivalent de la musique s'exprime, entre autres, dans les mythes de Thamyris (ou Thamyras en grec) et d'Orphée. Le premier, se trouve être la victime de son arrogance, défiant les Muses, il est privé de la vue et de ses capacités musicales, tandis qu'Orphée, lyricine aux pouvoirs quasi-magique, devient la victime de son propre talent⁵¹.

accompagne d'un rejet de la tête en arrière (Annie BÉLIS, *Mouvement des musiciens*, p. 30).

⁴⁸ HOMÈRE, *Odyssée*, XII, 154-200.

⁴⁹ PINDARE, *Pythique* I, 1-12; également *Pythique* 3, 63-65 (Chiron est envoûté par la musique).

⁵⁰ PLATON, *Ion*, 536c ; *Banquet*, 215c ; Pierre SOMVILLE, *Op.Cit.*, p.174-179.

⁵¹ Thamyris défia les Muses sur leur propre terrain, clamant qu'il était un meilleur musicien qu'elles. Elles le punirent en le mutilant (dans plusieurs versions du mythe il est

Le mythe de Thamyris met surtout en garde contre les dangers d'une mauvaise utilisation de la musique, en particulier lorsque celle-ci concerne les dieux⁵². On le rencontre souvent représenté assis, vêtu du costume Thrace, au milieu des Muses et jouant de la lyre, dans des scènes plutôt sereines qui tranchent radicalement avec le destin dramatique que connaît le citharède⁵³. En exemple, une hydrie du Vatican attribuée au peintre de la Phiale (fig. 12) montre Thamyris assis sur un rocher entre trois femmes, deux à gauche, peut-être des Muses, et une autre à droite. La qualité du chant et des mélodies exécutées par Thamyris s'exprime dans les postures des Muses. L'une d'entre elles a la tête inclinée vers l'avant, une main sur la poitrine, en signe d'émotion ou d'étonnement voire même de curiosité, une autre s'appuie sur sa compagne, semblant à la fois intriguée et retenir le geste de son amie. En face de Thamyris (identifié par une inscription) une vieille femme aux cheveux blancs (peut-être sa mère Argiopè?), tend un rameau de laurier, signe de l'excellence de la prestation du musicien, dans le champ au-dessus du musicien trois petites statuettes. Celles-ci sont sans

spécifié qu'elles lui arrachent les yeux) et en le privant de ses capacités musicales: HOMÈRE, *Il.* II, 594-600. Sur les variantes du mythe de Thamyris: Timothy GANTZ, *Early Greek Myth*, p. 55. Sur le mythe de Thamyris et de ses possibles liens avec les "cultes à mystères" à Andania (Messénie): Peter WILSON, "Thamyris of Thrace and the Muses of Messenia" in *Mediterranean Archaeology*, 19/20 (2006/2007), p. 207-212. L'auteur fait de Thamyris un musicien itinérant dont le pouvoir principal était de rassembler les personnes grâce à sa musique (p. 209-210). Les pouvoirs envoûtants de la musique d'Orphée sont attestés dès les plus anciennes sources le concernant. En effet, celui-ci apparaît sur une métope du monoptère des Sicyoniens à Delphes, où il est sans doute représenté parmi les Argonautes (VI^e s. av. J.-C.). D'après Apollonios de Rhodes, le rôle d'Orphée était de vaincre le chant ensorceleur des sirènes grâce à son propre chant (4. 891-911). De même chez Simonide, Orphée est doté du pouvoir de charmer les bêtes sauvages, oiseaux et poissons (567 *PMG*). À l'époque d'Euripide les pouvoirs musicaux quasi-magiques d'Orphée sont bien attestés tandis que les premières mentions de sa mort aux mains des femmes Thraces (ou des ménades) n'est pas mentionné avant Eschyle dont la tragédie perdue intitulée *Bassarai* traitait sans doute de ce sujet, pour ce qui est de la descente aux Enfers la première mention attestée ne remonte pas avant Euripide et son *Alceste* (voir: Timothy GANTZ, *Early Greek Myth*, p. 721-725).

⁵² Sheramy D. BUNDRICK, *Op. Cit.*, p. 126-131; *LIMC*, VII s.v. Thamyris, Thamyras, p. 902-904; Jean MARCADÉ, "Une représentation précoce de Thamyris et les Muses dans la céramique attique à figures rouges" dans *Revue Archéologique*, 1982, p. 223-229.

⁵³ Thamyris était représenté dans la Nekyia de Polygnote de Thasos à la Lesché des Cnidiens. Il y était figuré aveugle, les cheveux en bataille, sa lyre brisée à ses pieds, en signe du châtement que les Muses lui avaient infligé (PAUSANIAS, X. 30.8). Voir aussi une hydrie à figures rouges (vers 450 av. J.-C.), Oxford Ashmolean Museum G291, sur laquelle Thamyris est représenté jetant violemment sa lyre.

doute l'indice d'un sanctuaire (peut-être consacré aux Muses), comme sur l'hydrie fragmentaire d'une collection privée, étudiée par J. Marcadé et qui est sans doute l'exemple iconographique le plus ancien relatif au mythe de Thamyris⁵⁴.



Fig. 12. Peintre de la Phiale. *Thamyris*. Hydrie à figures rouges vers 460 av. J.-C.. Cité du Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16549. *LIMC*, VII, sv. Thamyris, Thamyras 2 (source: <http://www.maicar.com/GML/000Iconography/MUSES/slides/RV-0479.jpg>)

De son côté, Orphée est réputé pour ses capacités musicales exceptionnelles qui relèvent de la magie puisqu'il est capable de charmer les bêtes sauvages (oiseaux ou poissons), les arbres et même les pierres⁵⁵. Malheureusement ses talents musicaux séduisent aussi les hommes Thraces qui, selon Pausanias, s'éloignent de leurs femmes⁵⁶. Celles-ci de colère le mettent à mort. C'est, semble-t-il, cet épisode qui a retenu l'attention des imagiers du milieu du V^e s. av. J.-C., bien qu'une autre version attribuée à Eschyle, une tragédie connue sous le titre *Bassarai*, impute la mort

⁵⁴ Datée selon l'auteur vers 470-460 av. J.-C. (Jean MARCADÉ, *Op. Cit.*, p. 226-228).

⁵⁵ SIMONIDE, 567 *PMG*; BACCHYLIDE 28; ÉSCHYLE, *Agamemnon*, 1629-1632; EURIPIDE, *Bacchantes*, 560-564; *Iphigénie à Aulis*, 1211-1214.

⁵⁶ PAUSANIAS, IX, 30.5.

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

d'Orphée aux ménades sous l'emprise de la *mania* dionysiaque. Le musicien est alors puni de sa dévotion à Hélios-Apollon⁵⁷.

Le répertoire iconographique consacré à Orphée met en avant le pouvoir double de la musique sur son auditoire à la fois capable de susciter la fureur comme de garder sous son emprise les hommes, les animaux et les être inanimés. Sur un cratère attribué au peintre de Naples, Orphée est représenté assis sur un rocher en train de jouer de la lyre auprès des hommes Thraces⁵⁸. Parmi les membres de son auditoire: un cheval, une tortue et une pierre. Ces trois éléments, humains, animaux et minéraux, sont une manière de signifier le pouvoir universel et envoûtant des mélodies et du chant d'Orphée. Lorsqu'on prête attention aux hommes qui composent l'auditoire, leurs postures interpellent: debout, appuyés sur leurs armes, la tête légèrement inclinée vers Orphée, ils semblent entièrement absorbés par le jeu du musicien.



Fig. 13. Peintre d'Orphée. *Orphée parmi les Thraces*. Cratère à colonnettes à figures rouges, vers 440 av. J.-C. Berlin, Staatliches Museen VI 3172 ; LIMC. VII sv. Orpheus 9 (dessin de l'auteur).

⁵⁷ PS-ERASTOSTHENE, *Katasterismoi*, 24.140. Sur cette partie du mythe d'Orphée: Timothy GANTZ, *Early Greek Myth*, p. 722; Martin L. WEST, "Tragica VI" in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 30 (1983), p. 63-82; Richard SEAFORD, "Mystic light on Aeschylus' *Bassarai*" in *Classical Quarterly*, 55 (2005), p. 602-606; Sheramy BUNDRICK, *Op. Cit.* p. 120.

⁵⁸ Voir aussi: Cratère en cloche, peintre de Londres E 497 (vers 440 av. J.-C.) New-York, Metropolitan Museum. 24.97.30 (LIMC, VII, s.v. Orpheus 26; Sheramy BUNDRICK, *Op. Cit.*, p. 121-125, figs 75 et 76, avec une bibliographie complète p. 223 note 67 ; également: M-X. GARZEROU dans LIMC, VII, s.v. Orpheus, p.81-105).

Un cratère à colonnettes de Berlin attribué au peintre d'Orphée (fig. 13) va plus loin dans l'expression des émotions liées à la musique. En effet, les auditeurs, des guerriers Thraces (ils portent l'*alopekis*, un bonnet en peau de renard, et la *zeira*, un long manteau brodé), sont montrés en appui sur leurs armes, de face et les yeux clos pour celui à gauche d'Orphée, appuyés les uns contre les autres dans une attitude qui trahit à la fois la contemplation et l'intérêt qu'éveille en eux le chanteur. Un des personnages, à droite d'Orphée, a même appuyé son pied contre le rocher sur lequel le musicien est assis, sa lance est apposée contre le rocher, tout le poids du corps repose sur l'arme et le regard est fixé sur le chanteur. Orphée est figuré, la tête légèrement renversée en arrière, la bouche entrouverte, peut-être vient-il d'exécuter l'accord final qui clôt sa prestation⁵⁹. Dans ce cas, le peintre a représenté un instant suspendu, celui qui montre le charme hors du commun exercé par la musique d'Orphée, encore actif alors que les derniers accords de musique ont été joués. Dans ces scènes, le regard porté par les auditeurs sur le musicien est hautement significatif car il met en scène de manière évidente l'action de la musique sur son auditoire.



Fig. 14. Peintre de la Docimasiae, *Mort d'Orphée*. Stamnos à figures rouges vers 480-470 av. J.-C. Zurich, Université, 3477 (source: John BOARDMAN, *Athenian red figure vases the archaic period*, London-New-York, Thames & Hudson, 2005 (c. 1975), fig. 277).

À l'inverse, le pouvoir parfois destructeur de la musique est signifié par un autre groupe d'images propres à l'iconographie d'Orphée, autrement dit, son meurtre sauvage perpétré par les femmes Thraces ou les Ménades suivant les versions du mythe. Sur un stamnos attribué au peintre de la Docimasiae (fig. 14), le musicien légendaire est figuré dans une position qui

⁵⁹ Voir *supra* n. 47.

marque son impuissance: à-demi nu en train de tomber en arrière, appuyé sur un genou, un bras ballant, il brandit de l'autre main sa lyre face aux femmes Thraces (identifiables par leur tenue et les tatouages qui ornent leurs bras et leur cou) déchaînées, armées de rochers, de broches, d'épées et de tisons⁶⁰. Il tourne son visage vers le spectateur, cette frontalité renforce le pathétique de la scène et la violence de l'attaque. Le sang coule de la blessure infligée par l'épée que lui enfonce une des femmes dans le cou, et se mêle à ses cheveux. Le regard d'Orphée est dirigé hors du cadre, par sa présentation frontale, il interpelle et vise à susciter l'empathie du spectateur tout en indiquant que le musicien n'appartient déjà plus au monde des vivants⁶¹. Cette ambivalence de la musique s'exprime également par son association avec le monde de Dionysos. Sur une coupe du cabinet des Médailles attribuée au peintre de Brygos, Dionysos joue du *barbiton* entouré de deux satyres qui dansent et jouent des crotales. Le dieu a la tête renversée en arrière et le geste semble bien être lié à musique. Ici, comme le souligne S. Bundrik, l'extase musicale se confond avec l'extase dionysiaque. L'univers du banquet, indiqué par le *barbiton*, se mêle alors à l'univers mythique et merveilleux de Dionysos par la combinaison du vin, de la musique et du chant⁶². De même, si l'on en croit Simonide, le vin et la musique sont de nature similaire. Ils peuvent en effet être à la fois source de bonheur comme de folie⁶³. Ce pouvoir à la fois dangereux et bienfaisant est d'ailleurs renforcé par l'association de la musique aux danses des ménades

⁶⁰ Voir également: Lécythe dans la manière du peintre d'Achille, vers 450-440 av. J.-C. Boston, Museum of Fine arts 13.202; Amphore à col attribuée au peintre de la Phiale, vers 450-440 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G 436 (*LIMC* VII, sv. Orpheus 48A); Amphore à col attribuée au peintre de Naples 3112, vers 450-440 av. J.-C. Naples, Museo Arch. Nazionale M1296, H3114, 81485 (*LIMC*.VII sv. Orpheus 44).

⁶¹ Sur la frontalité comme signe de la mort imminente: Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995, p. 82-85. Il en va de même pour la position oblique qui est un signe d'entrée dans l'au-delà. Voir aussi: Encelade sur un lécythe à figures rouges attribué à Douris (vers 490 av. J.-C.). Cleveland, Museum of art, 1978. 59.; un guerrier sur une coupe à yeux attribuée à Psiax (vers 520 av. J.-C.), Cleveland, Museum of Art 1976.89; Énée et Memnon sur un cratère en calice à figures rouges attribué au peintre de Tyskiewicz (vers 490-480 av. J.-C.), Boston Museum of Fine Arts 97.368.

⁶² ATHÉNÉE, XIV, 628a (= fr.120 West) ; François LISSARRAGUE, *Un flot d'images*, 1987, p.133.

⁶³ ATHÉNÉE, II, 40a (= fr.142/647 Page): «le vin et la musique ont la même origine».

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

dont le renversement de la tête est une des marques de l'extase divine qui les saisit⁶⁴.

2. Possession divine: le délire dionysiaque et la folie

Tout comme pour la musique, les postures du corps, la vue et les échanges de regards, jouent un rôle important dans les représentations de la frénésie ménadique. Dans ce cas, le regard est absent ou « ailleurs ». Il se porte en dehors du cadre lorsque les ménades ont la tête renversée en arrière puis disparaît lorsque le visage est présenté de face et que les yeux sont clos ou révolvés. Mais plus que le jeu des regards, c'est l'attitude entière du corps qui nous renseigne sur l'état émotionnel qui agite les ménades lors des danses bacchiques. Les danseuses apparaissent tourbillonnantes, bondissantes ou encore le corps saisi dans une extrême tension, sur la pointe des pieds, le buste arqué et la tête renversée.

2.1. Danses ménadiques

Parmi les premières représentations connues de ménades frénétiques, une posture attire l'attention. Il s'agit habituellement de ménades figurées le buste présenté de face et penché vers l'avant, les bras écartés du corps enveloppés dans leur vêtement (*chiton*), les jambes de profil indiquant une torsion, parfois la tête renversée vers l'arrière. Une telle posture se trouve par exemple figurée sur une coupe attribuée à Epiktétos et conservée à Providence (fig. 15). La danseuse est figurée le buste de face, les hanches sont de profil, les deux bras sont levés, enveloppés dans l'himation, et perpendiculaires au corps, la tête est légèrement penchée vers l'avant. Autour de son cou est nouée une *pardalide* (peau de félin), qui se gonfle et semble accompagner le mouvement. Ici, le bas de l'image est manquant, il est donc difficile d'interpréter le mouvement exact de la ménade: saut ou tour sur place?

⁶⁴ EURIPIDE, *Bacchantes*, 864; PLUTARQUE, *Propos de tables*, VII, 6 ; 706e: Pindare parle à propos des transports bachiques de la « brusque secousse du cou rejeté en arrière » (=fr. D.2, 13 Snell) ; Sheramy BUNDRICK, *Op. Cit.*, p. 110-111. Sur l'ambiance sonore dans les « Cultes à mystères »: Sandra FLEURY, *Ambiance sonore et musique dans les « Cultes à Mystères » en Grèce antique*, thèse de doctorat, Université de Montréal (inédite).



Fig. 15. Epiktetos (attribué à), *Mênade*. Coupe à figures rouges, vers 490 av. J.-C. Providence, Rhode Island School of Design, 25.077 (dessin de l'auteur).

Ce sont surtout les “manches ailées” qui ici nous intéressent ; pourtant leur signification nous échappe en grande partie. Plusieurs hypothèses ont été émises sur le sujet mais aucune n’a vraiment retenu l’attention: serait-ce en lien avec le culte dionysiaque et certaines exigences religieuses nécessitant de se couvrir les mains? Les danses des ménades comprenaient-elles une chorégraphie qui faisait imiter aux adeptes des oiseaux? Ou de manière plus pragmatique, les fêtes triétériques se déroulant durant les mois les plus froids de l’hiver et dans la montagne, les danseuses se couvraient-elles les mains pour les garder au chaud?⁶⁵ Quoiqu’il en soit l’effet esthétique de telles représentations est indéniable. S’agit-il alors d’une pure invention graphique de la part des peintres, afin de donner plus d’ampleur aux mouvements des bras? Il ne faut pas oublier que les images se situent à la frontière entre réalité et fiction, bien qu’il soit très probable que des éléments du quotidien, observés, connus par les peintres, aient été introduits dans les images ; il n’en reste pas moins que les décors de vases sont les produits d’une création mettant en jeu l’imaginaire, et ne sont donc pas les témoins directs d’une réalité historique. En ce sens des considérations trop pratiques n’aident pas à la compréhension de l’image⁶⁶. Par ailleurs, ces «

⁶⁵ Lilian B. LAWLER, « The Maenads: a contribution to the Study of the dance in Ancient Greece » in *Memoirs of the American Academy in Rome*, VI, 1927, p.85 et p. 95

⁶⁶ En particulier l’idée du froid: était-il vraiment nécessaire que les ménades se couvrent les mains? L’intense activité physique demandée par les danses, ainsi que l’état de conscience altéré dans lequel se trouvent les ménades, devait modifier leur perception du froid. De manière générale, la question des mouvements des ménades, dont ce point

manches ailées » sont associées à des mouvements tournoyants, suggérés essentiellement par une torsion du buste, et parfois le vêtement flottant autour des chevilles des danseuses, comme c'est le cas sur un cratère en calice attribué au peintre de Kéophradès (fig.16)⁶⁷.



Fig. 16. Attribué au peintre de Kléophradès (vers 490-480 av. J.-C.), *Ménade*. Cratère en calice, Paris Musée du Louvre G 162 (dessin de l'auteur).

Le vêtement bouffant est un moyen visuel efficace qui permet de donner du dynamisme aux figures, tout comme la pardalide (ou la nébride suivant les cas), nouée autour du cou des danseuses, qui se gonfle et s'envole sous l'effet des tours sur place et des sauts. Le saut et la course font d'ailleurs partie du vocabulaire consacré aux mouvements des ménades dans les

spécifique, est plus amplement développé dans Valérie TOILLON, "Les danses ménadiques: gestes et postures des ménades dans le répertoire iconographique des V^e-IV^e s. av. J.-C.", in *Danse et spiritualité, Théologiques*, 2017 (à paraître).

⁶⁷ Voir aussi: skyphos à figures rouges attribué au peintre de Brygos, vers 490-480 av. J.-C. New-York, Metropolitan Museum 29.131.4 (*LIMC*.VIII, sv. Mainades 8). Une ménade danse entre deux rochers (montagne ou grotte), les mains enveloppées dans son vêtement. Elle se penche vers l'avant dans un possible mouvement de balancier et sans doute tournoyant, au vu de l'orientation du buste, de face, et des jambes, de profil. Également: coupe à figures rouges attribuée au peintre d'Eretrie (vers 430 av.J.-C.), Berlin, Antikensammlung F 2532; coupe à figures rouges et fond blanc., vers 490 av. J.-C. Munich, Antikensammlungen J332, 2645. (*LIMC* III, sv. Dionysos 333 = *LIMC*, VIII, sv. Mainades 7).

sources littéraires et en particulier dans les *Bacchantes* d'Euripide. De fait, dès le réveil celles-ci sautent et courent dans la montagne et la forêt⁶⁸. Ce sont les verbes σκιρτάω (« sauter dans tous les sens » comme les jeunes animaux) ; πηδάω (« sauter, bondir » mais de manière régulière comme le pouls) ; θρώσκω (« sauter ») ; ἄγω (« mener, conduire, aller ») ; δρόμος et ses dérivés (« courir, faire une course ») qui les désignent⁶⁹. De même, chez Pausanias il est question des ménades de Delphes, appelées *Thyiades*, c'est-à-dire « celles qui tourbillonnent », de θύω qui signifie à la fois faire un sacrifice et s'élancer en tourbillonnant⁷⁰. Elles tireraient leur nom du bruit de la tempête qui tourbillonne et qu'elles imitent par leurs acclamations⁷¹. Les gestes tournoyants figurés sur les vases seraient-ils en rapport avec cet aspect du ménadisme? On sait que les tours rapides sur place sont un moyen de provoquer des étourdissements et d'amener à des états de conscience modifiée⁷². Mais peut-on affirmer avec certitude que les ménades exécutaient ce genre de « chorégraphie »? Malheureusement, comme toujours lorsqu'il est question d'images, on ne sait pas où se situe la frontière entre réalité et imaginaire. Les tournoisements des ménades peuvent tout aussi bien signifier l'irrationalité de la possession dionysiaque, tout comme ils peuvent renvoyer à des gestes réellement pratiqués par les adoratrices de Dionysos.

⁶⁸ EURIPIDE, *Bacch.* 165, 169, 446, etc.

⁶⁹ σκιρτάω: EURIPIDE, *Bacch.* 165, 169, 446 ; *DELG s.v.* σκιρτάω; πηδάω: EURIPIDE, *Bacch.*, 307, 728; *DELG s.v.* πηδάω; θρώσκω: EURIPIDE, *Bacch.* 873-874; *DELG s.v.* θρώσκω; ἄγω: EURIPIDE, *Bacch.*, v. 165-169; δρόμος: EURIPIDE, *Bacch.* 135, 148, 748-749, 1091 etc. Pour un inventaire des occurrences de ces verbes dans les *Bacchantes* d'Euripide voir: Marie-Hélène DELAUAUD-ROUX, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix en Provence, in-8°, 1995.

⁷⁰ PAUSANIAS, X, 6.4; *DELG s.v.* θύω. Sur θύω voir aussi dans HÉSIODE, *Théogonie*, 742-743: en parlant des vents dans le Tartare qui « tempête sur tempête projettent en tout sens et sauvagement » (ἀλλά κεν ἔνθα καὶ ἔνθα φέροι πρὸ θύελλα θυέλλη ἀργαλή); 848-849 (à propos des vagues qui se jettent violemment sur les rives); 872-880 (les vents, fils de Typhon qui soufflent en tourbillonnant - κακῆ θυίουσιν ἀέλλη).

⁷¹ Henri JEANMAIRE, *Dionysos, histoire du culte à Bacchus*, Paris, 1951, p.158, 168-169, 178; Marie-Christine VILLANUEVA-PUIG, « À propos des Thyades de Delphes » dans *L'Association Dionysiaque*, 1986, p. 31-51.

⁷² Comme par exemple les derviches tourneurs. Voir aussi: Jan BREMMER « Greek maenadism reconsidered » in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 55 (1984), p. 279-281.



Fig. 17. Peintre De Kléophradès, *Ménades et satyre*. Amphore à col, vers 500-490 av. J.-C. Munich, Antiken sammlung, 8732, J408, 2344 (*LIMC*, VIII, sv. Mainades 36 = *LIMC*, III, sv. Dionysos 311). (source: Wikimedia commons)

L'aspect frénétique des danses est aussi caractérisé par le rejet de la tête en arrière, la bouche entrouverte. De telles postures de la tête sont évoquées dans les *Bacchantes* et déjà chez Pindare, comme le fait de « secouer la chevelure d'avant en arrière » (v.930), « rejeter la chevelure en arrière » (v.151, 240), « secouer la tête » (v.186) qui semble désigner plus spécifiquement « ceux qui font les Bacchants » et rendu par les verbes: σεΐω (« secouer »), ἀνασεΐω (« secouer les cheveux en arrière »), προσεΐω (« agiter en avant ») et ῥίπτω (« jeter violemment »)⁷³. Un exemple de ce type de posture est fourni par une amphore conservée à Munich et attribuée au peintre de Kléophradès (fig. 17). De part et d'autre d'un satyre aulète sont représentées deux ménades la tête rejetée en arrière, celle de droite a un pied qui sort du cadre de manière à monter le déséquilibre suscité par un tel mouvement⁷⁴.

⁷³ PINDARE, fr. D.2, 13 Snell ; *Bacch.* v. 151, 240, 186, 864, 930, etc. *LSJ s.v.* σεΐω; *LSJ s.v.* ἀνασεΐω ; *LSJ s.v.* προσεΐω; *LSJ s.v.* ῥίπτω.

⁷⁴ Voir aussi: Stamnos à figures rouges attribué au peintre de Berlin (vers 490-480 av. J.-C.). Oxford, Ashmolean Museum, 1912.1165 (*LIMC*, VII s.v. Pentheus 42). Stamnos à



Fig. 18. Peintre de Codrus, *Ménade*. Coupe fragmentaire à figures rouges, vers 450-440 av. J.-C. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese RC2977 (dessin de l'auteur)

Parfois, les “manches ailées” et la tête renversée sont associées dans une même posture comme par exemple sur une coupe attribuée au peintre de Brisésis⁷⁵. La ménade est au centre de la scène, les bras écartés horizontalement et les mains dissimulées par son *chiton*, tout son corps est incliné vers la droite et elle a la tête rejetée en arrière. De même, sur un fragment de coupe (un peu plus récent, vers 450 av. J.-C.) attribué au peintre de Codrus (fig. 18), le rejet vers l’arrière (ou la secousse?) de la chevelure est clairement indiqué: les cheveux se soulèvent et forment des vagues, ils ont l’air de flotter dans les airs. Sur cette coupe, un autre détail est significatif: la ménade a les yeux révulsés. Tous les signes indiquant un état de conscience altéré, sont ici réunis. Le regard se soustrait à l’image car la ménade n’a plus aucun contact avec le monde qui l’entoure, elle est véritablement ailleurs. Un autre exemple renforce cette idée: une hydrie attribuée au peintre de Kléophradès nous montre une ménade qui danse le visage présenté de face⁷⁶. Cette frontalité met l’accent sur le regard vide de la danseuse et indique que celle-ci n’est plus vraiment là, insistant de ce

figures rouges attribué au peintre de Syleus (vers 480-470 av. J.-C.) Copenhague, Musée National, 3293.

⁷⁵ Coupe à figures rouges attribuée au peintre de Brisésis, vers 480 av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, 1944.87.

⁷⁶ Hydrie à figures rouges attribuée au peintre de Kleophrades, vers 490-480 av. J.-C. Bâle, A. Wilhem 0.1721.

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

fait, comme le remarque F. Lissarrague, sur la véritable sortie de soi provoquée par les danses frénétiques⁷⁷.



Fig. 19. *Danseuse de Berlin*, Berlin Antikensammlung, sk208. Copie romaine (II^e siècle. ap. J.-C.) d'après un original grec (Source: Antikensammlung Städtische Museen Zu Berlin.

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=698604&viewType=detailView>)

À partir du milieu du V^e siècle av. J.-C., le type de la ménade dite aux “manches ailées” est peu à peu délaissé au profit d'une posture plus intense qui privilégie la cambrure du dos et le rejet de la tête en arrière (déjà figurée sur l'amphore de Munich attribuée à Kléophradès (fig. 17). Dans cette attitude la ménade est représentée dressée sur la pointe des pieds, le dos fortement cambré, la tête rejetée en arrière, le vêtement en forme de corolle autour des chevilles afin d'en souligner le mouvement tournoyant à l'exemple de la ménade dansante du cratère dit de « Pronomos » (vers 400 av. J.-C.) ou encore la célèbre *Bacchante* de Scopas (vers 395-370 av. J.-C.) dont l'aspect tourmenté induit par l'enthousiasme dionysiaque nous est

⁷⁷ François LISSARRAGUE, “Un peintre de Dionysos: le peintre de Kléophradès” dans Fere Berti (ed), *Dionysos: mito e mistero*, Comacchio: Assessorato alle Istituzioni Culturali, 1991, p. 265.

rapporté par la description de Callistrate et trois épigrammes de l'*Anthologie grecque*⁷⁸. La particularité de la posture de cette Bacchante réside en la cambrure de son dos, qui permet d'indiquer l'état de possession divine dans lequel elle se trouve. Cette cambrure particulière a permis d'identifier presque assurément la *Danseuse de Berlin* (fig. 19), comme une copie de la sculpture originelle de Scopas. Ici le mouvement tournoyant typique des ménades prend naissance dans les jambes de la danseuse pour se propager dans le reste du corps atteignant son paroxysme dans la torsion de la taille et la cambrure imprimée au buste de la danseuse.

2.2. *Catalepsie*

Dans ce répertoire, la pose typique de la ménade frénétique semble suggérer le point culminant de la danse de possession, qui précède un évanouissement et une chute au sol. On connaît peu d'images de la syncope des ménades avant la fin du V^e siècle av. J.-C.⁷⁹. Une représentation, sur un lécythe globulaire (maintenant perdu) attribué au peintre d'Éretrie nous montre une ménade évanouie, probablement d'épuisement, soutenue par une de ses compagnes⁸⁰. La posture est à rapprocher de celle qui se trouve représentée sur la face B du cratère de Derveni (daté vers 370-360 av. J.-C.). Là, une ménade est saisie dans l'ultime moment de sa danse, presque entièrement dévêtue, hormis la taille et une jambe, elle s'écroule sur les genoux d'une de ses compagnes, tandis que le haut de son corps montre

⁷⁸ CALLISTRATE, *Stat.* 2; également: *Anthol. Gr.* IX, 774; XVI, 57, 60. Voir: Marion MULLER-DUFEU, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 2002, p. 469-471 (n°1352, 1353, 1354 et 1356). Cratère à volutes (Ruvo), peintre de Pronomos, vers 425-400 av. J.-C. Naples, Musée arch. National 81673, H3240.

⁷⁹ Beryl BARR-SHARRAR, *The Derveni Krater. Masterpiece of Classical Greek Metalwork*, 2008, The American School of Classical Studies at Athens, p. 133-137.

⁸⁰ Lécythe globulaire, attribué au peintre d'Éretrie, vers 425 av. J.-C. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen Zu Berlin, perdu F2471. Nommés: silenos, Macharia, Periklemene, Nympe, Maia. *LIMC*, V, s.v. Kale 1. Voir aussi une petite statuette en bronze datée vers 400 av. J.-C. et découverte dans le sanctuaire de Dodone en 1934. Celle-ci était sans doute l'attache d'épaule d'un cratère de bronze. La ménade est représentée dans une posture qui suggère le repos après une chute vers l'arrière, allongée, la jambe droite relevée et le pied déposé près du genou gauche (Beryl BARR-SHARRAR, *Op. Cit.*, fig. 78)

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

encore les signes de l'agitation ménadique⁸¹. Près d'elle se trouve une autre ménade, cette-fois ci dansante, dressée sur la pointe des pieds, la tête et le buste renversés vers l'arrière. Une photographie en gros plan des mains des deux ménades montre qu'un serpent enroulé autour des poignets des danseuses les unissait⁸². Ce lien indique que les deux ménades sont liées dans la danse et la frénésie dionysiaque mais aussi que leurs postures sont connectées. Autrement dit, la chute est une conséquence directe de la danse tourbillonnante et folle des ménades.



Fig. 20. Atelier d'Asteas et Python, attribué au peintre de Python. *Bacchante*. Skyphos à figures rouges, vers 360-320 av. J.-C. Londres, British Museum, F 253 (dessin de l'auteur).

Dans le même esprit, un skyphos paestan conservé au British Museum, montre une figuration d'une danseuse, sur la face B, dont les genoux se plient tandis que les talons se décollent du sol et que tout le poids du corps semble entraîné vers l'arrière (fig. 20). Le thyrses sur lequel la ménade semble s'appuyer ne retient pas la chute. Dans le champ sont représentés des objets, une ténie et un miroir, qui indiquent le contexte cultuel de la

⁸¹ Les ménades évanouies dans les bras d'une de leurs compagnes est un motif commun à l'iconographie hellénistique et romaine. Voir: Claude BÉRARD, "Art Alexandrin et mystères dionysiaques: le vase bacchique d'Avenches" dans *Bulletin de l'Association Pro Aventico*, 1967, p. 57-88 ; Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, "Une représentation dionysiaque méconnue. L'urne de Chiusi E.39-40 du Musée de Berlin" dans *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*, T.90, n°1, 1978, p. 197-234 ; Beryl, BARR-SHARRAR, *Op. Cit.*, p. 128-137; « The Eschatological Iconography of the Derveni Krater » in *Hommage à Claude Rolley, INHA*, (« Actes de colloques »), 2012 [En ligne], mis en ligne le 06 juillet 2012, consulté le 01 octobre 2012. URL: <http://inha.revues.org/3976>

⁸² Beryl BARR-SHARRAR, *Op. Cit.*, p. 129, fig. 115.

scène. Tout comme la face A, sur laquelle un Pan qui tient un thyrsos et une corne à boire, s'avance en bondissant et confirme le contexte dionysiaque de la scène.

Dans les *Bacchantes* la chute apparaît comme le point culminant du délire dionysiaque: ce n'est qu'après avoir couru de manière éperdue dans les forêts du Cithéron que les adoratrices de Dionysos s'écroulent sur le sol⁸³. De même, c'est suite à la terreur suscitée par l'écroulement du palais de Penthée que les ménades tombent tremblantes sur le sol⁸⁴. Celles-ci ne se relèvent qu'après l'arrivée de Dionysos (v. 605-608) qui apparaît comme un libérateur⁸⁵

Dans ces descriptions, la chute n'est pas forcément accompagnée d'un évanouissement en tant que tel, mais cela peut prendre l'aspect d'un état secondaire - habituellement ce qu'on nomme un état modifié de conscience - qui occulte momentanément les facultés rationnelles de la/des personne(s) concernée(s)⁸⁶. L'effondrement sur le sol est par ailleurs souvent associé à un état émotionnel intense: terreur en particulier, mais aussi fatigue extrême

⁸³ EURIPIDE, *Bacchantes*, 136 ; un épisode similaire est rapporté par Plutarque, *Œuvres Morales, actions courageuses et vertueuses des femmes*, 249 e-f.

⁸⁴ EURIPIDE, *Bacchantes*, 601-604: "jetez sur le sol vos corps tremblants (τρομερὰ σώματα), jetez-vous Ménades! Car votre maître, le fils de Zeus, va faire écouler ce palais!" À noter la formule ἄνω κάτω (603) qui insiste sur l'idée de chute et d'un mouvement allant du haut vers le bas.

⁸⁵ EURIPIDE, *Bacchantes*, 609: « Quel bonheur de te revoir après m'être sentie seule et privée de toi ! » (ὥς ἐσείδον ἀσμένη σε, μονᾶδ' ἔχουσ' ἐρημίαν) Sur ce point voir le commentaire de Richard SEAFORD, *Euripides Bacchae*, p. 200: la prostration et la délivrance appartiennent pleinement aux rituels d'initiations mystériques.

⁸⁶ Un État Modifié de Conscience (EMC) ou en anglais, Altered States of Consciousness (ASC) est surtout caractérisé par l'accumulation de stimuli extérieurs violents (terreur intense, chocs thermiques, déséquilibre nutritif, activité physique intense, obscurité, lumières intermittentes etc.), qui altèrent l'état psychologique de la personne visée et qui peuvent dans certains cas, suivant la sensibilité de la personne, provoquer une perte de conscience accompagnée parfois d'hallucinations auditives et visuelles. Sur le sujet: A.J MANDELL, « Toward a Psychobiology of Transcendence: God in the Brain » dans Julian M. Davidson et Richard J. Davidson (eds) *The Psychobiology of Consciousness*, New-York, Plenum Press, 1980, p. 379-464; M.J WINCKELMANN, "Trance States: Theoretical Model and Cross-Cultural Analysis" dans *Ethos*, 14, 1986, p. 174-203; Pierre BONNECHÈRE, *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité Béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leiden-Boston, Brill, 2003, p.145 n.20, p.151-169 et p.249-271.

ou encore à une folie de type divine⁸⁷. Lorsqu'elle survient, la chute est alors vue comme une issue bénéfique qui met fin à l'égaré occasionné par la transe: « Quelle joie sur la montagne après la course du *thiase* de se laisser tomber par terre ! »⁸⁸. Dans ce contexte, les danses dionysiaques peuvent être perçues comme un moyen de se purifier, avant d'entrer en contact avec la divinité⁸⁹. C'est ce que semblent dire les vers 72 à 77 des *Bacchantes*:

« ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων
τελετὰς θεῶν εἰδὼς
βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ
θιασεύεται ψυχὰν
ἐν ὄρεσσι βακχεύων
ὁσίοις καθαρμοῖσιν »⁹⁰.

Dionysos devient le dieu qui à la fois induit la folie rituelle mais qui aussi libère l'adepte de celle-ci en le ramenant à la normalité, tout en promettant à l'initié un bonheur permanent dans cette vie et dans l'au-delà⁹¹.

La chute apparaît comme le moment de transition par excellence, celui durant lequel la ménade bascule d'un état de conscience à un autre. Il est difficile de dire ce qu'il se passait lors de la syncope (si syncope il y avait):

⁸⁷ Henri JEANMAIRE, *Dionysos, histoire du culte à Bacchus*, Paris, 1951, p. 59-65, 106-116, 199-219; sur les mythes dionysiaques: Pierre BONNECHÈRE, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, 1994, p. 185-196.

⁸⁸ EURIPIDE, *Bacchantes*, 135-136 (ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαίων πέσῃ πεδόσῃ); d'après R. SEAFORD le passage fait allusion à la chute des adeptes -en extase ou non- juste après l'épiphanie divine de Dionysos lors des rites d'initiation (*Euripides Bacchae*, p. 164).

⁸⁹ Pierre BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs: études d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, de Boccard, 1937, p. 64-73; Robert PARKER, *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 287-289, n.38; Robert SEAFORD, *Euripides Bacchae*, Oxford, Aris & Philips, 1996, p. 157-158.

⁹⁰ Euripide, *Bacchantes*, 72-77: "Béni celui qui, vraiment heureux, connaît les divines initiations du dieu, qui est pur dans sa vie et joint son âme au thiase dans la montagne, prenant part aux rites bacchiques et aux saintes purifications " (traduction d'après Seaford, 1996).

⁹¹ Fritz GRAF, « The blessings of Madness » in *Archiv für Religionsgeschichte*, 12 (2010), p. 175-179.

les adeptes ayant perdu connaissance avaient-ils des visions qu'ils pensaient envoyées par Dionysos? Si cet état de conscience n'était pas atteint par tous, le fait qu'un évanouissement puisse survenir au cours des danses ménadiques était bien connu⁹².



Fig. 21. Peintre de Brygos Vase plastique à tête de bélier, vers 490-480 av. J.-C. Goluchow, Czartorski, 119; Varsovie, Mus. Nat. 04084 (dessin de l'auteur).

De nombreuses images, qui tranchent radicalement avec l'ambiance des danses frénétiques, montrent des ménades, clairement identifiées par leur thyrses, parfois nues ou à-demi vêtues, endormies (ou en catalepsie?), assises ou allongées sur le sol. Dans un groupe d'images datées de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C. des satyres ithyphalliques tentent de s'approcher des ménades endormies. Sur un chous attribué au peintre de Méthyse, une femme à-demi nue est assise la tête renversée en arrière, un thyrses dans la main: la posture et les yeux clos nous indiquent le sommeil ou peut-être l'inconscience⁹³. Une chose est claire, la ménade ne s'aperçoit pas qu'un satyre est en train de gesticuler en face d'elle. Il en va de même pour un vase plastique à tête de bélier attribué au peintre de Brygos (fig. 21). Sur celui-ci, une ménade est allongée sur le sol, la tête appuyée sur un

⁹² Cette idée est exprimée chez PLATON, *Phédon*, 69c (“nombreux sont les porteurs de thyrses, rares sont les bacchants”); BURKERT, *Cultes à Mystères*, p.112-113.

⁹³ Chous à figures rouges attribué au peintre de Methyse (style de Kerch. Vers 400 av. J.-C.). Moscou, Musée des Beaux-arts Puskin, M1360. Voir également: ménade endormie à l'épaule du cratère de Derveni. La tête tombe vers l'avant, le menton vers la poitrine, les bras sont le long du corps, l'une des mains est encore enveloppée dans le vêtement (Beryl BARR-SHARRAR, *The Derveni Krater*, 2008, p. 168-172, fig. 155); Ménade endormie et deux satyres: oenochoé à figures attribuée au Peintre du Dinos, vers 420 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 01.8085. Une ménade endormie sur le col d'une olpé à figures rouges attribuée au peintre de Manheim (vers 460-440 av. J.-C.), Londres, British Museum E555.

rocher, elle tient encore un serpent dans sa main gauche dont le dos est encore appuyé sur le front. La jambe droite est pliée vers le haut, tandis que la gauche est repliée sous le corps de la ménade. La posture, rendue par un habile jeu de raccourcis, signale la soudaineté de la perte de conscience. Le corps est allongé dans une posture inconfortable, le buste de face et les hanches tournées de profil, la main posée contre le front et qui tient encore un serpent accentuent cette impression d'instantané. De même, profitant de la passivité de la ménade, un satyre est en train de mettre ses mains sous la robe de celle-ci. Autre détail, le vêtement et la main de la danseuse débordent du cadre de l'image et créent un effet de profondeur, comme si la ménade reposait sur le rebord du vase à l'instar des ménades que l'on trouve à l'attache des anses ou à l'épaule des cratères de bronze comme celui de Derveni (cité plus haut). Un véritable jeu de profondeur s'installe alors, la ménade endormie est à la fois à l'intérieur de l'image et à l'extérieur de celle-ci, tout comme son corps est présent dans le cadre de l'image (le satyre pense pouvoir en profiter) tandis que son esprit est ailleurs, ce que le sommeil et les yeux clos indiquent. Évidemment, ce genre d'image est aussi le produit d'un imaginaire masculin dans lequel s'illustrent certains fantasmes, comme celui d'une totale passivité féminine⁹⁴. À l'évidence, ces ménades sont des modèles de vertu, et leur corps, même livré aux assauts des satyres, reste inviolé⁹⁵. L'image de ces satyres curieux, aurait-elle aussi le rôle d'une plaisanterie grossière? Car l'on sait que les satyres, dans ce cas-là, n'arriveront jamais à leurs fins⁹⁶.

Les exemples de ce genre sont nombreux et semblent tous insister sur l'état d'abandon profond dans lequel se trouvent les ménades juste après

⁹⁴ Françoise FRONTISI-DUCROUX, «Le sexe du regard » dans Paul VEYNE, François LISSARRAGUE, Françoise FRONTISI-DUCROUX (eds), *Les mystères du Gynécée*, Paris, Gallimard, Le Temps des Images, 1998, p. 213, p. 236-237.

⁹⁵ EURIPIDE, *Bacchantes*, 314-317; 682-687. François LISSARRAGUE, « The sexual life of satyrs » in David HALPERIN, Forma I ZEITLIN, John J. WINKLER (eds), *Before sexuality. The construction of Erotic experience in the Ancient Greek world*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 63-66.

⁹⁶ La représentation des satyres ithyphalliques, avec des parties génitales d'une taille démesurée, était sans doute faite pour provoquer le rire (LISSARRAGUE, *Before Sexuality*, 1990, p. 55). Cela associé à l'image d'une ménade a-demie nue, le sexe visible, dont le sommeil accentue la vulnérabilité, le grotesque de la situation semble évident

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

leurs danses délirantes⁹⁷. Les bras ballants des ménades assises, la tête appuyée- en arrière ou vers l'avant - sur un rocher ou le sol, les yeux clos, les jambes allongées sont des signes du relâchement total du corps et de l'égarement de l'esprit.

2.3. *Possession, folie et fureur.*

Les états comme la possession dionysiaque, la folie ou la rage bénéficient en grec d'un vocabulaire très riche qu'il est utile de recenser en partie car il éclaire beaucoup sur les choix représentatifs des peintres⁹⁸. D'après les sources littéraires, l'état de possession ou de folie est toujours le fait d'une divinité et ne semble pas se rapporter, dans la pensée grecque, à un dérèglement neuropsychologique⁹⁹.

En premier lieu, le verbe *μαίνομαι* exprime sans doute le mieux l'état de possession ou de folie inspirée ou envoyée par les dieux. De ce verbe dérive *μανία* qui s'applique plus spécifiquement aux personnes rendues « folles » ou inspirées par une divinité. Le terme *μαινομένοσ* est d'ailleurs connu dès l'épopée homérique dans laquelle il apparaît à plusieurs reprises pour qualifier Dionysos (à la fois fou et provocateur de folie), la fureur guerrière d'Arès et de Diomède ou encore l'égarement d'Andromaque¹⁰⁰. C'est aussi de ce même verbe que dérive le mot « ménade » (*mainadès*) qui qualifie les

⁹⁷ Voir aussi: Amphore à col attribuée au peintre d'Alkimachos, vers 470-460 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre, G206. Une ménade assise, la main derrière la tête renversée en arrière, les yeux fermés. Également pour la ménade assise inconsciente: coupe, comparable au peintre de Pistoxenos, vers 470-460 av. J.-C. Florence, Museo Arch. Etrusco, 16B42, 17B47; Chous, semblable au peintre d'Eretrie, vers 440-430 av. J.-C. Noms: Kissos et Tragodia. Oxford, Ashmolean Museum G284, V534 (*LIMC.VI*, sv. Kissos I4).

⁹⁸ Je donne ici les termes les plus courants et qui ont un lien direct avec les phénomènes décrits plus haut à propos des ménades.

⁹⁹ Voir les traités de médecine hippocratique en particulier: *Sur la maladie sacrée*, qui rattache les symptômes épileptiques à des divinités. Mélanie HOULE, *Les notions de possession et d'exorcisme en Grèce ancienne à la lumière des auteurs anciens, des phylactères et des PGM*, Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures en vue de l'obtention du grade ès Sciences en Études Classiques option Histoire ancienne, Université de Montréal, 2009, p.62-70 ; Philippe BOURGEOU, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, Droz, Institut suisse de Rome, 1979, p. 158-159.

¹⁰⁰ Dionysos *mainoménoσ*: HOMÈRE, *Il.* VI, 128-140; Diomède et Arès: HOMÈRE, *Il.* V, 829-831; XV, 126-129; VI, 99-101; Andromaque: HOMÈRE, *Il.* VI, 388-390

suivantes de Dionysos, et qui renvoie à cette même idée d'une folie, d'une rage d'origine divine et incontrôlable, dont Dionysos, d'ailleurs, ne détient pas le monopole puisque la folie peut tout aussi bien être envoyée par Héra, Artémis, Athéna ou encore Arès¹⁰¹.

Les personnes qui ont perdu l'esprit sont alors qualifiées par les termes ἔνθεος (« remplie du dieu »), φοιταῖς (« égarée » ou « possédée »), κατέχω (« être posséder ») ou encore θεοφόρητος (« posséder par un dieu », « inspiré »)¹⁰². Dans le cas d'ἐνθουσιασμός (l'enthousiasme), qui dérive d'ἔνθεος, celui-ci insiste sur l'idée d'une possession par un dieu, d'une inspiration d'origine divine. Il s'applique autant au délire bachique, qu'à celui de la Pythie ou celui du poète inspiré par les muses et met l'accent sur l'expérience d'un contact privilégié avec une entité supérieure, divinité ou esprit¹⁰³.

La rage d'origine divine apparaît dans la littérature sous le terme λύσσα (« rage, fureur, frénésie »), d'abord en tant qu'abstraction, et ce dès Homère, puis en tant que personnification. À partir du V^e siècle av. J.-C., *Lyssa* est à proprement parler la folie personnifiée, elle est une entité à part entière, capable d'interférer avec le monde des hommes¹⁰⁴. Son degré d'action est varié, mais elle n'agit jamais de son propre chef: une divinité est toujours à l'origine de sa venue. Une fois sollicitée par la divinité, *Lyssa* prend peu à peu possession de l'esprit de la personne visée, qui perd le contrôle de ses gestes et accompli le pire¹⁰⁵. *Lyssa* est peu représentée dans

¹⁰¹ Les ménades sont aussi nommées *Thyades*, « les bondissantes » (voir *supra* n.71), *Dysmaînai* « les vilaines folles », *Lénai*, *Bassarides*, *Clôdônes* et *Mimallones*, sans oublier *Bacchai* et utilisé comme un synonyme de Ménade. (Henri JEANMAIRE, *Dionysos. Histoire du culte à Bacchus*, Paris, 1951, p.157-159).

¹⁰² ἔνθεος: DELG, s.v. ἔνθεος; LSJ s.v. ἔνθεος; PLATON, *Phèdre*, 244b; *Timée*, 72b; ÉSCHYLE, *Agamemnon*, 1029; *Les Sept contre Thèbes*, 497; SOPHOCLE, *Antigone*, 964. φοιτάς: LSJ, s.v. φοιτάς; EURIPIDE, *Hippolyte*, 141-144; SOPHOCLE, *Trachiniennes*, 980. κατέχω: LSJ s.v. Κατέχω II.10; PLATON, *Ion*, 533e; 536b; XÉNOPHON, *Banquet*, 1.10. θεοφόρητος: LSJ, sv θεοφόρητος; ÉSCHYLE, *Agamemnon*, 1140; STRABON, *Géographie*, 12.2.3; BURKERT, W., *La Religion Grecque à l'époque archaïque et classique*, 2011, p. 118, 248 n. 633.

¹⁰³ Walter BURKERT, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, Paris, Picard, 2011, p. 157-159.

¹⁰⁴ DELG, s.v. λύσσα; EURIPIDE, *Héraclès furieux*, 822-874.

¹⁰⁵ Pour une analyse des phénomènes de possession en Grèce ancienne et notamment de *l'Héraclès furieux* d'Euripide: Mélanie HOULE, *Op. Cit.*, p.19-22 et p.27-38.

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

l'iconographie en tant que personnification de la folie: on la voit, par exemple vêtue d'un manteau à tête de chien, aux côtés d'Actéon sur un cratère en cloche de Boston où son rôle serait d'encourager la rage des chiens qui dévorent le chasseur¹⁰⁶.

La folie semble s'exprimer directement par les attitudes des personnages concernés, à l'exemple de Lyncurge armé d'une hache, près du corps décapité de son fils Dryas, sur une hydrie du Musée de la Villa Giulia, figuré les cheveux dressés sur la tête. S'agit-il d'un signe de la folie qui l'habite?



Fig. 22. Hydrie, “maniériste Tardif”. *Oreste et les Erinyes*. Berlin Antikensammlung F2380.

© Foto: Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Fotograf/in: Jutta Tietz-Glagow (source: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=686658&viewType=detailView>)

On rencontre le même type de traitement de la chevelure pour les ménades sous l'emprise de Dionysos, mais aussi dans les figurations de Borée, le Vent du nord, comme par exemple sur une amphore à col de Munich, et parfois de Thanatos à l'exemple d'un lécythe du British Museum attribué au p. de Sabouroff¹⁰⁷. Les cheveux hérissés sont un

¹⁰⁶ Cratère en cloche, p. de Likaon, vers 440 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 00.346; Harvey Allan SHAPIRO, *Personification in Greek art. The Representation of Abstracts Concepts 600-400 BC*, Zurich, Akanthus, 1993, p.170, fig.130.

¹⁰⁷ Ménades: Voir la fig.18 par exemple. Également: hydrie fragmentaire attribuée au peintre de Meidias, vers 440-430 av. J.-C.. Athènes, Céramicus 2712. LIMC, VII s.v. Pentheus 25. Borée: Amphore à col, peintre d'Oreithyie (vers 480-470 av. J.-C.).

moyen de rendre compte de la sauvagerie et de la brutalité qui habitent ces divinités pré-olympiennes¹⁰⁸. Représenter Lycurgue les cheveux hérissés est une façon de l'identifier à ce type de divinité, de l'assimiler à une entité porteuse de mort et de montrer qu'il est entièrement habité par une rage destructrice et implacable. De même, on remarque sur une hydrie de Berlin, que les Érinyes ont les cheveux qui se soulèvent, comme si elles faisaient face à un vent violent (fig. 22). Cela n'est pas tellement étonnant, comme Borée ou Thanatos, les Érinyes sont source de violence et de terreur¹⁰⁹.

Il faut également souligner l'importance prêtée au vent et au souffle dans les phénomènes de possession. Dès Homère l'arrêt puis la reprise de la respiration sont associés à des pertes de conscience, tout comme l'idée que le vent peut faire entrer ou sortir l'âme du corps¹¹⁰. Il n'est donc pas si surprenant que les personnages sous l'emprise de la folie (comme Lycurgue ou Oreste) soient figurés comme s'ils étaient emportés par un souffle impétueux. Souffle qui ne devient visible qu'en donnant du mouvement aux vêtements et aux cheveux des personnages.

3. Conclusions

L'importance accordée au traitement des mouvements, des gestes et des expressions des musiciens, de leurs auditeurs mais aussi des personnes sous l'emprise d'une divinité, démontre à quel point la vue joue un rôle majeur dans l'imaginaire figuré des Grecs qu'il s'agisse du regard des personnages

Munich, Antikensammlungen J376 (2345). *LIMC*, VII s.v. Oreithyia I 15; Voir aussi: Stamnos à figures rouges (vers 480-470 av. J.-C.). Athènes, Musée National 13119, N.1023. Thanatos: Lécythe à fond blanc, polychrome attribué au peintre de Sabouroff (vers 470-440 av. J.-C.). Londres, British Museum D59. *LIMC*, VII, s.v. Thanatos 16. Voir aussi: lécythe à fond blanc, attribué au peintre de Thanatos (vers 435-425 av. J.-C.). Londres, British Museum D58. *LIMC*, VII s.v. Thanatos 15.

¹⁰⁸ John OAKLEY, *Picturing death in classical Athens: the evidence of white-ground Lekythoi*, Cambridge-New-York, Cambridge University Press, 2004, p.126.

¹⁰⁹ Sur l'iconographie des Érinyes: François LISSARRAGUE, "Comment peindre les Erinyes?" dans *Avez-vous vu les Erinyes?*, Paris édition de l'EHESS, Athènes, Deadalus, 2006, p. 51-70.

¹¹⁰ Alfons NEHRING, "Homer's descriptions of Syncopes" in *Classical Philology*, vol. 42, n°2, 1947, p.106-121. Vent: HOMÈRE, *Iliade*, V, 696-698; ARISTOTE, *De Anima*, 404a17 et 410b27; Mélanie HOULE, *Op. Cit.*, p. 46-49 ; Pierre BONNECHÈRE, *Trophonios*, p.171.

représentés sur le support ou de celui du spectateur/lecteur du vase à qui ces images s'adressent. Pour Platon, la vue est considérée comme le plus aigu des sens, tandis que les yeux constituent la plus belle partie du corps et un miroir pour l'âme¹¹¹. Voir et être vu est synonyme d'être en vie, qu'il existe un dialogue et une réciprocité¹¹². De fait, le regard vide ou absent qui s'échappe du cadre est un moyen de signifier que la personne représentée est ailleurs, que son esprit n'est plus vraiment là. De même l'aspect extérieur d'une personne, la manière dont elle se meut est tout aussi porteur de sens. Ainsi, des gestes incontrôlés, exagérés sont semble-t-il les signes d'une perturbation intérieure.

L'étude des figurations de musiciens et de leur auditoire mais aussi de ménades emportées par la frénésie dionysiaque, a montré qu'il existe une véritable corrélation entre les mouvements du corps et les émotions, ou "mouvements de l'âme". Il faut sans doute mettre cela en relation avec la conception antique de l'âme qui fait du *thumos* (une des sous-partie de l'âme chez Platon) le siège des émotions et ce depuis l'époque homérique. L'idée d'une correspondance, dans le domaines des arts, entre les attitudes du corps et l'état émotionnel d'une personne, est d'ailleurs rapportée par Xénophon dans deux dialogues des *Mémorables* qui mettent en scène Socrate et le peintre Parrhasios, puis le sculpteur Cliton¹¹³. Le Socrate de Xénophon énonce clairement le fait que l'âme, et plus précisément le "caractère" (*ethos*), se laisse voir par le moyen des mouvements du corps et des expressions du visage. Pour se faire, le peintre utilise les couleurs et le dessin, le sculpteur l'agencement des volumes. Ces deux dialogues sont une des premières mentions d'une correspondance entre les mouvements de l'âme et du corps appliquée aux arts figurés¹¹⁴. Une autre allusion à cette

¹¹¹ PLATON, *Phèdre*, 250d-251b; *République*, IV, 420c-d ; *Premier Alcibiade*, 133a; *Timée*, 45a-b ; *République*, VI, 507c.

¹¹² Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Op. Cit.*, p. 21-36. Le visage est envisagé comme un lieu d'émission de signes: EURIPIDE, *Hippolyte*, 272-284, spécialement 280; également HOMÈRE, *Il.* XV, 101: à propos d'Héra menacée par Zeus « elle rit des lèvres, mais son front au-dessus de ses beaux sourcils, n'est pas joyeux ».

¹¹³ XÉNOPHON, *Mémorables*, III.10.

¹¹⁴ A. BRANCACCI, "Ethos e pathos nella teoria delle arti: una poetica socratica della pittura e della scultura", dans *Elenchos*, 16 (1) (1995), p. 105-127; F. PREISSHOFEN, «Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton» in *Studia Platonica, Festschrift für Hermann Gudert*, Freiburg, 1974, p. 21-40; Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de*

volonté de relier les mouvements corporels aux sentiments se trouve chez Pline l'Ancien au livre XXXV de *l'Histoire Naturelle*, qui fait de Polygnote de Thassos (en exercice vers 470 av. J.-C.) le premier peintre à avoir donné aux visages des expressions (comme la bouche entrouverte, les dents, les regards)¹¹⁵. Ces tableaux (notamment *l'Ilioupersis* et la *Nekyia* très longuement décrits par Pausanias) sont conçus comme de véritables mises en scènes dans lesquelles les personnages interagissent entre eux, en particulier grâce aux jeux des regards, des expressions et des attitudes, ce qui valut d'ailleurs à Polygnote le surnom "d'ethographos" (le peintre des "caractères")¹¹⁶.

La volonté d'associer les mouvements du corps à ceux de l'âme, aux émotions, semble être un trait commun à la production artistique du V^e s. On sait à quel point les frontières entre les arts sont minces pour les anciens: ce qui est valable pour la danse, l'est aussi pour la musique mais aussi pour la peinture, la sculpture et le théâtre¹¹⁷. Ce ne sont pas tant les mélodies produites par les instrumentistes, que les formes et les couleurs perçues et agencées dans un tableau ou une sculpture, ou encore l'intrigue d'une tragédie qui comptent, mais bien ce qui est imité: c'est-à-dire les dispositions de l'âme, les émotions, que les mouvements du corps, les expressions du visage, permettent de rendre visibles.

* * *

la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. - Ier siècle ap. J.-C.), Rome, École Française de Rome, 1989, p. 133-135.

¹¹⁵ PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, XXXV, 35 (58); on trouve un témoignage similaire chez ÉLIEN, *Histoire Variée*, IV, 3.

¹¹⁶ PAUSANIAS, X, 25-31. En particulier: X, 25.5 (Hélénos, fils de Priam); 26.5 (enfant); 26.9 (vieille et enfant); 31.5 (Hector); 31.8 (Achille et Penthésilée) etc...A. ROUVERET, *Op. Cit.*, p. 138-139 et p. 154. "Ethographos": ARISTOTE, *Poétique* 6.

¹¹⁷ Théâtre et peinture: ARISTOTE, *Poétique*, VI, 12 ; 18 ; I, 1447a15-20. «En effet, de même que certains imitent beaucoup de choses avec des couleurs et des gestes » ; EURIPIDE, *Cyclope*, 221; EURIPIDE, *Iphigénie en Tauride*, 291-292 ; pour la danse: HÉRODOTE, VI, 129 ; imitation par les mouvements: PLATON, *Cratyle*, 423a ; *Critias*, 110b; *Lois*, II, 655a-b ; Musique: PLATON, *Lois*, II, 660a ; 669b ; *République*, 522a ; ARISTOTE, *Politique*, VIII, 1340a 18.

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

Sources et Bibliographie

1. Sources

- EURIPIDES, *Bacchae*, Edited with an introduction, translation and commentary by Richard SEAFORD, Oxford, Aris & Phillips classical texts, 1996.
- EURIPIDE, *Tragédies Complètes II*, Édition de Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1962.
- HESIODE, *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Bouclier, Hymnes Homériques*, Traduit et annoté par Jean-Louis BACKÈS, Paris, Gallimard, 2001.
- HESIODE, *La Théogonie, Les travaux et les Jours, Catalogues des Femmes, Autres Fragments, La dispute d'Homère et d'Hésiode*, Traduit par Philippe BRUNET, commenté par Marie-Christine LECLERC, Paris, 1999.
- HÉSIOD, *Theogony*, edited with prolegomena and commentary by M. L. West, Oxford, Clarendon, 1966.
- Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, edited and translated by Martin L. WEST, Cambridge-London, Harvard University Press, 2003.
- HOMER, *Iliad*, Books 1-12 & Books 13-24, Translated by A.T. Murray, Revised by William F. Wyatt, Loeb Classical Library, Cambridge-London, Harvard University Press, 2^e ed., 1999.
- HOMER, *Odyssey*, Books 1-12 & 13-24, Translated by A.T. Murray, revised by George E. Dimock, Loeb Classical Library, Cambridge-London, Harvard University Press, 2^e ed., 1995.

2. Bibliographie

- BURKERT, Walter, *La religion Grecque à l'époque archaïque et classique*, Traduction et mise à jour bibliographique par Pierre Bonnechère, Paris, Picard, 2011.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la langue Grecque: histoire des mots (DELG)*, avec un supplément sous la direction de Alain Blanc, Charles de Lambertie, Jean-Louis Perpillou, Paris, Klincksieck, 1999.
- DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène (dir.), *Musiques et danses dans l'antiquité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Valérie TOILLON, Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V^e-IV^e siècle av. J.-C.)

GANTZ, Timothy, *Early Greek Myth, A guide to literary Artistic sources*, 2 vol., Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993.

Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae (LIMC), 8 vol., suppl., index, Zürich, Artemis Verlag, 1987-2009.

LIDELL, Henri Georges, SCOTT, Robert, JONES, Henri Stuart, *et alii*, *A Greek-English Lexicon (LSJ)*, Oxford-Toronto, Clarendon Press, 1996.

MULLER-DUFEU, Marion, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002.

ONIANS, Richard Buxton, *Aux origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, traduit par Barbara Casson, Armelle Debru et Michel Narcy, Paris, Seuil, 1999.