

# Apollon. Dionysos. Le barbare. Le bon sauvage.

## Apollon

*Apollon est le dieu  
de la belle forme,  
de l'harmonie,  
de la pureté  
et de la distance* ■

**F**ils de Zeus, il est le plus olympien de tous les dieux de l'Olympe. Ennemi de toute démesure, c'est lui qui ose tenir tête aux terribles Erinyes, ces divinités antérieures aux dieux olympiens et qui intervient en faveur d'Oreste pour obtenir sa grâce, après qu'il a tué sa mère Clytemnestre pour venger la mort de son père ; c'est lui encore qui se dresse pour mettre un terme à l'inhumanité d'Achille maltraitant depuis douze jours le cadavre d'Hector. C'est lui qui rétablit l'ordre olympien menacé par la violence, la dé-

mesure et la confusion. Il est aussi, comme l'écrit Walter Otto, le dieu de la belle forme, il est aussi le dieu de la vigueur et de la beauté. Sa statue se dresse dans les gymnases ; il est le patron des jeunes gens qui tiennent le rôle principal dans ses fêtes. C'est à lui qu'ils consacrent leur première chevelure, qu'ils font couper au seuil de la vie adulte.

### *La naissance d'Apollon Délien* ■

**A**pollon est le fils de Zeus et de Lété. Poursuivie par le Serpent Python suscité par la jalousie d'Héra, sa mère Lété

ne parvenait pas à trouver un lieu pour l'abriter tandis qu'elle le mettait au monde. Seul un misérable îlot, Astéria, invisible et dérivant à la surface des flots, lui offrit un refuge. C'est là que naquit Apollon. Pour le remercier de son hospitalité, Lété arrima l'îlot au fond de l'abîme et le rendit visible, sous le nom de Délos qui devait devenir l'un des principaux sanctuaires du culte d'Apollon.

Le mythe raconte qu'aussitôt après sa naissance, Zeus lui offrit un char tiré par des cygnes, sur lequel il partit pour le lointain pays des Hyperboréens. Ainsi apparaissent d'emblée les traits fondamentaux de la figure d'Apollon : *il est le dieu de la réserve et de la distance*. Dans

(1) Ces articles sont extraits du "Dictionnaire de Culture Générale" à paraître dans les prochains mois aux PUF. Les contraintes éditoriales nous ont amenés à opérer quelques très rares et très brèves coupures des textes qui n'ôtent pas à leur intelligibilité d'ensemble.

chacun de ses sanctuaires, que ce soit à Delphes ou à Délos, le dieu était réputé se retirer avec l'hiver dans le pays des Hyperboréens, pour ne faire retour qu'au printemps. Il est aussi *le dieu de la pureté intouchable*, enfin, il apparaîtra comme *le dieu qui instaure les règles* de vie du monde humain.

## **Le dieu de la distance**

**M**aniant l'arc et les flèches, il frappe de loin ceux qui l'ont offensé, sans que ses victimes aient eu le temps de voir venir ses coups. Apollon-Phébus envoie ses flèches comme le soleil envoie ses rayons, sans toucher ceux qu'il éclaire, en se tenant à distance. Il est le dieu dont le regard porte au loin, celui qui annonce aux hommes ce qui est caché et à venir, celui qui fait connaître aux hommes, longtemps à l'avance. Apollon n'est en rien un dieu de l'immédiateté ou de l'occasion présente. C'est par contraste avec la figure d'Athéna que cet aspect d'Apollon se dégage le mieux : Athéna est la confidente toujours présente d'Ulysse et sa conseillère dans l'action : déesse de la *métis*, de la ruse, elle sait faire discerner à Ulysse le moment opportun et la manière d'agir. Au contraire, celui qui interprète les oracles d'Apollon comme des conseils pour l'action s'égarer inmanquablement. Ainsi Œdipe, croyant échapper à l'oracle qui lui prédisait qu'il tuerait son père et épouserait sa mère, se précipite-t-il vers ce qu'il redoute. Ainsi Crésus qui ayant consulté l'oracle de Delphes au sujet d'une guerre qu'il hésitait à entreprendre, s'entendit-il répondre que s'il attaquait, il détruirait un grand empire. Sûr de la victoire, il partit en guerre et détruisit un grand em-

pire : le sien. D'aucun héros Apollon n'est le proche confident. Sa vertu n'est pas la *métis* mais plutôt la *sophrosunè*, la prudence ou la sagesse. Comme sa sœur Artémis, il a en lui quelque chose d'inaccessible. Il enseigne par sa stature et son maintien toute la distance qui sépare le divin des mortels.

## **Le dieu de la pureté**

**M**ême si ce trait ne figure pas spécifiquement chez Homère, Apollon semble avoir été dès la plus haute Antiquité le gardien de la pureté et le maître des purifications. Sur l'île de Délos, sanctuaire d'Apollon, il était interdit de naître ou de mourir, afin que le sol sacré ne soit pas souillé par le sang de la naissance ou par les chairs en décomposition. C'est lui qui le premier a enseigné aux hommes à se purifier du sang versé, le coupable devant plonger ses mains souillées dans l'eau de Castalie. Castalie était une jeune paysanne de Delphes qu'Apollon avait tenté de séduire. Pour échapper au dieu, elle s'était jetée dans les eaux d'un torrent, où elle trouva la mort. Depuis lors, l'eau de la source de Castalie, coulant des flancs du Parnasse, était consacrée à Apollon. Une inscription dans la pierre avertissait le suppliant d'avoir à purifier d'abord son cœur :

*Pénètre l'âme pure dans le temple du dieu pur.*

*Trempe tes membres dans les eaux de Castalie.*

*O Pèlerin, une goutte suffit pour l'homme de bonne volonté.*

*L'eau de l'océan n'effacerait pas la souillure du méchant.*

Apollon lui-même avait dû se purifier après avoir tué le Serpent Python de Delphes, au lieu où devait s'élever désormais son sanctuaire. Bien qu'il ait tué son ennemi de ses

flèches, et donc sans souiller ses mains du sang de sa victime, Apollon avait passé sept années en exil chez un mortel, le roi Admète, pour expier son meurtre.

En quoi consiste l'impureté ? Est impur aux yeux d'Apollon tout ce qui est étranger au règne de Zeus, tout ce qui provoque une rupture de l'ordre naturel par sa violence et son *hubris*, son absence de mesure. Achille est impur aux yeux d'Apollon en ce qu'il manque à la mesure qui sied au héros en maltraitant le cadavre de son ennemi. *Sa rage est un outrage à la terre muette*, écrit Homère dans l'*Iliade*. De même le cri de vengeance insatiable des Erinyes, qui réclament indéfiniment le sang pour le sang, est impur en ce qu'il met en péril l'ordre même de Zeus. Apollon est le dieu qui non seulement ose absoudre Oreste, mais encore prendre la défense de son acte matricide, qu'il a lui-même ordonné. Sans méconnaître le droit des Erinyes, il se situe hors de leur emprise.

## **L'instaurateur des règles**

**A**pollon est le dieu instaurateur des règles. Il est, d'après la légende, le conseiller de Solon, le sage législateur athénien. C'est sur lui que repose l'ordre de la Cité. Pindare, dans les *Pythiques*, lors de la fondation d'une ville nouvelle, demande à Apollon de la peupler d'hommes valeureux. Et Platon lui-même, au Livre IV de *La République*, ne se tourne vers nul autre qu'Apollon lorsqu'il s'agit de doter d'une législation la Cité juste qu'il tente de concevoir. Il fait appel à *Apollon, au dieu de Delphes, pour les plus importantes, les plus belles, les plus fondamentales de nos dispositions législatives [...] celles qui se rap-*

portent à l'édification des temples, aux sacrifices, à tout le culte en général, des dieux aussi bien que des démons ou des héros, comme aux tombeaux des défunts et à toutes les obligations de service que nous avons envers eux pour qu'ils nous soient propices. Apollon est donc le dieu qui donne forme et figure au monde humain de la Cité en l'articulant au monde divin de l'Olympe.

## L'arc et la lyre ■

**L**a lyre, je veux l'aimer, et l'arc recourbé, et je veux annoncer aux hommes les desseins non trompeurs de Zeus. Telles furent, d'après l'Hymne Homérique à Apollon Délien, les premières paroles d'Apollon à sa naissance. Entre les deux attributs les plus connus d'Apollon, l'arc et la lyre, nombreuses sont les affinités. Héraclite les rapproche dans le fragment 51 : *Ils ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi : ajustement par actions de sens contraire, comme de l'arc et de la lyre.* L'arc et la lyre peuvent donc être tous deux les symboles de l'harmonie des contraires. Les deux extrêmes du bois recourbé se rapprochent l'un de l'autre. De la dualité des actions opérées par les deux mains jaillit l'unicité de l'acte : le son clair s'élève, la flèche s'élanche. L'arc et la lyre agissent de loin, à distance : le son vient frapper l'auditeur comme la flèche frappe sa cible. Chez Homère, l'arc du héros chante, tout comme un instrument de musique, est-il écrit au chant IV de *L'Iliade*. Et à la fin de *L'Odyssee*, quand Apollon en personne intervient pour guider la main d'Ulysse qui va frapper les préten-

dants : *Comme un chanteur qui sait manier la cithare tend aisément la corde neuve sur la clé et fixe à chaque bout le boyau bien tordu, Ulysse tendit sans effort le grand arc, puis sa main droite prit et fit vibrer la corde, qui chanta bel et clair, comme un cri d'hirondelle.* La présence du dieu se reconnaît à la netteté et la précision du trait qui frappe juste, qui tranche net la vie des mortels [...].

De même que la guerre, quand Apollon est présent, a quelque chose de musical, que le geste du héros est beau, juste et précis, de même la musique apollinienne a quelque chose de guerrier : le musicien décoche ses sons comme des flèches, il frappe de loin les oreilles et le cœur de ses auditeurs. Apollon est l'inspirateur des poètes et des musiciens comme il l'est des oracles. *Des muses et d'Apollon qui atteint au loin sont issus tous les aèdes et joueurs de lyre*, écrit Hésiode. Il est Apollon-Musagète, le protecteur des Muses.

Inspirateur des poètes, Apollon est aussi le dieu de la claire connaissance de soi. La distance qui le caractérise, et le regard qui porte au loin sont deux traits se rapportant à l'attitude de la connaissance. Socrate, en faisant sienne la formule gravée au fronton du temple de Delphes, *Connais-toi toi-même*, se place clairement sous les auspices d'Apollon. *Connais-toi toi-même*, c'est-à-dire observe la distance qui sépare le divin de l'humain, sache que tu es homme, garde toujours la mesure qui sied à l'humain.

Pour préciser le sentiment spécifiquement grec du divin qui s'exprime à travers la figure d'Apollon, Walter Otto écrit qu'il "annonce la présence du divin, non dans les

miracles d'une force surnaturelle, ni dans la sévérité d'une justice absolue, ni dans la sollicitude d'un amour infini, mais dans le rayonnement vainqueur de la clarté, dans le règne plein de sens de l'ordre et de la juste mesure."

## L'Apollon de Nietzsche ■

**D**ans *La naissance de la tragédie*, parue en 1871, Nietzsche a entrepris, dans une perspective esthétique, d'interpréter l'essence de la tragédie grecque, et au delà de l'art en général, comme liée à la tension entre deux pôles en perpétuelle opposition : l'apollinien et le dionysiaque. L'art apollinien par excellence est la sculpture ; l'art dionysiaque est la musique. Apollon est le dieu de la belle forme, de l'harmonie, de l'équilibre. Il est celui qui invite ses fidèles à se tenir dans les limites constitutives de l'individu. Dieu lumineux de la belle individualité, il incarne les valeurs de l'esprit, de l'intelligence, de l'accord avec la règle. A cela s'oppose l'ivresse de Dionysos : il est le dieu des forces vitales obscures, le dieu du retour à l'indifférenciation, à la perte de soi qui s'abandonne aux forces de la nature jusqu'à s'y fondre entièrement. Dionysos est donc le dieu de la mort de l'individu traversé par la démesure des forces naturelles. Le théâtre grec est celui qui porte à son comble la tension entre ces deux pôles à jamais inconciliables, celui qui s'alimente simultanément à ces deux sources de l'esthétique – et par delà, de la vie elle-même – en ce sens, il ne fait qu'un avec le tragique.

Jacques Bonniot

**D**ionysos est par excellence le dieu de la coïncidence des contraires : à la fois le dieu de l'extase et de la terreur, dieu de la sauvagerie et de la délivrance, dieu du vin et de la danse, du rire et de la folie, mais aussi de la souffrance, de la persécution et de la mort. Dès qu'il apparaît, la raison des hommes chavire ; toujours entouré d'une horde de femmes en délire, ses ménades, il entraîne toutes celles qui le suivent dans une folle procession et leur fait finalement partager son sort tragique. Toujours représenté accompagné du cep de vigne dont il fait cadeau aux hommes, du lierre verdoyant et

du masque qui l'incarne, il reste un dieu éminemment énigmatique et mystérieux, dont la seule évocation apporte le trouble et qui peut rendre fou par la seule contemplation de son masque ou de sa statue.

### *Naissance de Dionysos* ■

**L**es circonstances de sa naissance manifestent déjà le caractère troublant et ambigu de sa nature. Comme l'a écrit Walter Otto, Dionysos est fils de Zeus et de Sémélé, une mortelle,

filie du roi Cadmos. Alors qu'elle était enceinte, Sémélé demanda instamment à Zeus, à plusieurs reprises, de lui apparaître dans tout l'éclat de sa gloire. Après s'y être longtemps refusé, Zeus finit par accéder à sa demande : la malheureuse mortelle est aussitôt foudroyée par l'apparition divine, le palais est la proie des flammes.

L'éclair divin accouche Sémélé du fils qu'elle portait, et Zeus le protège des flammes en l'entourant de la fraîche verdure d'un lierre. Mais le terme prévu pour la naissance n'est pas encore arrivé, et Zeus doit se substituer à la mère disparue : il

# *Référence*

*Référence*

se fend la cuisse, y introduit l'enfant qu'il portera jusqu'à son terme, et la recoud. Aussitôt l'enfant né pour la seconde fois, Zeus le confie à un vieux faune, le grotesque Silène, et aux nymphes de Nysa. [...] Dionysos, qui aurait dû par ses parents n'être qu'un simple héros, devient un dieu à part entière : Zeus aura été à la fois son père et sa mère, seul il aura franchi deux fois les portes de la vie : Dionysos-dithyrambe, il est né deux fois. Né d'une mortelle et de la cuisse de Jupiter, sa nature sera irrémédiablement double. L'histoire de sa naissance montre aussi que dès qu'il apparaît, lui le porteur de joie et de rires, il apporte en même temps la désolation et la mort. Sa venue est foudroyante pour les mortels.

## Apparitions de Dionysos ■

**L**es apparitions et les disparitions de Dionysos ont toujours quelque chose de profondément mystérieux et d'inquiétant. Elles ne peuvent être comparées à celles d'aucun des autres dieux grecs. D'autres dieux, comme Apollon, apparaissent et disparaissent, mais de façon régulière, saisonnière, prévisible. Les apparitions et les disparitions de Dionysos sont toujours soudaines, imprévisibles et incompréhensibles, même pour ses proches. Il a une façon d'apparaître qui n'appartient qu'à lui. Là où sa divinité n'est pas immédiatement reconnue et où il est d'abord pris pour un mortel, son apparition n'en sera, en définitive, que plus fracassante. Ainsi lorsque des pirates le capturent sur une plage, le prenant pour le fils d'un roi permettant d'espérer une belle rançon, le jeune dieu se laisse attacher au mât du bateau. Mais

voici que les liens glissent le long de son corps, qu'une vigne se met à pousser sur le pont et à envahir les voiles, qu'un lierre s'enroule autour du mât. Pris de folie, les pirates quittent le navire ruisselant de vin et sont changés en dauphins. Dionysos est le dieu qui vient, et sa venue entraîne invariablement un invraisemblable tumulte. Dionysos ne s'avance jamais que dans le chaos que produit sa simple présence, bondissant, entouré de la troupe turbulente de ses ménades brandissant le thyrses, un bâton autour duquel est enroulée une tige de lierre ou de vigne. Stupéfiant fracas, charivari étourdissant, le cortège de Dionysos retentit du son des flûtes, des chalumeaux, des cymbales, du tympanon. Il est Dionysos-Bromios, le bruyant et le rugissant.

Qu'annonce Dionysos par son effroyable tintamarre ? Tout simplement ceci : le monde quotidien des hommes, familier et rassurant, le monde ordonné de la Cité – ce monde n'est plus ! Dès que le dieu paraît, tout sombre dans l'indifférenciation : hommes et bêtes, chasseur et chassé, victime et criminel. L'ordre habituel se trouve soudain balayé ; toutes les règles qui structurent ordinairement la vie de la Cité vacillent et semblent soudain dérisoires. L'existence bascule dans l'ivresse du bonheur et de l'effroi. Rien ne résiste à l'irruption du dieu : ni les lois ancestrales de la famille, ni les liens sacrés du mariage, ni les décrets de la Cité ; tout à coup la mère ne reconnaît plus son fils, ni l'épouse son mari. Il n'existe plus ni pudeur, ni décence, ni retenue, ni instinct maternel. Tout a volé en éclats.

La violence et la démesure de ce que Dionysos exige de ses fidèles explique aisément les résistances obstinées que partout sa marche en

avant suscite. Partout où il apparaît se manifestent des ennemis qui tentent de s'opposer à sa progression. A Argos, Persée se précipite à sa rencontre à la tête de son armée, pour tenter d'entraver son avance : le cortège de Dionysos, armé du seul thyrses, met l'armée en déroute. Dans *Les Bacchantes* d'Euripide, le roi Penthée de Thèbes tente d'interdire aux femmes d'oublier leur pudeur pour aller danser avec le dieu délirant. Possédé par le dieu, il finira par aller rejoindre les bacchantes sur la colline, où sa propre mère, Agavé, le met en pièces sans le reconnaître. Certains ont cru voir, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le récit de ces résistances, la réminiscence d'une opposition des autorités des Cités grecques à l'implantation du culte nouveau de Dionysos, peut-être d'origine étrangère, ou en tout cas étranger à la religion grecque traditionnelle. Sans doute faut-il y lire plutôt, avec Walter Otto, non une trace d'événements historiques mais la manifestation de ce que produit l'essence de Dionysos quand il fait irruption dans le monde des hommes.

## Le libérateur et le conquérant ■

**D**ieu voyageur, dieu nomade – écrit Marcel Detienne – Dionysos n'est chez lui dans aucune Cité, pas même à Thèbes où il a pourtant vu le jour, et où sa divinité est contestée jusque dans sa propre famille. Etranger à l'ordre social qui règne dans la Cité, constituant pour lui une vivante menace, il campe plutôt aux portes de la ville, attirant à lui les femmes dans les bosquets, sur les collines, pour les y inviter à de folles bacchantes.

Mais s'il est partout d'abord accueilli avec circonspection, c'est en triomphateur et en conquérant qu'il fait son entrée dans le monde. Muni de la vigne, la plante inconnue et merveilleuse qui avait poussé sur les flancs de la caverne où, enfant, il demeurait, il entreprend de grands voyages pour, partout, l'offrir aux hommes. Comme l'écrit André Bonnard, c'est en Attique d'abord qu'il fait don au roi Icarios du premier cep de vigne. Le désastre n'est pas long à venir relayer l'allégresse : une fois la vendange faite, le bon roi parcourt les villages pour distribuer à ses pâtres des outres pleines de vin. Ceux-ci s'enivrent et, se croyant empoisonnés, massacrent leur roi. De l'Attique, Dionysos passe dans les Cyclades, et de là, porte ses pas jusqu'en Asie, en traversant l'Arabie heureuse, la Perse, l'Inde. Partout il répand ses bienfaits, impose son culte, étend l'empire de l'ivresse, écrit encore Bonnard. Devancier d'Alexandre le Grand, il est l'éternelle figure du jeune vainqueur, le modèle divin de tous les conquérants. D'après le récit de Plutarque, Antoine, pénétrant triomphalement à Ephèse d'Alexandrie, fait son entrée sur le char de Dionysos, accompagné de thyrses...

### Le dieu-masque ■

La présence bouleversante du dieu était symbolisée par l'exhibition d'un masque. A la cérémonie du coupage du vin qui avait lieu chaque année à la saison des vendanges, le masque grimaçant de Dionysos était suspendu tout en haut d'une colonne de bois, et lui-même surmonté d'une couronne de lierre. Une longue robe drapant la colonne sous

le visage barbu donnait l'illusion d'une idole complète. Les masques de Dionysos qui ont été retrouvés, certains en marbre, étaient trop grands et trop lourds pour avoir pu être portés par des hommes. Il n'y a donc rien à chercher derrière le masque de Dionysos ; Dionysos ne se dissimule pas derrière son masque : il est son masque. D'autres divinités ont le masque comme attribut, mais pour le fidèle de Dionysos, le dieu est présent lui-même, en personne, dans son masque. Il est non pas le dieu masqué ou le dieu au masque, mais le dieu-masque. Les récits et les représentations antiques nous dépeignent toujours la présence miraculeuse du dieu lui-même aux fêtes célébrées en son honneur. Lors de la fête des vendanges, le vin n'était pas seulement mélangé et coupé en sa présence, c'est au dieu qu'il était offert en premier, et c'est lui qui goûtait le premier le vin nouveau. Les petites et les grandes Dionysies n'avaient pas d'autre sens que de faire se produire la présence saisissante du dieu, invoqué par un chœur de femmes assimilées aux ménades.

Que pouvait signifier, pour un grec, l'identification de Dionysos à son masque ? Dionysos est le dieu qui regarde le mortel. Sur le vase François qui représente de profil la procession des divinités, Dionysos est le seul à tourner son visage grimaçant de façon à le présenter de face. La confrontation à Dionysos se joue dans la fixité d'un face-à-face envoûtant qui a le pouvoir de faire perdre la raison au mortel. Dionysos est un dieu sans intériorité, pure rencontre incontournable et fatale, sans rien qui reste en retrait ou en réserve derrière le masque grimaçant qui pose son regard sur le mortel.

### Disparition et retour de Dionysos ■

Tous les mythes s'accordent à attribuer une fin tragique à Dionysos : il finit toujours par succomber à la violence des réactions qu'il suscite. D'après Homère dans *L'Illiade*, Dionysos poursuivi par Lycurgue qui tue ses ménades en grand nombre est contraint de se précipiter dans la mer pour chercher refuge auprès de Thétis. Dans d'autres récits, Dionysos est pourchassé par les Titans, mis à mort, dépecé, ses chairs sont bouillies et il est dévoré, tel un vulgaire gibier, par ses chasseurs. Au plus fort de l'ivresse dionysiaque règne l'indifférenciation la plus absolue : il n'y a plus ni chasseur, ni chassé, ni jeune, ni vieux, ni ami, ni ennemi, ni être humain, ni bête sauvage. Comme Euripide le fait dire au devin Tirésias : Aussi toutes celles qu'il entraîne à sa suite doivent-elles, tôt ou tard, partager son sort tragique.

Toutefois, la disparition de Dionysos n'est jamais définitive. Le dieu avait disparu, il était mort, et soudain, il est là à nouveau, de manière inexplicable. Comme le laissait présager le récit de sa naissance, il est le dieu qui traverse la mort pour naître à nouveau. Dieu des métamorphoses, il reparaît sans cesse sous des formes nouvelles, il n'est prisonnier d'aucune de ses épiphanies. Il est la nature qui reverdit au printemps, il est l'ivresse qui renaît après un sommeil réparateur. Immergé dans les profondeurs de l'Océan, il en ressort à bord de son char naval, comme le culte l'y invite régulièrement, répondant à l'appel des chœurs de bacchantes qui l'invoquent.

Jacques Bonniot

Tout comme le bon sauvage idéalisé, les termes de barbare et de sauvage sont liés à des jugements de valeurs, à des représentations ethnocentristes.

## Genèse d'une notion ethnologique

Originellement, barbare désigne ce qui est étranger à la culture grecque, à la cité grecque, moins intégrationniste que la cité romaine.

Le sauvage, par distinction, est celui qui vit dans la forêt (du latin *sylva*) : il correspond à un stade non civilisé, antérieur à la culture, proche de l'origine. Le sauvage est antérieur à la culture, le barbare est extérieur et perçu comme hostile. (Levi-Strauss, *Anthropologie structurale II, Race et Histoire*).

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les récits de voyage se multiplient, le mythe du bon sauvage se constitue, évoquant une humanité idéalisée, sans contrainte, vivant dans l'innocence et la vertu. Le thème antique de l'âge d'or s'articule à une critique politique. Le barbare n'est guère distingué alors du sauvage : jusque là dévalorisé, il permet de renverser l'ordre des valeurs, selon une leçon de relativisme donnée par Montaigne dans *Les Essais*. Les cannibales jugent avec étonnement la civilisation établie ; ce sont alors les civilisés qui passent pour barbares. La tradition de la littérature de voyage au XVIII<sup>e</sup> siècle, promenant le regard de l'ingénu en France ou de l'Européen dans des contrées exotiques, développe cette même perspective, illustrée surtout par le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot,

défenseur d'une morale naturelle et du relativisme culturel. Pour sa part, Rousseau n'idéalise pas l'homme naturel, ne souscrit pas au mythe du bon sauvage. L'homme à l'état de nature n'est qu'une fiction normative comme le montre Levi-Strauss dans *Tristes Tropiques*. C'est un état hypothétique, en contraste avec l'état social dégradé ; l'essentiel est pour Rousseau de penser une communauté politique de citoyens par le *Contrat social*<sup>1</sup>.

L'optimisme des Lumières, l'hégémonie de la Raison, le refus de condamner la civilisation au nom de la nature, impliquent plus largement la disqualification du "barbare". Avec la colonisation issue des Lumières, l'idéologie occidentale ethnocentriste commence à imposer au XIX<sup>e</sup> siècle ses principes : raison instrumentale et utilitaire, idéologie techniciste de domination de la nature, religion du Progrès. C'est l'universalisation de la modernité. La colonisation est définie comme un devoir progressiste de civilisation envers l'indigène, comme porteuse de lumières aux peuples.

Par réaction contre le rationalisme, le romantisme va réhabiliter le barbare, l'homme de l'origine dégradé par la modernité. Dans le *Voyage en Amérique* et dans les *Mémoires d'outre tombe*, Chateaubriand témoigne du déclin des Indiens atteints par l'occidentalisation et défend implicitement le concept d'identité culturelle. L'Histoire et le roman de l'âge romantique (*Histoire de France et Histoire des temps mérovingiens* d'Augustin

Thierry, 1793 de Hugo, *Les Chouans* de Balzac, les Francs dans *les Martyrs* de Chateaubriand, Attila dans *De l'Allemagne* de Madame de Staël, *Han d'Islande* et *Bug-Jargal* encore de Hugo) mettent en scène la figure du primitif, être différent, proche de l'origine, passionné, brutal, libéré des contraintes de la raison ; l'émotion violente et le pittoresque historique et médiéval plaît aux romantiques.

Laissant l'idéalisme du mythe du bon sauvage, l'ethnologie s'est ensuite, au XX<sup>e</sup> siècle, constituée comme science, acceptant les différences de cultures et écartant les préjugés. Tous les hommes s'inscrivent dans une culture, ensemble des modes d'organisation, de représentation, de transformation du milieu par la société. Nul n'est barbare. Les cultures sont diverses et également respectables. La barbarie n'est alors définie que comme une représentation, et non plus comme une réalité objective. Levi-Strauss dénonce l'ethnocentrisme, la tendance d'une culture particulière à se poser comme la civilisation. Levi-Strauss tord le cou au cliché d'un barbare, d'une origine de l'humanité qui relève en fait de la représentation que l'Occident a constitué de l'Histoire, linéaire et articulée au mythe du Progrès. Le présent est parsemé de cultures mortes ou déclinantes, sous l'influence de l'occidentalisation. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Tocqueville avait déjà remarqué que c'est au nom de la démocratie et de la philanthropie que les Indiens avaient été éliminés. Dans *Tristes Tropiques*, Levi-Strauss évoque le Tiers-Monde

(2) Cf article suivant *Bon sauvage : "l'homme de nature au coeur du débat philosophique des Lumières"*.

bidonvillisé et clochardisé. L'extension du modèle marchand, de la raison économique et utilitaire, l'exploitation de la nature, l'imposition ethnocentriste de l'État sont autant d'impasses de la modernité.

## Le barbare revendiqué comme figure esthétique ■

L'histoire de la figure mythique du barbare doit maintenant laisser place à une réflexion sur les caractères, les significations, les implications de la notion. Barbare peut ainsi connoter l'absence de civilité, la cruauté, la dureté et la brutalité telles que les Parnassiens (Heredia, *Les Trophées* et Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, ou bien Flaubert, *Salammô*) les évoquent avec force et couleur, une fois le lyrisme du romantisme idéaliste et moralisateur abandonné. Les passions primitives doivent être assouvies, au-delà des normes de la raison. La barbarie impliquerait une énergie fondatrice d'une nouvelle morale. Dans ses *Chroniques esthétiques*, Théophile Gautier écrit ainsi qu'aux convenances, à la platitude bourgeoise, à la morale du travail routinier, la barbarie oppose une force provocatrice de destruction, la promesse d'un renouvellement, comme celui de la fête, signe de santé collective. Sans limites ni raison, la barbarie réveille et suscite une activité vitale, instinctive et spectaculaire, multiplie les expériences, les aventures et les provocations. C'est une figure originale de l'excès, détachée des normes, libérée de la raison uniformisante. L'énergie, l'intensité du vécu, sans stratégie ni calcul, dans l'indiffé-

rence à toute norme, doivent se déployer dans l'action immédiate.

Certes, le barbare ne communique pas, se moque de l'approbation des autres ; la barbarie est refus du langage, mais, s'il est vrai que je ne comprends pas le barbare, je peux néanmoins pressentir que sa véhémence possède un sens ; il fait réagir et réfléchir. Le barbare, c'est le fou du Roi ou le Huron dont on attend des révélations. Espérer la barbarie, c'est secouer le conformisme social et se montrer supérieur, du moins face à ceux qui ne sont pas barbares, pour combler un manque par un bouleversement peut être apparent seulement : on confirme peut être même l'ordre par un divertissement un peu gratuit.

Du point de vue esthétique, la barbarie est une transgression des normes de l'art, elle renvoie à l'incorrection – ne parle-t-on pas de barbarisme ? –, au goût du bizarre, de l'énorme, du grotesque, voire de la violence et du fantastique. Par réaction contre le formalisme et les limites de l'esthétique classique, ce sont l'ardeur du génie, la nature sauvage, la violence et la passion déchaînées dans les des périodes tourmentées qui peuvent favoriser, selon Diderot, la création esthétique à l'âge préromantique (*De la poésie dramatique*). Ainsi, l'artiste peut échapper au conformisme nocif à l'individualité, à l'originalité, libérer sa sensibilité, ses émotions primitives. Il se libère par la force des images et du rythme, par la couleur locale ou même par la transgression esthétique, comme Lautréamont et Rimbaud, enfin par l'expression de l'inconscient, comme l'ont fait les surréalistes. La barbarie serait une valeur suprême de l'art, réfractaire à toute mesure, à toute utilité.

## La barbarie de la technique ■

La figure du barbare comme dépassement des limites, appel à l'énergie créatrice est aussi à prendre au sérieux comme antithèse de l'humanisme. Le sens des limites et de la mesure est fondateur d'un rapport à l'autre intelligent et respectueux. Savoir dissimuler son impatience, retenir le mot blessant, en un mot être policé, c'est vivre dans le cité, dans la *polis*. Le barbare n'est dès lors plus une référence mythique pour esthète en mal d'aventure, il est une réalité odieuse et intolérable, celle de la brutalité dévastatrice. Le génocide perpétré par les nazis, les crimes contre l'humanité, les camps de la mort staliniens prouvent que le barbare n'est pas seulement un fantasme ou un mythe. Paradoxalement, cette barbarie s'accompagne d'une rationalité technique implacable : les camps d'extermination reposent sur une organisation des plus réfléchies, le crime y est méthodique. On peut voir là l'oeuvre d'une raison purement instrumentale, réduite à la seule question de l'efficacité et du rendement, dépouillée de tout questionnement sur le sens et la finalité. La raison ainsi mutilée et tronquée devient, par le fait même barbare : elle devient une menace et un danger pour la culture et la civilisation. En ce sens, la terreur totalitaire repose sur une crise de la culture, comme l'a bien montré Hannah Arendt : la barbarie peut triompher dès lors que le sens des limites, la compréhension du passé, le souci du vrai et du beau, le sens de la patience, sont oubliés au profit des solutions expéditives et des réponses totalisatrices. Dans l'horreur des génocides, le XX<sup>e</sup> siècle a



ainsi dévoilé une barbarie de la raison instrumentale. Cette liaison entre crise de la culture et barbarie a donné et donne lieu à de nombreuses analyses.

Tour à tour, le marxisme totalitaire et le capitalisme jugé inhumain ont été renvoyés à la barbarie. On peut penser à la revue *Socialisme ou Barbarie* éditée de 1949 à 1965. Dans les années 30, les intellectuels comme Bernanos ou Alain s'inquiétaient déjà de la montée du pouvoir étatique et technicien. De même, Emmanuel Mounier, spiritualiste, personnaliste chrétien et fondateur de la revue *Esprit*, dénonçait au même moment la modernité de masse, matérialiste et conformiste.

Aujourd'hui, les intellectuels défenseurs de la culture classique mettent en cause la culture

de masse aliénante, pensée comme une nouvelle barbarie (Finkelkraut, *La Défaite de la pensée*). La lecture et la conscience critique qui en est issue déclinent (George Steiner, *Passions impu- nies*). (Pierre Manent, *Tocqueville, la nature de la démocratie*). L'inflation de la technique règne dans une société où la subjectivité exprimée par l'art et la culture est dévalorisée (Michel Henry, *La Barbarie*).

Face à la culture, les attitudes de pharisaïsme, de philistinisme, de rejet ou de récupération utilitaristes ne sont-elles pas "barbares" ? Déjà, dans *A Rebours*, des Esseintes dénonçait la barbarie du matérialisme bourgeois, la suffisance insensible à l'art. Aujourd'hui, pour le sociologue Baudrillard comme pour Régis Debray, l'abolition de

toute distance, de toute transcendance, la simulation par les images virtuelles, la dissolution de la durée et de l'Histoire, l'indifférence à tout débat, au collectif et au politique, définissent une nouvelle naïveté barbare (Régis Debray, *L'État séducteur*). Dans *Fragments*, Cool Memories III, Baudrillard nous explique que l'avenir est posé technocratiquement, invoqué pour imposer d'avance telle ou telle politique, ce qui dépossède le citoyen de toute délibération politique.

Entre la fascination pour la transgression et l'horreur de la brutalité, le barbare apparaît toujours comme la figure ambiguë d'un autre de la raison : un autre qui l'accomplit ou qui la menace.

Gilbert Guislain et  
Frédéric Laupies

## Bon sauvage

C'est paradoxalement à l'aube des Temps modernes, au XVI<sup>e</sup> siècle, qu'apparaît le mythe du bon sauvage. L'idéalisation de l'humanité primitive et la nostalgie dont elle témoigne d'un âge d'or où l'humanité vivait en harmonie avec le monde ont en effet de quoi surprendre à une époque où la civilisation occidentale s'affirme à travers ses conquêtes comme porteuse d'avenir.

En réalité plusieurs représentations de l'homme des sociétés primitives sont alors en concurrence : le sauvage, selon une conception traditionnelle actualisée au gré de l'expansion coloniale, est considéré souvent comme un sous-homme dont l'esclavage est admissible. Un humanisme critique voit au contraire en lui l'image d'un bonheur et d'une liberté naturels qui ne sont

en rien l'apanage du monde civilisé et que celui-ci tend à détruire.

Au siècle des Lumières, à l'heure où toutes les valeurs de la civilisation sont soumises à l'esprit d'examen, la fiction du bon sauvage exerce toute sa séduction en opposant nature et société. Mais le mythe n'échappe pas à l'interrogation philosophique : la bonté, la liberté, l'égalité des hommes de nature font l'objet d'âpres débats.

Ceux-ci perdent de leur intensité lorsque l'exploitation des Colonies, la révolution industrielle et l'idéologie du Progrès président à l'aliénation ou à l'exclusion du primitif. Si le mythe semble aujourd'hui bien mort, on notera cependant l'effort des sciences humaines pour ressusciter – ou du moins éclairer – certains aspects insoupçonnés de la vie primitive en les replaçant dans l'ensemble des faits de culture.

## A l'origine du mythe

En trois siècles, de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb et Amerigo Vespucci aux grandes explorations menées dans le Pacifique par Cook, Bougainville et Lapérouse (XVIII<sup>e</sup> siècle), marins et missionnaires, marchands et savants ont multiplié les observations ethnographiques sans leur donner toujours une grande rigueur scientifique : l'idéalisation des indigènes rencontrés par les voyageurs au gré de leurs découvertes, en d'autres termes le primitivisme, s'explique d'abord par une réaction d'émerveillement devant une humanité radicalement différente dans son aspect, son caractère et ses moeurs.

Référence

Ainsi Amerigo Vespucci, dans sa lettre *Mundus novus* (1503), présente une image édenique du continent américain en décrivant la vie naturelle et libre de toute sujétion qui caractérise, selon lui, les Indiens : le premier étonnement passé, les voyageurs avaient au demeurant tout intérêt à embellir leurs descriptions afin de justifier aux yeux de leurs commanditaires leurs aventureuses explorations.

Dans un second temps, des écrivains, des philosophes, qui ne furent pas des témoins directs de la découverte, ont puisé dans les relations de voyage, sans en vérifier l'exactitude, les éléments de ce qui est devenu une fiction : le personnage du bon sauvage. Ils en ont accentué les caractères de générosité, de beauté et de sociabilité, éliminant les traits de cruauté, afin de proposer comme Montaigne, dans ses *Essais* (1588), une réflexion critique sur les relations entre les Européens et les habitants du Nouveau monde.

Le renversement opéré par Montaigne dans la définition du cannibale est radical. Jusque là, l'opposition, héritée du monde gréco-latin, entre civilisés et barbares rejetait bien souvent les étrangers (c'est le sens du mot en grec) hors de la culture : les sauvages (du latin *selvaticus*, habitant de la forêt), incapables de cultiver la terre et de bâtir des cités, étaient perçus comme intermédiaires entre humanité et animalité. Le glissement de sens du mot cannibale, qui en caraïbe veut dire hardi, mais devient synonyme de barbare, traduit dans le langage cette vision négative.

Chez Montaigne, les cannibales (titre donné à un chapitre des *Essais*, I, 31) sont au contraire valorisés pour leur vigueur, leur santé, leur naïveté associées à la nature mère et à la jeunesse du monde [...].

Ainsi se constitue un topos littéraire qui fait des Indiens d'Amérique ou des indigènes du Pacifique les représentants d'une humanité vertueuse qui jouit d'un bonheur innocent et sage au contact d'une nature généreuse. Parmi les ouvrages qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, accréditent cette vision d'un paradis perdu, les *Dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens* du baron de La Hontan (1705) sont emblématiques : leur héros, le Huron Adario ne se contente pas de faire l'éloge des peuples qui comme le sien vivent sous les seules lois de la nature ; il développe une critique des contraintes que la civilisation occidentale a substituées indûment à ces lois (la propriété, la subordination à une autorité politique ou religieuse, la bienséance, politesse hypocrite, la fidélité, entrave à l'épanouissement des désirs, etc.). Voilà lancés les principaux débats de l'anthropologie des Lumières : qu'est-ce que l'homme en tant qu'espèce ? Quelle est l'origine et quel doit être le fondement de ses croyances, de ses mœurs et de ses lois ?

## ***L'homme de nature au coeur du débat philosophique des Lumières***

**L**es vertus critiques du mythe du bon sauvage se manifestent en particulier dans l'oeuvre de Jean-Jacques Rousseau. A l'humanisme optimiste des Lumières qui voit dans le développement des sciences et des techniques la manifestation positive d'une raison conquérante et la condition du bonheur (voir *Le Mondain* de Voltaire, 1736), Rousseau oppose, dans le *Discours sur les sciences et les arts* (1750) puis dans le

*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), une lecture plus pessimiste de l'histoire de l'humanité. Sa critique d'une civilisation qui a rendu les peuples corrompus, faibles ou méchants, par la tentation du superflu et de la puissance, l'institution de la propriété, les conflits et l'inégalité qui en découlent, est menée en référence à un état sauvage où l'homme aurait vécu libre et heureux. Cet état serait une époque intermédiaire entre l'état originel de nature (état plutôt abstrait et hypothétique selon Rousseau lui-même) et l'état de société.

D'après certaines observations ethnographiques sur les peuples primitifs, Rousseau imagine donc un âge premier de l'humanité (état de nature) où l'homme, proche de l'animalité, aurait vécu solitaire, privé de langage et de conscience morale. Lui aurait succédé un deuxième âge (état sauvage) où les hommes, vivant de la chasse ou de l'élevage, auraient subvenu à leurs besoins, libres de toute soumission puisqu'égaux, distincts de l'animal par cette liberté même qui leur permet de choisir entre le bien et le mal. Le troisième âge enfin (état social) serait marqué par la corruption, la sujétion et la violence parées du terme de civilisation.

Il ne s'agit pas pour Rousseau, dans le second *Discours*, d'affirmer une nostalgie pour un état de nature dont il sait qu'il est hors de portée pour l'homme civil, l'homme d'une histoire faite de perfectionnements et d'aliénations. Son ambition est autre : imaginer une société où les hommes ne renoncent à la liberté naturelle que pour s'unir en une communauté fondée sur un pacte qui garantit son harmonie : c'est l'objet du *Contrat social* (1762). De même, dans *Emile ou de l'Education* (1762), Rousseau ne cherche pas à faire de son élève un

enfant sauvage mais à préserver chez lui des qualités originelles comme la curiosité naturelle et l'autonomie dans l'apprentissage.

Par là Rousseau s'éloigne du mythe du bon sauvage : la liberté, la bonté, la conscience de l'homme naturel ne sont pas chez lui des finalités mais le point de départ d'une réflexion sur notre société qui propose de réconcilier sociabilité et autonomie naturelle. Lui rendant hommage comme au fondateur de l'ethnologie, Claude Levi-Strauss écrit : "Jamais Rousseau n'a commis l'erreur de Diderot qui consiste à idéaliser l'homme naturel. Il ne risque pas de mêler l'état de nature et l'état de société ; il sait que ce dernier est inhérent à l'homme, mais il entraîne des maux : la seule question est de savoir si ces maux sont eux-mêmes inhérents à l'état. Derrière les abus et les crimes, on recherchera donc la base inébranlable de la société humaine. *Tristes tropiques* (Plon, 1955, ch. 38).

La réflexion de Rousseau, souvent déformée par ses contemporains, trouve des échos plus ou moins dissonants chez Diderot et Voltaire. Cédant à la vogue de l'exotisme, chacun d'eux utilise le regard étranger du "bon sauvage" pour administrer une leçon de relativisme et de tolérance : ainsi Diderot, dans son *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), donne la parole à des Tahitiens qui affirment la dignité de leurs coutumes et reprochent aux Européens leur violence, c'est-à-dire le colonialisme et l'esclavage. Le mythe permet en outre à Diderot d'exposer ses conceptions d'une morale naturelle : l'absence de mariage et, par conséquent, d'autres lois que celles du désir, chez les Tahitiens, fait rêver d'une sexualité libérée de la culpabilité qui pèse sur le corps dans la tradition judéo-chrétienne.

S'il fait d'un Huron le héros d'un de ses contes philosophiques, *L'Ingénu* (1767), Voltaire refuse de condamner de manière catégorique la civilisation au nom de la nature, ce qu'il reproche à Rousseau d'avoir fait dans le second *Discours*. La polémique entre les deux hommes n'est pas exempte de malentendus mais elle témoigne d'une nette différence d'approche. Certes l'Ingénu est un juge sévère des aliénations, du sectarisme et de la bêtise qui sévissent dans la société européenne mais Voltaire demeure convaincu que cette même civilisation est capable de raffinement, de progrès. *L'Ingénu* est d'ailleurs un conte d'initiation qui permet à un naïf de devenir, grâce aux leçons de l'expérience, un adulte qui concilie l'action droite et la pensée juste de l'homme de raison.

### La mort du "bon sauvage" ■

Plusieurs facteurs ont concouru au déclin du mythe du bon sauvage. Tout d'abord, en dépit des efforts de certains missionnaires pour préserver la spécificité des coutumes des peuples indigènes d'Amérique, d'Afrique et d'Océanie, ceux-ci ont subi les effets d'une idéologie qui accompagnait les politiques de colonisation et d'évangélisation. Des savants comme le naturaliste Buffon donnèrent involontairement un crédit à ce mythe en établissant une hiérarchie entre l'Européen, jouissant des avantages de la culture qu'il a édiflée grâce à des conditions favorables, et l'Américain ou l'Africain présentés comme des primitifs, restés au seuil de leur propre histoire.

La vision ethnocentriste qui fait de la civilisation occidentale un modèle indépassable et supérieur aux

sociétés est également représentée, dans la fiction, par le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719), l'archétype du civilisateur d'un milieu sauvage.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les récits américains de Chateaubriand témoignent à la fois de la marginalisation des sauvages (l'extermination de la tribu indienne des Natchez) et du difficile dialogue entre eux et les civilisés symbolisé par la mort de l'héroïne d'*Atala* (1801), indienne convertie au christianisme.

Dans quelques îlots de l'art ou de la pensée comme les tableaux de Gauguin ou de Matisse, les oeuvres de Melville et de Ségalen, le rêve exotique de la belle et de la bonne nature continue de hanter écrivains et peintres. Certains courants de l'écologie s'efforcent de donner une dimension politique à la préservation d'une vie naturelle. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud analyse cette résurgence périodique du mythe du et du fantasme du retour à la liberté naturelle comme la conséquence des frustrations qu'imposent les interdits de la vie en société.

Cependant, cette utopie a largement fait place à une autre chimère plus inquiétante : *Le Meilleur des mondes* (1932) décrit par Huxley où les derniers sauvages, parqués dans des réserves, sont seuls à échapper au conditionnement universel.

Désormais, des peuples sauvages, demeure le souvenir, périodiquement ravivé par les images du cinéma (toutes les versions du western). Renonçant en général à la fascination du mythe, l'ethnologie a fait de la connaissance de ces peuples, à la fois autres et semblables, une source d'enseignement sur notre propre société (*Tristes tropiques*, Ch.38).

Claude Eterstein

### Référence