

Reçu le : 14 – 02 - 2025

Accepté le : 14 – 03 - 2025

Publié le : 30 – 06 - 2025

Bacchus entre cosmos et chaos, et la résonance de son culte dans les provinces africaines

Bacchus between cosmos and chaos: The resonance of his cult in the African provinces

Ghouas Zahra 

Université Autonome de Barcelone, Espagne

Zahra.Ghouas@autonoma.cat

Résumé :

Cet article traite du culte de Bacchus dans la culture gréco-romaine et son installation en Afrique du Nord. L'objectif est d'explorer la complexité du personnage de Bacchus, dieu du vin, du théâtre et du désordre, dont l'identité contradictoire balance entre ordre et chaos. Dieu des métamorphoses incessantes, représenté en homme puis en femme, démembré puis remembré, sa nature est insaisissable, il permet des interprétations infinies. A l'époque Homérienne, il n'était pas encore présent dans le panthéon principal, il a été placé ultérieurement parmi les dieux du Cosmos.

La question se pose sur les raisons derrière la présence d'une divinité représentant le chaos parmi les olympiens qui représentaient l'harmonie, sur les interprétations possibles de ce mythe écrit dans plusieurs versions par les poètes anciens et enfin son implantation dans les provinces africaines sous l'empire romain. L'article met en lumière la capacité du dieu à illustrer des paradoxes.

L'approche théorique est basée sur la compréhension de l'image du dieu décrit dans les sources anciennes. La partie pratique consiste à la récolte des données archéologiques liées à l'imagerie de Bacchus ; lampes à huile, mosaïque, inscriptions et reliefs. Pour l'analyse des données, un rapprochement entre la littérature antique (les sources antiques), les vestiges archéologiques (les représentations iconographiques durant la période romaine), les pensées philosophiques et analyses modernes a été effectué.

En explorant les origines du dieu dans les différentes versions, son influence dans la politique olympienne et ses diverses interprétations culturelles, le mythe de *Bacchus* pourrait avoir plusieurs significations, il représente une allégorie de la personnalité, une force chaotique maîtrisée dans le cosmos, un cycle saisonnier de renaissance, un élément souillé qui nécessite purification, une forme de contestation contre les hiérarchies établies et bien d'autres.

Son établissement et sa présence en Afrique du Nord sont confirmés par divers vestiges archéologiques, tel que les mosaïques, les lampes, les inscriptions, les temples, statues, stèles et les reliefs. Il est représenté seul ou accompagné par un membre du thiasse ainsi que par des illustrations distinctes de ses compagnons. Les populations ont adopté le dieu comme dieu de la fertilité, de la récolte et du bien-être. Il est également considéré comme un dieu sauveur promettant l'éternité à ses fidèles. Protecteur de l'abondance animale et végétale, il assure à ses fidèles le réconfort et la félicité dans la vie terrestre et dans l'au-delà.

La musique et la danse sont également des éléments essentiels dans le culte de Bacchus, les membres de son thiasse (satyres et ménades) jouent des différents instruments de musique (à corde, à vent et à percussion) pour renforcer ces paysages sonores qui ne représentent pas des célébrations religieuses ordinaires mais s'inscrivent dans une logique initiatique qui vise à purifier et à rassembler les fidèles du dieu.

Mots clefs: Bacchus; Cosmos; Chaos; Culte.

Abstract:

This article explores the worship of Bacchus in Greco-Roman culture and its establishment in North Africa. The objective of this article is to investigate the complexities of the character of Bacchus, the god of wine, theater, madness and disorder, whose contradictory identity alternates between order (Cosmos) and

disorder (Chaos). A god of metamorphoses, depicted as a man then a woman, dismembered then reassembled, his nature is enigmatic, allowing for unlimited interpretations. During the Homeric era, he was not yet a member of the primary pantheon; he was eventually recognized as one of the gods of the Cosmos.

The question arises as to the reasons behind the presence of a deity representing chaos and confusion among the Olympians who represent harmony and stability, as well as the possible interpretations of this myth, written in several versions by ancient poets, and finally its establishment in the African provinces under the Roman Empire. The article highlights the god's ability to embody paradoxes.

The theoretical approach is based on understanding the image of the god described in ancient sources. The practical part is gathering archaeological evidence related to the imagery of Bacchus, which includes oil lamps, mosaics, inscriptions, and high and low reliefs from the Roman period. The data analysis included a comparison between ancient literature (ancient sources), archaeological remains (artistic objects: iconographic representations from the Roman period), philosophical ideas, and modern analyses.

By exploring the origins of the god in different versions, his influence on Olympian politics, and his multiple cultural interpretations, the myth of Bacchus can be interpreted in various ways. These include the interpretations of him as an allegory of personality, a chaotic power in the cosmos, a seasonal cycle of rebirth, a defiled element requiring purification through initiation, an expression of protest against established hierarchies, the ruler of the other world, among others. His presence in North Africa, specifically in Algeria, is confirmed by various archaeological remains (on display in several museums), such as mosaics, lamps, inscriptions, temples, statues, stelae, and reliefs. He is depicted alone or accompanied by a member of the thiasus, as well as by distinct representations of his companions. The people adopted the deity as a god of fertility, harvest, and well-being. He is also considered as a savior god, offering eternity to his followers. As the protector of animal and plant abundance, he provides comfort to the inhabitants both in earthly life and in the afterlife.

Bacchus worship also includes music and dancing (essential elements in the cult of Bacchus). Members of his thiasus (satyrs and maenads) play various musical instruments (string, wind, and percussion) to enhance these soundscapes. These are not ordinary and typical religious celebrations but part of an initiatory process aimed at purifying and uniting the god's followers.

Key words: Bacchus; Cosmos; Chaos; Cult.

Ghouas, Zahra Zahra.Ghouas@autonoma.cat

Introduction :

Au cœur de la mythologie gréco-romaine, *Bacchus*, ce dieu des métamorphoses et des excès, séduit par ses contrastes : il vacille entre l'ordre et le désordre, le rationnel et le non-rationnel, l'identité et la différence. Il incarne une tension constante, défiant les normes traditionnelles et renversant les structures hiérarchiques établies, aussi bien dans l'univers olympien que dans les représentations sociales et culturelles dont il a inspiré l'évolution au fil des siècles. *Bacchus*, fort d'une tradition ancestrale extrêmement riche, transcende les frontières géographiques et culturelles. Sa vénération, complexe et diverse, a traversé les océans et laisse son empreinte en Afrique du Nord, où il a su s'adapter à des contextes locaux. Ces vestiges, parfois subtils mais empreints de symbolisme, persistent de témoigner de l'impact durable de ce dieu paradoxal. L'importance de l'étude réside dans l'analyse des traits de *Bacchus* sous différents aspects et contextes, ainsi que son adoration en Afrique du Nord et spécifiquement en Algérie, visible à travers les vestiges archéologiques.

Malgré sa nature menaçante, *Bacchus* est placé parmi les douze dieux de l'Olympe selon la Théogonie d'*Hésiode* écrite au septième siècle av.J.-C. Dans la même source, l'auteur décrit les dieux de l'Olympe et le partage originel du monde pour assurer l'équilibre cosmique. *Bacchus*, représentant le déséquilibre, est une figure anti cosmique mais nécessaire à l'harmonie des mondes, un principe étudié par *Héraclite* sur l'unité des contraires. Par la suite, une doctrine orphique a

mené aux jugements contradictoires en raison de sa complexité. Dans l'analyse de *Bacchus* plusieurs études ont été faites, *Louis Foucher* dans « Le culte de Bacchus sous l'Empire romain » met en avant *Bacchus* comme dieu à multiples facettes, il expose les différentes représentations du dieu à travers les sarcophages, mosaïques et inscriptions. *Reynal Sorel* dans « Orphée et l'orphisme » rapporte le rapprochement entre *Bacchus* et l'orphisme, il explique que le mythe de *Bacchus* est un mythe saisonnier basé sur la renaissance végétale. Ces ouvrages mettent en évidence l'impact du culte de *Bacchus* dans la littérature classique, l'archéologie et la doctrine orphique. Le nombre d'études sur les anciens mythes ne cessent de croître visant à apporter une nouvelle approche à celles qui la précèdent. Une approche pluridisciplinaire à la question de *Bacchus* apportera de nouveaux éléments à la compréhension de la nature de cette divinité et à son symbolisme. Cette divinité représente l'étrangeté et la différence, contrairement aux divinités connues du Cosmos, mais elle est l'une des divinités principales dans les panthéons anciens. Pourquoi *Bacchus* a-t-il été placé sur l'Olympe malgré sa nature perturbatrice ? Quelles sont les interprétations possibles de ce mythe ? Comment a-t-il trouvé place dans les provinces africaines ?

Pour répondre à ces questions, une approche théorique s'impose, la lecture des sources antiques apportera un fond de base pour l'analyse du personnage, elle donnera les clés pour la compréhension de *Bacchus* comme divinité différente. Par la suite, une approche qualitative sur le travail de terrain qui consiste à récolter les données nécessaires, une recherche archéologique basée sur l'iconographie a été faite, récoltant ainsi les illustrations nécessaires liées au sujet. La dernière étape est l'analyse des données, faire un rapprochement entre les représentations du thème dionysiaque et les mythes racontés par les poètes antiques. Afin d'effectuer une analyse globale, l'utilisation d'un fond bibliographique ancien et récent est indispensable :

En commençant par les sources anciennes, la « Théogonie » et les « Hymnes pour Dionysos » d'*Hésiode*, et « Les Bacchantes » d'*Euripide* décrivent le dieu et son odyssée, ainsi que certaines références philosophiques nécessaires pour comprendre la sagesse du mythe, tel que « La naissance de la tragédie » de *Nietzsche* dans laquelle il essaie de rapprocher les forces opposées distancées par le principe de rationalité. De plus « L'histoire romaine » de *Tite-Live* décrit les rites bacchiques et leur répression. Enfin la question orphique et son lien avec le dionysisme est traitée dans les hymnes orphiques et discutée par plusieurs auteurs, *Petit*, dans son « L'Auto-Exégèse Orphique » fait émerger la philosophie de l'exégèse et suggérant l'existence d'une exégèse dans l'orphisme. La complexité de *Bacchus* peut être étudiée en commençant par les sources, avant de s'intéresser à sa place dans la politique olympienne et les spécificités de son adoration en Afrique du nord.

1. Bacchus dans les sources antiques :

Bacchus, dans la tradition gréco-romaine, est identifié comme le dieu du vin, des fêtes, du théâtre et des transgressions des limites imposées par l'ordre social et naturel. Il correspond au *Dionysos* grec, dont la complexité dépasse l'image souvent réduite à celle du simple dispensateur d'ivresse.

1.1. Définition :

Selon *Hésiode*, *Dionysos* est le fruit de l'union entre *Zeus* et *Sémélé*, une mortelle originaire de Thèbes, qui a été consumée par la foudre divine avant la naissance de l'enfant. *Zeus*, pour préserver l'enfant, le recueille dans sa cuisse jusqu'à terme. Ce récit met en relief le caractère à la fois divin et terrestre de *Dionysos*, depuis sa création, il incarne une dualité originale : à la fois divin et terrestre, son arrivée au monde signale déjà une violation des frontières corporelles et cosmiques (*Hésiode*, *Théogonie* 940-942).

Dionysos a été élevé par des nymphes dans les vallées et les grottes du mont *Nysa*¹, il a grandi loin des querelles divines et des interventions d'autrui sous la protection des nymphes. D'après les récits de l'antiquité, il est nourri de miel et bercé par les chuchotements de la nature, entouré de végétation. Dans son iconographie, le lierre et le laurier sont des symboles souvent présents qui

¹ L'étymologie de *Dionysos* provient du terme *Nysa*, « le dieu de *Nysa*, ou le *Zeus* de *Nysa* ».

renvoient à son association avec la nature et le règne végétal. Entouré constamment de figures mythologiques qui exaltent sa présence par le chant et la danse, il représente un équilibre fragile entre la sauvagerie des bois et l'ordre divin (Hésiode, Hymne pour Dionysos, XXVI, 1-10).

Pindare désigne *Bacchus* comme celui qui apporte l'oubli des maux aux hommes (Pindare, Dithyrambes 70), tandis qu'*Euripide* dans les Bacchantes le qualifie de « plus terrible et plus bienfaisant pour les hommes ». Ces descriptions mettent en évidence sa nature ambivalente : il est capable d'apporter à la fois la libération par l'oubli et la joie, et la destruction en semant le désordre.

Aristophane associe *Bacchus* aux représentations scéniques, soulignant son rôle de médiateur entre la réalité quotidienne et l'espace liminal du théâtre, où les repères familiers sont suspendus et mis en pause (Aristophane, Les Grenouilles), l'auteur commence son œuvre par le fait que *Dionysos* soit descendu aux enfers pour ramener un poète tragique. Cette association entre le dieu et le théâtre démontre comment *Bacchus*, à travers la scène, participe à la réévaluation des certitudes établies pour en dévoiler le caractère illusoire. La mort de *Bacchus* est évoquée par *Nonnos de Panopolis*, les Titans le déchirent et le démembrèrent avant qu'il ne ressuscite, intégrant son mythe dans un cycle de mort et de renaissance (Nonnos, Les Dionysiaques VI).

Selon certains mythologues, il existerait beaucoup de *Dionysos* et non pas un seul (Cicéron, De Natura III, 58), trois principaux se distinguent par leurs particularités. Le premier et le plus ancien aurait vu le jour en Inde, il serait l'assimilation du dieu védique *Soma* (Langlois, 1853 : 343). Il aurait enseigné aux hommes l'usage du vin ainsi que la culture du figuier et d'autres arbres fruitiers. Son surnom *Catapogon* évoque la coutume indienne de préserver la barbe pendant toute l'existence (fig.1). Avec une armée à ses côtés, il aurait sillonné diverses régions en enseignant l'art de la viticulture et les méthodes d'écrasement du raisin, ce qui lui a valu le surnom de *Lenaeus*. Le second *Bacchus* est le descendant de *Jupiter* et *Cérès*, ou *Proserpine*. C'est lui qui aurait introduit l'utilisation des bœufs pour le travail de la terre, car avant cela, on ne labourait qu'à l'aide de la force humaine. Cette innovation agricole est symbolisée par les cornes présentes dans son iconographie. Le troisième est le fruit de l'union de *Jupiter* et *Sémélé*, aurait été conduit à *Nysa*², en Arabie où il a été élevé par des nymphes et a reçu le nom de *Dionysos*. Son impact aurait progressivement grandi, ses avantages étant reconnus pour avoir amélioré les conditions d'existence les rendant plus plaisantes (Diodore, Histoire universelle III, 34). De plus, selon les récits, le dieu aurait en réalité vu le jour trois fois : d'abord de sa mère, puis de la cuisse de son père, et enfin, après avoir été démembré par les Titans, il a été recomposé, ses morceaux ont été regroupés, c'est le *Dionysos-Zagreus*. Cependant, certains auteurs soulignent que le *Dionysos* fils de *Sémélé* et le *Dionysos* fils de *Perséphone* ne sont pas opposés mais intégrés dans une vision syncrétique de la divinité. *Dionysos* aurait été démembré, son cœur récupéré par *Athéna* qui le donne à *Zeus*, ce dernier en possession du cœur s'unit à *Sémélé*, le *Dionysos* qui naîtra sera le même démembré par les Titans (Rudhardt, 2002 : 493).

² Plusieurs villes portant le nom de *Nysa* auraient existé : *Diodore de Sicile* affirme que la ville de *Nysa* était en Arabie : « *Jupiter* dissimule le fœtus dans sa cuisse et, une fois son développement achevé jusqu'à terme, il le transporta à *Nysa*, en Arabie. *Lycurque*, n'était pas roi de Thrace, mais d'Arabie, et c'est bien à *Nysa*, en Arabie, qu'il mena son assaut contre *Bacchus* et les Bacchantes » (Diodore, Histoire universelle LXV). Plus loin il parle d'une *Nysa* en Libye : « *Thymoetès*, descendant de *Laomédon*, contemporain d'*Orphée*, parcourut une vaste partie du monde avant d'atteindre les côtes occidentales de la Libye, où il découvrit la ville de *Nysa* » (Diodore, Histoire universelle LXVI). D'autres sources situent *Nysa* en Carie, dont l'ancien nom *Phithopolis*, près du Méandre, ce qui correspond à Sultanhisar en Turquie aujourd'hui (Strabon, Géographie XIV, 1, 46). *Pline l'ancien* mentionne une autre *Nysa* à *Scythopolis* au nord de l'Inde où la nourrice de *Bacchus* y fut ensevelie (Pline, Histoire naturelle XVI, 18). *Hérodote* place la ville en Éthiopie au-dessus de l'Égypte (Hérodote, Histoires II, 146). *Nonnos* la place en Eubée où la vigne fleurit rapidement, car il fait porter *Bacchus* par *Mercure* chez les filles de *Lamos*, dans le palais d'*Ino*, ou dans les forêts de *Cybèle*. Les premières nourrices de *Bacchus* étaient les filles du fleuve de la montagne qui borne la Béotie qui coule des hauteurs de l'Hélicon (Nonnos, Les dionysiaques IX, 3-4). *Pausanias* pense que le fleuve qui coule de l'Hélicon n'est pas un grand fleuve, il mentionne un *Lamos* en Cécicie qui s'échappe du Taurus, et place donc la ville en Asie Mineure (Pausanias, Description IX, 31).



Figure 1. Bacchus Indien (Cirta)
Par le Musée National de Cirta

1.2. Caractéristiques :

Bacchus, dieu du vin, du théâtre et des extases collectives, occupe une position paradoxale dans le panthéon gréco-romain. Son culte se manifeste lors des Bacchanales à travers la *Mania*³, cette énergie irrationnelle et incontrôlable qui prend possession de ses adeptes. Selon *Euripide*, cet état résulte de l'action directe de la divinité, qui transcende les frontières de la rationalité et met en lumière la fragilité des humains face à l'invisible (*Euripide*, *Les Bacchantes* 298-301).

Cette dimension subversive est intensifiée par son origine étrangère. *Hérodote* retrace les racines orientales ancrées dans les cultes égyptiens et phéniciens, confirmant son altérité au sein du panthéon grec (*Hérodote*, *Histoires* II, 145). Plutôt que de puiser dans la tradition grecque, il devient l'incarnation du « dehors », d'où « le dieu étranger », un dieu qui ne se conforme pas dans la logique autochtone, mais qui secoue en apportant des pratiques et des croyances d'autres horizons. Mais, *Bacchus*, dont l'origine est liée à l'arboriculture et à l'horticulture, s'inscrit dans un cadre historique bien plus ancien que ne le supposaient certaines hypothèses du XIX^e siècle⁴. Contrairement à l'idée selon laquelle *Dionysos* aurait été un dieu étranger introduit en Grèce depuis l'Asie Mineure ou la Thrace, les sources attestent sa présence dès l'époque mycénienne, entre le XIV^e et le XII^e siècle av. J.-C., comme en témoignent les inscriptions en linéaire B retrouvées sur des tablettes de Pylos (Dabdab Trabulsi, 1990 : 24).

⁵Voyageur sans repos, *Bacchus* sillonne la terre, diffuse sa religion, accueille de nouveaux peuples dans son domaine d'influence et les initie à son culte. *Nonnos de Panopolis* (*Nonnos*, *Les Dionysiaques* XIV) et *Ovide* (*Ovide*, *Métamorphoses* IV, 1-32) décrivent son voyage en Inde comme une mission civilisatrice, où le vin devient un outil d'unification culturelle. Ce mouvement constant le différencie des autres divinités de l'Olympe, tout en représentant une mobilité qui transgresse les frontières géographiques et identitaires.

³ La folie, le délire, la frénésie : le terme est souvent utilisé au féminin pour désigner une femme hors d'elle-même, les anciens l'apparentent au délire des bacchantes (Jeanmaire, 1970 : 106), les ménades ont certainement une relation avec la mania divine. D'autres termes ont été utilisés avant l'apparition du culte de *Bacchus* pour désigner cet état démoniaque, comme « *Daimôn* ». Le terme « *Mainomenos* » caractérise l'épisode de *Lycurque* « le fou, le furieux » (*Homère*, *Iliade* VI, 132). Les possédés de cette mania se désignent par l'expression de Corybantisants (*Korubantiôntes*), génies qui produisent le désordre mental dont la signification « ceux qui font les Corybantisants » comme une forme de possession (Jeanmaire, 1970 : 132). D'une autre part le terme a été mentionné pour désigner d'autres divinités, comme la déesse italique « *Manea* » personnification de la folie et « *Maniae* » qui, selon *Pausanias*, pourraient s'agir des *Euménides* (*Pausanias*, *Description* VIII, 34).

⁴ Certains auteurs, comme *Rohde*, pensent que le dieu a été introduit en Grèce par les influences phrygiennes (*Rohde*, 1894 : 287). *Farnell* pense que le dieu fut assimilé en Grèce depuis la Thrace bien tardivement (*Farnell*, 1896 : 96). *Gruppe*, au début du XX^e siècle, parle dans son livre du dieu introduit bien après l'époque archaïque dans le panthéon mycénien. Le mythe qui fait d'*Achille* le fils de *Thétis* et de *Pélée* est basé sur une légende béotienne orientale dans laquelle *Déméter* aurait engendré *Dionysos* avec *Poséidon* (*Gruppe*, 1909 : 1168).

La richesse de sa personnalité se manifeste également par ses nombreuses appellations qui illustrent la multitude de ses caractéristiques et la sophistication de son culte : *Bacchus*, *Liber Pater*, *Iacchos*, *Bromios*, *Lyaeus*, *Évoé*, *Élélé*, *Lénéus*, *Nyctélius* et bien d'autres. Ces désignations, attestées dans divers textes antiques, témoignent de la diversité de ses attributs. Le nom *Bacchus* apparaît dans les *Métamorphoses* d'*Ovide* (Ovide, *Métamorphoses* III, 511) qui signifie « fureur orgiastique », *Liber Pater* qui rappelle son origine italique signifiant « verser et répandre » est utilisé dans des hymnes romains. *Iacchos* est cité par *Sophocle* (Sophocle, *Antigone* 1115), et *Bromios* qui signifie « frémissant » apparaît dans les *Bacchantes* d'*Euripide* (Euripide, *Bacchantes* 405), il signifie également « celui qui se consume ». *Horace* et *Ovide* mentionnent *Lyaeus*, symbole de libération par le vin, celui qui fait oublier les soucis (Ovide, *Méthomorphoses* IV). *Évoé* (Horace, *Odes* II, 19, 3-4) ou *Évohé* (Ovide, *Art d'aimer* 561) et *Élélé* sont associés aux hurlements rituels des bacchantes, ils sont rapportés par *Euripide* (Euripide, *Bacchantes* 65) et *Ovide* (Ovide, *Méthomorphoses* IV).

Certains écrits associent *Lenaeus* à *Bacchus*, identifié comme le dieu du pressoir à vin et des vendanges (Horace, *Odes* III, 25). *Nyctelius* ou *Nictelius* qui signifie « nocturne », fait référence aux rituels célébrés la nuit dans l'obscurité comme le signalent *Ovide* (Ovide, *Art d'aimer* 1, 567) et *Sénèque* (Sénèque, *Oedipe* 492). *Bacchus* est également associé à la naissance de la tragédie grecque, le terme « tragédie » dérive de *Tragos* (bouc) et de *Odé* (chant), signifiant « le chant du bouc ». Cette étymologie trouve son origine dans les rituels dédiés à *Dionysos*, lors desquels des sacrifices de chèvres étaient effectués en son honneur accompagnés de chants interprétés par des chœurs.

Bacchus se distingue par son mode d'apparition singulier, il est le dieu épiphanique par excellence, dont la manifestation ne se limite pas à une présence lointaine ou abstraite, mais s'inscrit directement dans l'expérience sensible des mortels. Contrairement aux autres dieux, qui se tiennent à distance et interviennent par des signes ou des médiateurs, *Bacchus* établit un contact immédiat avec les hommes à travers des phénomènes perceptibles. Son épiphanie s'adresse particulièrement à ceux qui ont su reconnaître leur propre finitude, non comme une limite insurmontable, mais comme une source de transformation et de renouvellement. Il se révèle à ceux qui sont capables d'accueillir cette expérience, marquant son passage non par l'imposition d'un ordre divin, mais par une présence qui traverse fugitivement le monde humain (Dastur, 2000 : 204).

Le chaos, qui constitue son essence même, se révèle à travers sa faculté de renverser l'ordre préexistant. Par le biais de l'ivresse et de l'extase, *Bacchus* bouleverse les hiérarchies, provoque la confusion des rôles et réinstaure une forme d'égalité originelle où les distinctions sociales et genrées s'estompent. Malgré cette situation, *Bacchus* a pris place sur l'Olympe, *Hésiode* le place parmi les divinités principales (*Hésiode*, *Théogonie* 947-949).

2. *Bacchus* et la politique olympienne :

La figure de *Bacchus* représente une identité multiple. Fils d'un dieu et d'une mortelle, il échappe à la classification traditionnelle de demi-dieu et illustre cette singularité qui perturbe la linéarité des généalogies divines classiques. Contrairement aux autres divinités caractérisées par l'harmonie, *Bacchus* renvoie à l'irrationalité et au chaos. Avec des origines d'Orient, une peau basanée et les yeux en amande, il accentue son caractère d'étranger⁶. Il présente également un caractère hybride mélangeant les traits féminins et masculins et même aux traits efféminés. Alors que les Grecs favorisaient l'autochtone, *Bacchus*, lui, est un grand voyageur, il a parcouru le monde diffusant son culte et ses mystères notamment autour du bassin méditerranéen, en Inde et en Mésopotamie.

⁶ En revanche dans les arts on retrouve un *Bacchus* avec des traits grecs, tentative de donner des traits apolliniens au chaos, *Nietzsche* distingue, dans ce sens, entre l'art monologué qui reflète une exigence intérieure et l'art destiné au public, *Sauvanet* met en avant la question dans son livre « *Dionysos Plastique* » (Sauvanet, 2023).

Cette caractéristique de voyageur contraste avec le sort des autres figures du chaos, souvent reléguées aux marges du cosmos ou emprisonnées dans le Tartare. Bien qu'il soit perturbateur, il trouve sa place parmi les Olympiens. Sa position parmi les dieux de l'Olympe dévoile différentes dimensions d'interprétation, aussi bien politiques que métaphysiques, mises en lumière par les mythes et les réflexions philosophiques.

2.1. Bacchus et la réconciliation des forces opposées :

Dans la cosmogonie grecque, l'Olympe est un lieu de l'ordre établi où chaque divinité a sa place et sa fonction dans l'établissement de l'harmonie universelle. *Bacchus* autant que dieu de l'excès et de la perte de soi paraît à l'opposé de cette stabilité. Le dieu joue également le rôle de *Cosmocrator*, sous l'empire il est représenté en dieu souverain, roi de la création, protecteur des morts et présidant à la régénération spirituelle (Foucher, 1981 : 699). Son culte ne saurait être réduit à une simple survivance archaïque ni à une révolte contre l'ordre établi ; il constitue, au contraire, un élément fondamental de la vie civique et religieuse de la cité. Il convient d'analyser le dionysisme comme un processus dynamique de transformation sociale et culturelle, dans lequel le divin intervient non pour abolir les structures existantes, mais pour les revitaliser à travers une expérience collective de dépassement des normes (Dabdab Trabulsi, 1990 : 5-6). En tant que dieu de l'excès et de la perte de soi, il pourrait sembler en contradiction avec la stabilité recherchée par la cité, pourtant, loin d'être un agent de destruction, le désordre qu'il engendre participe à un équilibre global en permettant une catharsis collective. Cette fonction purificatrice du culte bacchique est précisément ce qu'*Aristote* souligne dans son œuvre lorsqu'il évoque le rôle essentiel de la tragédie dans l'émotion et la régulation des affects au sein de la communauté (Aristote, Politique VIII, 5).

Positionné parmi les dieux de l'Olympe, *Bacchus* représente le lien entre le rationnel et l'irrationnel dans la structure cosmique. Cette caractéristique lui donne le rôle de médiateur entre deux mondes : terrestre où règne l'instabilité et la passion, et céleste où règne l'harmonie, sa fonction justifie sa place parmi les dieux principaux. L'intégration de *Bacchus* dans l'Olympe peut aussi être interprétée comme une réponse politique des divinités face à la menace que représente son culte. Les autorités romaines se montrent sceptiques envers les Bacchanales, qu'elles considèrent comme un danger pour les institutions civiques. Les textes anciens décrivent les femmes de Thèbes qui, dans un état d'extase et de frénésie, désertaient leurs maisons pour adorer le dieu sur le mont Cithéron (Euripide, Les Bacchantes 60). *Bacchus* comme dieu de la communauté attire les femmes hors de leurs maisons comme forme de résistance à la division publique des genres (Seaford, 2018 : 34). Son lieu de culte est la nature sauvage, il refuse de se laisser enfermer dans une architecture humaine rigide (Bérard & Bron, 1984 : 14).

En 186 av. J.-C., face à l'expansion du culte et aux dérives qu'il semblait engendrer, le Sénat romain prit des mesures drastiques pour en interdire la pratique et en réprimer les adeptes. Le *Senatus Consultum* décréta l'interdiction formelle aux initiés de se réunir pour célébrer ces mystères ou toute cérémonie similaire. Les autorités romaines justifiaient cette interdiction par la crainte que ces rassemblements ne servent de couverture à des conspirations mettant en péril l'ordre public et la sécurité des citoyens. Les consuls furent chargés de poursuivre activement les membres du culte, en particulier ceux soupçonnés d'avoir commis des crimes tels que la prostitution sacrée, le meurtre, le faux témoignage ou la falsification de documents officiels, crimes passibles de la peine de mort. Les édiles reçurent pour mission d'arrêter les ministres du culte et de les placer en détention en vue d'un interrogatoire, et devaient empêcher toute célébration clandestine. Par ailleurs, les Bacchanales furent systématiquement détruites à Rome et dans toute l'Italie, à l'exception des autels et statues anciennement consacrés à *Bacchus*. Afin d'éviter toute résurgence du culte, un décret sénatorial stipula que les Bacchanales seraient dorénavant interdites dans tout le territoire romain. Toutefois, une tolérance fut accordée aux personnes qui considéraient ces rites comme indispensables à leurs croyances : elles devaient soumettre une demande au préteur, qui la transmettrait au Sénat. L'autorisation ne pouvait être accordée qu'avec l'approbation d'au moins cent sénateurs, et sous des conditions très strictes : la cérémonie devait se limiter à cinq participants, sans prêtre officiel ni

collecte d'argent pour l'organisation des rites. Des récompenses furent promises aux dénonciateurs afin de faciliter l'application de ces interdictions et d'assurer l'éradication définitive du culte (Tite-Live, Histoire romaine 39.14-19).

La place de *Bacchus* parmi les olympiens peut être vue comme un effort de régulation : en mettant une force dangereuse sur l'Olympe, on essaie de tempérer le caractère subversif en le transformant en puissance maîtrisée. Ceci représente une stratégie politique visant à institutionnaliser cette force, elle est absorbée et redéfinie dans le cadre de l'ordre divin. Les dieux admettent que l'harmonie ne s'installe pas par l'exclusion du désordre, mais par son intégration et sa domination. Ce processus fait écho au concept héraclitéen de l'unité des contraires (Héraclite, Fragment DK 22 B8, cité dans Diels & Kranz, 1951), selon lequel le conflit entre les forces opposées engendre l'équilibre du monde. Cette harmonisation des forces actives et des forces réactives, soit la réconciliation des forces opposées, est indispensable au grand style rapporté par Nietzsche (Nietzsche F. , 1872/2000, p. 25). *Bacchus*, en enseignant aux hommes à savourer pleinement la joie, pourrait les détourner de la violence et les empêcher de causer du tort à autrui ou de créer de nouvelles souffrances (Nietzsche F. , 1969 : 201).

Dans une perspective cosmologique, la présence de *Bacchus* sur l'Olympe démontre que le chaos, loin d'être uniquement annihilateur, constitue un composant essentiel et fondateur de la création, le chaos se situe à l'origine de l'univers, avant l'apparition des dieux et de l'ordre cosmique. En tant que figure du chaos, *Bacchus* réincarne le mythe initial et renvoie à l'idée que le cosmos même provient de ce conflit entre chaos et ordre. La position du dieu sur l'Olympe est interprétée comme une reconnaissance de l'importance du chaos dans le système qui régit l'univers. *Bacchus* représente cette capacité de fusionner les forces chaotiques aux forces cosmiques.

La présence de *Bacchus* sur l'Olympe se traduit également dans une dimension anthropologique : son culte, ancré dans les pratiques sociales, ne pouvait être négligé sans compromettre l'équilibre entre les dieux et les hommes. *Bacchus* est lié à la tragédie théâtrale, espace où les sociétés humaines confrontent leurs passions, leurs craintes et leurs désirs (Aristote, La poétique 1449a). Par cette fonction, il crée un pont entre les sphères humaine et divine, : il est le dieu qui réunit l'homme avec ses propres paradoxes en autorisant leur manifestation rituelle et théâtrale.

2.2. L'identité et la différence :

La nature ambiguë de *Bacchus* ne se limite pas à son identité divine, mais englobe aussi son impact culturel. Dieu du vin, de la vigne, de l'ivresse et du théâtre il rapproche les frontières entre le sacré et le profane, l'archaïque et le civilisé, la réalité et le désir, ce qui met en évidence le conflit entre l'apollinien et le dionysiaque, deux concepts explorés dans la naissance de la Tragédie de Nietzsche. Selon lui, *Bacchus* incarne l'énergie vitale, la créativité et la transgression, en opposition à l'ordre et à la rationalité qu'*Apollon* représente (Nietzsche F. , 1872/2000, p. 25). Aristote, quant à lui, affirme avec plusieurs arguments dans son ouvrage les *Théologumènes* aujourd'hui perdu, que *Liber Pater* et *Apollon* ne sont qu'une seule et même divinité. *Dionysos* est donc le soleil, celui qui parcourt l'Olympe et se montre avec la lumière. Les romains appellent le soleil *Liber* parce qu'il est libre (Macrobe, Saturnales I, 18).

Les rites dionysiaques, qui comportent des danses déchaînées et des transes extatiques, renversent les conventions sociales et permettent aux participants de dépasser leurs identités personnelles pour se perdre dans une expérience collective. *Bacchus* comme incarnation de la différence représente en réalité la condition humaine, cet étranger qui réside au fond de chaque être humain, une dimension de l'identité qui échappe à la catégorisation et résiste à une définition fixe. Une idée traitée par Levinas qui rappelle que l'altérité est la base de l'éthique et source de renouveau (Levinas, 1961/1990, p. 45).

La multiplicité de ses appellations reflète une identité en perpétuelle transformation, une idée explorée par Deleuze dans sa philosophie du mouvement. Pour lui, l'identité n'est jamais statique,

mais constamment en évolution, elle se forge à travers des courants et trajectoires. *Bacchus* représente précisément cette dynamique du devenir, échappant à toute tentative visant à le réduire à une essence unique et définie (Deleuze & Guattari, 1980 : 291). Le dieu incarne simultanément des forces opposées : à la fois guérisseur et destructeur, libérateur et oppresseur, il manifeste une dualité qui défie toute classification rigide. De plus, selon la version qui fait du dieu fils de *Proserpine*, *Bacchus* est caractérisé par une nature multiple, la dimension chtonienne en lien avec le monde souterrain (à travers *Proserpine*) et une dimension céleste et mortelle (à travers *Sémélé*), la fusion des deux versions permet une vision complète qui intègre des éléments de mysticisme de divinité chtonienne et de culte initiatique. Cette ambiguïté est symbolisée par le masque qui l'accompagne souvent dans les représentations iconographiques. Le masque souligne son statut d'être à la fois visible et insaisissable, suggérant une identité en perpétuelle transformation. Il exprime une double nature, combinant visage et vide, présence et absence, illustrant l'impossibilité de figer l'existence dans une forme stable et définitive. *Bacchus*, en tant que « dieu sans essence », incarne cette dynamique de révélation et de retrait, la manifestation divine ne se donne jamais totalement, mais demeure voilée (Brunel, 2011 : 403). Ce jeu entre apparition et effacement trouve un écho dans la condition humaine elle-même, marquée par une oscillation constante entre l'être et le néant, entre la présence au monde et l'inéluctable disparition.

D'un point de vue politique, *Bacchus* peut également être vu comme un personnage subversif. Son culte, souvent pratiqué en marge des institutions officielles, représentait une forme de contestation des hiérarchies établies.

Le culte dionysiaque est parfois associé aux doctrines orphiques basées sur la transmigration des âmes. On parle de *Dionysos* orgiastique et de *Dionysos* orphique, l'un repose sur l'ômophagie et le *diasparagmos*, tandis que l'autre instaure un *bios orphikos*, une manière de vivre sans meurtre et sans consommation de la chaire (Sorel, 1995 : 72). Le mythe du démembrement a circulé au moins depuis le sixième siècle avant notre ère (Pausanias, Description VIII, 37.5), cet épisode des Titans est considéré comme un processus d'initiation, il s'agit d'abord d'attirer l'attention (C'est ce qui a été fait avec des jouets pour attirer le dieu enfant, ces jouets deviendront plus tard les *Crepundia* ou *Signa*, les jouets mystiques), puis le changement de conscience qui s'accomplit en tuant l'enfant. L'initié renaitra grâce à une série de rituels, les Titans font bouillir puis rôti les membres, à l'opposé du processus habituel (du rôti – viscères grillés-au bouilli), cette double cuisson est initiatique et n'est pas sacrificielle, elle permet de réactiver la flamme donnant à l'enfant l'immortalité et une jeunesse éternelle. L'ensemble du mythe donnera une image de *Zeus* associé au ciel et à la pluie qui s'unit à *Perséphone* la terre, ils engendrent *Dionysos* la vigne, les Titans déchirent et pressent le raisin, le font bouillir pour l'améliorer, ils rassemblent les morceaux de vigne pour qu'elle puisse renaitre chaque année, c'est le commencement d'une nouvelle fin cosmique, le dieu représente un modèle de l'unité dispersée puis rassemblée (Sorel, 1995 : 73-75).

Un lien entre la catharsis et le mythe de *Zagreus* a été établi dans plusieurs contextes, un mythe « tissé et défait à plusieurs reprises » (Bernabé, 2002 : 402). La catharsis orphique, basée sur la séparation de l'âme et du corps est un symbole de la libération de l'élément dionysiaque de l'élément titanique, et la purification de cette souillure se fait par le moyen de la musique et de la danse (Boyancé, 1937 : 87). L'orphisme ne concerne pas la mort seulement mais la libération de la naissance, la dispersion de l'âme de l'enfant tué dans le monde matériel doit trouver son unité à travers l'initiation (Petit, 2019), ce qui implique une origine et un retour, l'enfant sera un divin en perpétuelle recomposition à travers l'expérience des âmes. Le concept permet une participation des âmes à l'unité divine sans que cette unité soit réellement divisée, la théologie orphique repose donc sur une compréhension métaphysique du rapport entre l'âme et le divin, où la séparation du divin est une étape nécessaire pour sa réintégration (Petit, 2020).

3. Bacchus en Afrique du Nord :

Les populations d'Afrique du Nord vénéraient déjà des dieux associés à la fertilité, aux rythmes naturels et aux forces vitales. Ces divinités, qui puisent leurs origines dans la vénération de la terre

et des puissances naturelles, se manifestent à travers *Bacchus*, le dieu de la vigne. Au fur et à mesure de l'expansion de son culte, l'emplacement initial de son sanctuaire devenait de plus en plus incertain. Bien qu'il ait été initialement lié à la Thrace, il a, par la suite, été situé en Asie, puis en Afrique, spécifiquement en Libye (Harrison, 2010 : 379). Les africains des côtes océaniques affirment également que *Bacchus* est né chez eux en Libye. Ils affirment que toutes les prouesses attribuées à ce dieu ont eu lieu dans leur nation, ils ont même une ville nommée Nysa (Nysa Libyenne). Cette cité se trouve sur une île entourée par le fleuve Triton ; elle est étonnamment abrupte de tous les côtés et l'accès n'est possible que par une étroite ouverture connue sous le nom de portes Nyséennes. L'île regorge de richesse, avec ses plaisantes prairies et ses jardins irrigués par des eaux vives. Elle est couverte d'arbres de diverses sortes et de vignes qui se développent naturellement. Un souffle d'air frais y apporte une santé remarquable ; c'est pourquoi ceux qui y résident jouissent d'une longévité supérieure à celle de leurs voisins (Diodore, Histoire universelle III, 35). L'ivresse sacrée libère des énergies fondamentales et rétablit le lien entre l'homme et son environnement naturel. Les croyances africaines sont assimilées aux pratiques dionysiaques, preuve d'une interpénétration culturelle évidente.

3.1. *Bacchus* et la fertilité :

Sur un territoire soumis à l'autorité romaine où les structures locales sont réorganisées selon la politique impériale, *Bacchus* trouve sa place comme un outil d'assimilation dans le cadre de la *Pax Romana* et un outil de résistance également. Le désordre qu'il représente est nettement visible à travers les pratiques rituelles liées à son culte, incarnées dans les célébrations nocturnes durant lesquelles ses adorateurs, appartenant à diverses classes sociales, fusionnent dans une transe collective. Le cortège dionysiaque composé de Satyres, Bacchantes, Ménades et Silène renvoie aux forces vitales et aux expressions débridées des instincts humains. Silène, figure emblématique de la vieillesse et de l'ivresse, chancelle sous le poids du vin et des années, soutenu par un bâton et juché sur son âne⁷. Autour, le tumulte éclate : les voix mêlées des hommes et des femmes s'élèvent en un cri unanime, accompagnées par le fracas des timbales, le souffle puissant des trompettes, et les mélodies envoûtantes des flûtes et des tambours (Ovide, Métamorphoses IV, 1-32). Cette effusion sonore et corporelle, caractéristique des processions bacchiques, traduit une rupture symbolique avec l'ordre social établi. En effet, la présence des Satyres, des Ménades et des Silènes dans ces scènes rituelles met en exergue une dynamique de transgression, où les normes et les interdits sont temporairement suspendus au profit d'une exaltation collective (Dabdab Trabulsi, 1990 : 125). Le culte de *Bacchus*, à travers ces manifestations, célèbre une forme de libération des pulsions, où l'humain, en se laissant emporter par l'extase, touche à une vérité primordiale, celle d'une nature instinctive et libérée des contraintes imposées par la société.

En intégrant *Bacchus* à leurs traditions locales, les populations nord-africaines ne se limitent pas à accueillir une divinité venant de l'extérieur : elles la réinterprètent en fonction de leurs propres coutumes. Ce processus d'acculturation transforme *Bacchus* en un dieu hybride, englobant à la fois les aspects romains et africains, dont la fonction transcende celle d'un simple représentant de l'ordre impérial. Ce territoire ne représente pas une image de domination romaine parfaite mais il montre un équilibre entre ce qui est importé et ce qui est autochtone. Le culte s'est enraciné dans les villes africaines telles que *Theveste*, *Cuicul*, *Cirta* ou *Lambaesis* où on peut constater sa présence à travers la mosaïque, les reliefs et les inscriptions. Au-delà de son aspect religieux, *Bacchus* se transforme en symbole du métissage culturel. Son intégration témoigne de la capacité des sociétés africaines à absorber la diversité tout en préservant leurs caractéristiques propres. *Bacchus* incarne une connexion primordiale et instinctive avec la nature, contrastant avec l'approche rationalisée et maîtrisée du monde développée par les Grecs classiques. Alors que ces derniers ont progressivement structuré leur rapport à l'environnement à travers l'agriculture, l'urbanisme et la philosophie naturaliste, le culte célèbre une forme de fusion avec les forces élémentaires. À travers

⁷ Représenté également en pédagogue socratique comme le démontrent les mosaïques de *Sitifis* et *Caesarea*

l'ivresse, la danse et l'extase mystique, il offre une alternative à l'ordre apollinien, rappelant une époque où l'homme ne cherchait pas à dominer la nature, mais à s'y fondre (Cuzak, 2018 : 78).

La représentation de *Bacchus* autant que force de renouveau est en harmonie avec les cycles agricoles en Afrique. La célébration de l'extase durant les fêtes dionysiaque représente un rite initiatique qui favorise les liens communautaires face aux changements apportés par la romanisation. Le vin est un élément central dans le culte du dieu et un symbole de transformation qui rappelle les rites agraires locaux. Le vin était considéré chez les anciens comme une source de connaissance, un moyen de voir l'homme, il a le pouvoir de soulager les soucis (McDonald, 1992 : 228), *Hérodote* rapporte que les anciens perses discutaient de choses importantes et prenaient des décisions politiques lorsqu'ils étaient ivres (*Hérodote*, *Histoires* I, 133), car la consommation du vin fait révéler les vérités mieux que les oracles (Cartari, 1581 : 455). Loin d'être considéré comme une menace, le désordre bacchique est incorporé dans un contexte rituel qui favorise la régénération spirituelle et sociale. Dans son *Interprétation du Phédon*, *Damascius* se réfère au mythe orphique de *Dionysos* démembré par les Titans afin d'interpréter la nature humaine : l'humanité provient des restes des Titans, suggérant une dualité compositionnelle ; d'une part, une origine titanesque reliée à la matière et au chaos, et d'autre part, une dimension dionysiaque associée au principe divin et à l'unité (Miles, 2018 : 58).

Le culte de *Bacchus*, divinité liée à la vitalité et à la renaissance, maintient une connexion forte avec le symbole phallique. Ce symbole rituel important se manifeste dans les célébrations sacrées, dépeint de façon majestueuse et souvent en érection, comme le montre la mosaïque dionysiaque de *Cuicul* (fig.2). Le phallus, élément fondamental dans le culte de *Bacchus* et symbole de fertilité, représente la force créatrice animale et végétale, il est présenté lors des processions, accompagné de chants et dissimulé pour être dévoilé durant la cérémonie d'initiation. Ce symbole est également représenté sur des monuments funéraires comme symbole du cycle de la vie et la résurrection (Cumont, 1949 : 251).



Figure 2. Mosaïque dionysiaque (Cuicul)
Par l'auteur

Le culte fait partie d'une tradition de célébrations ponctuées par des banquets rituels, où le vin occupe une fonction centrale. Le vin de *Bacchus* est un vin sauvage qui nécessite domestication avant d'être consommé (Jacquet-Rimassa, 2012 : 40). Dans la Grèce antique, *Dionysos* est décrit comme le dieu majeur de la vigne, du vin et des réjouissances. Toutefois, dans le contexte latin, le vin est généralement régi par une législation religieuse complexe, impliquant plusieurs divinités qui se partagent son patronage : *Jupiter*, *Vénus* et *Liber Pater* assimilé à *Dionysos* (De Cazanove, 1988 : 246).

Selon le mythe, la transformation d'*Ampelos* symbolise la source du vin et sa connexion avec le sacré. Cette métamorphose met en exergue le cycle de vie, de mort et de renaissance, qui est au cœur du culte dédié au dieu (Kröll, 2016 : 57). La consommation excessive de vin, généralement associée à des chants et de danses frénétiques, perturbe l'ordre établi et éveille la suspicion des autorités romaines qui la jugent moralement condamnable. Dans la culture augustéenne, *Bacchus* était une figure politiquement marginalisée, Octave le considère comme une divinité inappropriée, ivre, excessive et exotique, c'est à partir des siècles suivants que son culte a repris sa place (Wallis, 2018 : 140), sous les sévères plusieurs empereurs se sont comparés à *Néos Dionysos* (Foucher, 1981 : 690). Devant cette menace ressentie, le Sénat romain met en place des dispositifs pour interdire ces pratiques, dissolvant les communautés bacchiques et poursuivant leurs adhérents (Cumont, 1949 : 253). Cependant, ces interdictions n'ont pas réussi à contenir l'emprise de *Bacchus* dans diverses provinces africaines, il persiste en se manifestant sous des formes plus modérées et demeura sous le nom de *Liber Pater*⁸ (Serradj-Remili, 2020 : 584-585). Ces traditions restent vivantes dans la région, avec des festivités qui se tiennent chaque 17 mars à *Madauros* et *Thubursicu Numidarum*, où un phallus était symboliquement présenté pour invoquer la fertilité (Serradj-Remili, 2007-2008 : 19).

Le mois d'octobre, dédié à la récolte du raisin, avait une signification particulière dans le calendrier des festivités liées à *Bacchus*. Des mosaïques et des lampes représentant les Amours cueilleurs de raisins (Les Amours vendangeurs), ont été trouvées dans plusieurs cités antiques : les mosaïques d'*Hippone*, *Caesarea* et *Theveste* ainsi que les lampes provenant de *Cirta*, *Castellum Tidditanorum*, *Caesarea*, *Sitifis*, *Theveste*, *Rusicade*, *Hippone* et autres. Le premier jus extrait du raisin pressé était destiné au dieu, tandis que des animaux étaient sacrifiés à la suite d'un rituel de purification des instruments de la récolte (Serradj-Remili, 2007-2008 : 21). Pour lui rendre hommage, les célébrations des *Vinalia* avaient lieu en avril et en août, *Bacchus* étant vénéré comme protecteur des vignes et des moissons.

Plusieurs œuvres immortaliseront également les processions bacchiques, comme les statues de satyres découvertes à *Caesarea*, figurés avec leurs instruments de musique, ainsi que des représentations sur des lampes déterrées à *Cirta* et *Theveste* montrant des ménades en pleine danse extatique, comme le montre le relief de *Cuicul* (fig.3). Dès le IIe siècle, l'image du triomphe de *Dionysos* se répand sur les bas-reliefs et les mosaïques, souvent représenté sur un char tiré par des panthères ou des centaures (Boardman, 2014 : 24). On retrouve ces scènes bacchiques sur les mosaïques représentant le cortège triomphal du dieu à *Sitifis*, *Portus Magnus*, *Cirta* et *Caesarea*. Tous les adeptes du culte de *Bacchus* aspiraient, à la fin de leur vie terrestre, à connaître le même destin que le dieu lui-même « *Bakkhos* » et prendre place à la table des dieux de l'Olympe (Cumont, 1949 : 258). Devenir un *Bakkhos* implique de se dégager de l'influence titanesque pour retrouver l'harmonie de l'âme (Miles, 2018 : 59-60). Le stade du *Bakkhos* est celui des vertus purificatrices, l'esprit se débarrasse de l'emprise du corps. Néanmoins, ce n'est pas le but ultime : une véritable ressemblance au dieu nécessite de dépasser même cet état pour parvenir à l'unité avec lui (Miles, 2018 : 64-65).

⁸ Une base de statue sculptée provenant de *Cuicul* porte une inscription dédiée à *Liber* et *Libera* ILAlg. II-3



Figure3. Base d'une statue -Représentation d'une ménade- (Cui cul)
Par l'auteur

3.2. La dimension sonore du culte bacchique :

Bacchus, dieu de la frénésie mystique *Mainomenos*, était adoré pour l'état d'extase collective qu'il inspirait, un phénomène relaté dès les premiers écrits littéraires du VIII^e et VII^e siècles av. J.-C. Ce délire, que ses partisans s'empressent de partager dans un élan de liberté et d'enthousiasme, est considérée par ses opposants comme une force de destruction. Hommes et femmes prenaient part conjointement aux rites dionysiaques, dans le cadre d'une exaltation sacrée qui entraînait les corps dans une dynamique de dévotion. (Schlesier, 2007 : 185).

Les rites bacchiques comprennent les orgies, l'ivresse collective, les hurlements rituels, les révélations mystiques, les débauches sexuelles et les sacrifices. Des danses rituelles, souvent exécutées par des femmes, ont été mentionnées dans la littérature grecque comme occupant une place centrale dans les célébrations dédiées au dieu. Les danses sont codifiées et comprennent des *Schemata*⁹ et des mouvements spécifiques du corps sous peine de provoquer la colère divine. Ces gestes représentaient la trajectoire des étoiles et les forces cachées de l'univers. Certaines faisaient allusion à la fertilité, commémoraient les exploits des héros triomphants, d'autres reproduisaient les gestes des animaux, tels que les oiseaux, les serpents ou les poissons, dans l'intention d'apaiser ces créatures avant leur sacrifice (Lazou, 2011 : 229). Un relief fragmentaire à *Caesarea* (fig.4) atteste de ces défilés dionysiaques, mettant en image des scènes de danse et des instruments consacrés au culte du dieu.



Figure4. Le cortège dionysiaque (Caesarea)

Par l'auteur

Les célébrations nocturnes, enveloppées dans l'obscurité et exacerbées par les vapeurs enivrantes du vin, abolissaient les distinctions sociales et morales traditionnelles, créant un espace où les normes de la cité perdaient leur emprise. Dans cette atmosphère saturée d'exaltation, le mélange des

⁹ Des gestes symboliques/schéma à respecter/chorégraphie

sexes et des générations entraînait une dissolution progressive des inhibitions, offrant un terrain propice à la libération totale des instincts. Les festivités, initialement rituelles et extatiques, basculaient alors dans un abandon incontrôlé aux plaisirs charnels, chacun pouvait céder sans restriction aux désirs les plus enfouis de sa nature. Cependant, ces rassemblements ne se limitaient pas à une simple transgression des codes moraux ; ils devinrent le foyer d'activités illicites bien plus inquiétantes. L'organisation même de ces rites offrait un cadre idéal pour de tels méfaits : la confusion entretenue par les chants, les danses frénétiques et le tumulte des instruments de musique (tambours, cymbales et autres percussions) assurait une impunité quasi totale aux actes de violence qui s'y déroulaient. Les cris rituels ne sont pas anodins, ce sont des invocations typiquement dionysiaques qui renforcent le paysage sonore (Christodoulou & Delattre, 2021 : 2). Les cris des suppliciés, noyés dans le vacarme rituel, se perdaient dans la nuit, étouffant toute possibilité de secours ou de dénonciation. Ces excès, perçus comme une corruption du culte originel et un danger pour l'ordre civique, contribuèrent à la diabolisation des mystères dionysiaques par les autorités romaines (Tite-Live, Histoire romaine 39. 8).

Le culte de *Bacchus* prescrivait à ses disciples une série de règles et de conduites destinées à parvenir à l'extase sacrée. Ces rituels accueillaient aussi bien des hommes que des femmes, parfois habillés de manière androgyne, ils se laissaient emporter par une musique rythmée qui les entraînait dans des danses frénétiques. Ces cérémonies se terminent souvent par des sacrifices sanglants (Menier, 2001 : 223). Ce dernier acte, le *Sparagmos*, qui se traduit par le déchiquetage rituel d'un animal vivant, est représenté sur certaines lampes découvertes à *Cirta* et *Tipasa*, où l'on peut distinguer une ménade en état d'ivresse sacrée, tenant un couteau et conduisant un animal vers l'autel. Une scène semblable apparaît sur la mosaïque de *Cuicul*, sur laquelle le sacrifice d'un bouc est représenté. Le *Sparagmos* et l'omophagie (consommation de la chair) sont perçus comme des reconstitutions du sacrifice de *Dionysos*-enfant, le processus du déchiquetement de *Dionysos-Zagreus* (Ildefonse, 2019), *Arnobe* décrit avec précision le déroulement des festins omophagiques (Arnobe, *Adversus V*), le dieu est un « (mangeur) de chair crue » (*Omados*, *Omestes*), il assure un partage équitable de la viande, il assume pleinement sa caractéristique sauvage (Lebreton & Rutherford, 2024 : 81). Les scènes de dépeçage des grappes de raisin sont également assimilées au démembrement du dieu, le jus des raisins représente un retour à l'unité comme les membres de *Dionysos* rassemblés (Foucher, 1981 : 695). Dans cet épisode de démembrement, la cuisson des membres du dieu par les Titans était incomplète, il a été sauvé par son père. Contrairement à l'idée du processus initiatique traité plus haut, ceci représente une inversion du rituel sacrificiel ordinaire contrairement aux sacrifices classiques où l'on cuisait parfaitement la viande avant de l'offrir aux dieux, cet acte des Titans est considéré comme destructeur de l'ordre cosmique (De Jàuregui, 2006 : 399).

L'aulos, ou double flûte, était l'instrument musical caractéristique des célébrations en l'honneur de *Bacchus*, ses sonorités poussaient les prêtresses et les ménades à plonger dans un état de transe. *Nonnos* raconte que le son de l'aulos faisait réagir le dieu dans le ventre de sa mère, lorsqu'elle dansait, il sautait dans son ventre, il délirait déjà sous l'effet de l'instrument (*Nonnos*, Les Dionysiaques VIII, 27-30). *Bacchus* utilisait généralement des instruments à cordes laissant aux ménades les instruments à percussion (Sauron, 2001). On peut voir sur différentes lampes trouvées à *Cirta*, *Castellum Tidditanorum*, *Theveste*, *Sitifis* des représentations de jeunes Amours tenant cette flûte ou à *Thamugadi* où ils tiennent également une syrinx. En parallèle, Les bacchantes agitaient fréquemment un thyrsos, une baguette cérémonielle qui signalait leur appartenance au culte du dieu, en la frappant contre le sol pour coordonner les gestes des danses. De leur côté, les ménades ponctuaient et donnaient du rythme à la danse de leurs compagnes en jouant du tambourin (qu'on peut voir sur la mosaïque de *Sitifis*), un instrument également associé au culte de *Cybèle*. Occasionnellement, d'autres instruments comme la lyre, bien que traditionnellement associée à *Apollon*, accompagnaient la double flûte lors des danses des *Kouroi*. (Menier, 2001 : 235-236).

Chez les Romains, prendre part aux banquets sacrés était une pratique essentielle dans le culte dédié à *Bacchus*. Ces festins, agrémentés de musique et de danses, purifiaient l'âme des participants.

Le vin, qui abondait dans les coupes, représentait symboliquement la présence du dieu. L'euphorie collective qui en résultait permettait à l'initié de se laisser aller à une joie collective, considérée comme une préfiguration de l'au-delà. Dans cette perspective, les âmes se rassemblent autour d'une table décorée de fleurs, savourant un banquet sans fin où la nourriture et le vin dissipent toute souffrance (Cumont, 1949 : 254-255). Le vin et les plaisirs deviennent des éléments principaux du symposium cultuel du dieu composé de ses fidèles qui l'honorent, ceci constitue une image du bonheur éternel autour de *Bacchus* (Jacquet-Rimassa, 2012 : 43)

Les mystères de *Bacchus* ne se déroulaient pas dans les sanctuaires comme les autres cultes, ils sont intégrés dans les structures associatives composées d'initiés unis par un *Sacramentum*, ce qui permet d'avoir une diversité dans les pratiques initiatiques (Jaccottet, 2016). Ces associations sont attestées dans plusieurs villes notamment à *Thamugadi* où une hiérarchie comportant des *boukoloi* « bucolistes » a été organisée (Foucher, 1981 : 690), une inscription à *Cuicul* montre également un tribunal dédié à Liber Pater, ce qui indique une structuration de la vie politique et civique (Leglay, 1954 : 472-473).

Conclusion :

Bacchus est un dieu différent, sa triple naissance, son origine étrangère et son lien avec le désordre renforcent ce caractère. Certains voient en lui une allégorie de la personnalité qui ne se limite pas à une enveloppe figée et d'autres le perçoivent comme une force maîtrisée nécessaire à la stabilité du cosmos. Il est également perçu comme un dieu harmonieux caractérisant la transmigration des âmes en quête d'immortalité destiné à être le dernier roi parmi les dieux.

Contrairement à ce que pensent certains chercheurs qui relient l'histoire du dieu à celle d'*Osiris*, le mythe de *Bacchus* ne présente aucun point en commun avec le mythe osirien, les moyens rituels et la finalité ne coïncident pas. Cependant, le rapprochement avec le mythe orphique peut être perçu comme une tentative de classer le dieu dans un cadre initiatique, ceci vise à séparer le chaos du cosmos représentés par l'histoire du démembrement.

Le dieu s'installe en Afrique du Nord et trouve place chez les populations locales comme dieu des cycles agraires et de vie et de renaissance. De multiples mosaïques représentent le dieu et son thiasse, tout comme des statues qui ont été découvertes dans diverses villes, mettant en scène le dieu ou un membre de son thiasse. On peut également observer l'imagerie dionysiaque sur les lampes découvertes dans plusieurs cités.

L'étude du culte de *Bacchus* révèle une dynamique d'assimilation culturelle et de réinterprétation rituelle. Ce dieu, porteur d'altérité, illustre la coexistence d'identités plurielles. Son intégration en Afrique du Nord témoigne de l'adaptabilité des croyances religieuses face à des contextes sociaux et politiques variés, et de la puissance du symbolisme rituel dans la régénération communautaire. Le culte du dieu représente un modèle d'interculturalité et de syncrétisme et invite à revoir sa facette destructrice comme principe fondateur de transformation.

Bibliographie

Sources

1. ARISTOPHANE. (1964). *Les Grenouilles* (V.-H. Debidour, Trad.). Les Belles Lettres. (Œuvre originale vers 405 av. J.-C.)
2. ARISTOTE. (1990). *Politique* (J. Tricot, Trad.). Vrin. (Œuvre originale vers 350 av. J.-C.)
3. ARISTOTE. (1997). *La Poétique* (R. Dupont-Roc & J. Lallot, Trad.). Seuil. (Œuvre originale vers 335 av. J.-C.)
4. ARNOBE. *Adversus Gentes* (H. Bryce et H. Campbell, Trad.). (Œuvre originale début du IVe s.).
5. CICERON. (1933). *De Natura Deorum*. (H. Rackham, Trad.). Londres : W. Heinemann. (Œuvre originale 45 av. J.-C.).

6. DIODORE DE SICILE. (1737). *Histoire universelle. Tome 1* (L'abbé Terrasson, Trad.). Paris. (Œuvre originale Ier s. av. J.-C.).
7. EURIPIDE. (1997). *Les Bacchantes* (J. Pouilloux, Trad.). Gallimard. (Œuvre originale vers 405 av. J.-C.).
8. HERACLITE. (1951). Fragment DK 22 B8. Dans H. Diels & W. Kranz (Éds.), *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Vol. X). Weidmann.
9. HERODOTE. (2009). *Histoires. Livre I-II* (A. Barguet, Trad.). Gallimard. (Œuvre originale Ve s. av. J.-C.).
10. HESIODE. (2004). *La Théogonie* (A. Hurst, Trad.). Les Belles Lettres. (Œuvre originale VIIe s. av. J.-C.).
11. HESIODE. (2017). *Hymne pour Dionysos* (A. Hurst, Trad.). Les Belles Lettres. (Œuvre originale VIIe s. av. J.-C.).
12. HOMERE. (1975). *Iliade*. (P. Mazon, Trad.). Paris: Gallimard. (Œuvre originale VIIIe s. av. J.-C.).
13. HORACE. (2002). *Les Odes* (F. Villeneuve, Trad.). Gallimard. (Œuvre originale 23 av. J.-C.).
14. MACROBE. (1875). *Saturnales* (M. Nisard, Trad.). (Œuvre originale écrite au Ve siècle).
15. NONNOS DE PANOPOLIS. (1977). *Les Dionysiaques* (F. Vian, Trad.). Les Belles Lettres. (Œuvre originale Ve s.).
16. OVIDE. (2001). *L'Art d'aimer* (A.-M. Boxus & J. Poucet, Trad.). Gallimard. (Œuvre originale 2 av. J.-C.).
17. OVIDE. (2010). *Les Métamorphoses* (F. Richard, Trad.). Les Belles Lettres. (Œuvre originale 8 apr. J.-C.).
18. PAUSANIAS. (1983). *Description de la Grèce*. Les Belles Lettres. (Œuvre originale IIe siècle).
19. PINDARE. (1997). *Dithyrambes* (M. Brunet, Trad.). Les Belles Lettres. (Œuvre originale Ve s. av. J.-C.).
20. PLINE L'ANCIEN. (1983). *Histoire naturelle* (A. J. Festugière, Trad.). (Œuvre originale Ier siècle).
21. SENEQUE. (2000). *Œdipe* (J. Trinquier, Trad.). Les Belles Lettres. (Œuvre originale Ier s.).
22. SOPHOCLE. (2003). *Antigone* (P. Judet de La Combe, Trad.). Flammarion. (Œuvre originale vers 441 av. J.-C.).
23. STRABON. (1983). *Géographie* (A. J. Festugière, Trad.). (Œuvre originale Ier s. av. J.-C./Ier s. apr. J.-C.).
24. TITE-LIVE. (1995). *Histoire romaine* (P. Jal, Trad.). Les Belles Lettres. (Œuvre originale Ier s. av. J.-C.).

Les études (livres et articles)

1. BERARD, C. & BRON, C. (1986). Bacchos au cœur de la cité. Le thiasse dionysiaque dans l'espace politique. Dans: L'Association dyonysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984) Rome : École Française de Rome, 13-30.
2. BERNABÉ, A. (2002). La toile de Pénélope : A-t-il existé un mythe orphique sur Dionysos et les Titans ? Dans : L'orphisme et ses écritures : Nouvelles recherches. *Revue de l'histoire des religions*, 219 (4), 401- 433.
3. BOARDMAN, J. (2014). *The Triumph of Dionysos: Convivial Processions, from Antiquity to the Present Day*. Archaeopress.
4. BOYANCE, P. (1937). *Le culte des muses chez les philosophes grecs, étude d'histoire et de psychologie religieuses*. Paris : Boccard.
5. BRUNEL, S. (2011). "Une épiphanie masquée" Lecture d'Aîtres de la langue et demeures de la pensée. *Archives de Philosophie*, 74, 399-414.
6. CARTARI, V. (1581). *Les images des dieux des anciens*. Barthelemy Honorat. Lyon.
7. CHRISTODOULOU, G. & DELATTRE, C. (2021). Cris rituels, auloi et tambourins. Paysage sonore et identités dans les *Bacchantes* d'Euripide. *Synthesis*, 28(1), e096. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe096>
8. CUMONT, F. (1949). *Lux Perpetua*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.
9. CUZAK, J. (2018). Dionysos, la Terre et la démocratie, Dithyrambe du féminin. *Écologie & Politique*, n° 57, 74-90.

10. DABDAB TRABULSI, J. A. (1990). Dionysisme: Pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique. *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 412, 5-283.
11. DASTUR, F. (2000). Le « dieu extrême » de la phénoménologie. Husserl et Heidegger. *Archives de philosophie*, vol. 63(2,1), 195-204.
12. DE CAZANOVE, O. (1988). Jupiter, Liber et le vin latin. *Revue de l'histoire des religions*, 202(3), 245-265.
13. DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1980). *Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit.
14. FARNELL, L. R. (1896). *The Cults of the Greek States* (Vol. 5). Oxford: Clarendon Press.
15. FOUCHER, L. (1981). Le culte de Bacchus sous l'Empire romain. *Actes du Colloque sur la religion et la société dans l'Empire romain*, 684-701.
16. GRUPPE, O. (1906). *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*. Munich: C. H. Beck.
17. HARRISON, J. (2010). Dionysos. Dans C. L. Classics (Éd.), *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (pp. 364-454). Cambridge University Press.
18. HERRERO DE JÁUREGUI, M. (2006). Dionysos mi-cuit : l'étymologie de Mésatis et le festin inachevé des Titans. *Revue de l'histoire des religions*, 223(4), 389-416.
19. ILDEFONSE, F. (2019). Le corps morcelé de Dionysos . *Ateliers d'anthropologie*. URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/11498> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ateliers.11498>
20. JACCOTTET, A.-F. (2016). Les mystères dionysiaques pour penser les mystères antiques ? Dans : Dossier : Les « mystères ». Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.4186>
21. JACQUET-RIMASSA, P. (2012). Autour du vin : pour un parcours dionysiaque. *Pallas*, 90, 39-51. Presses Universitaires du Midi
22. JEANMAIRE, H. (1970). *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*. Paris : Payot.
23. KRÖLL, N. (2016). *Die Jugend des Dionysos: Die Ampelos-Episode in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*. *Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr., Band 62*. Berlin: De Gruyter.
24. LANGLOIS, A. (1853). Mémoire sur la divinité védique appelée Soma. *Mémoires de l'Institut National de France*, 19 (2), 326-360.
25. LAZOU, A. (2011). Le caractère diachronique du dionysiaque. Dans M.-H. Delavaud-Roux (Éd.), *Musiques et danses dans l'antiquité* (pp. 225-232). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
26. LEGLAY, M. (1954). Djémila, fragment de dédicace à Liber. *Libyca*, II.
27. LEVINAS, E. (1961/1990). *Totalité et Infini*. Kluwer Academic.
28. McDONALD, M. (1992). L'extase de Penthée : ivresse et représentation dans *les Bacchantes* d'Euripide. Dans : Dramaturgie et Actualité du Théâtre Antique : *Actes du Colloque International de Toulouse*, *Pallas*, 38, 227-237. Presses Universitaires du Midi
29. MENIER, T. (2001). L'étrangeté dionysiaque. Dans P. Brulé, & C. Vendries (Éds.), *Chanter les dieux: Musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine* (pp. 233-241). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
30. MILES, G. (2018). Mythic Paradigms and the Platonic Life: Becoming a Bacchus in Damascius. *Philosophical History. Journal of Hellenic Studies*, 138, 55-66.
31. NIETZSCHE, F. (1872/2000). *La naissance de la tragédie* (G. Colli & M. Montinari, Éd.). Gallimard.
32. NIETZSCHE, F. (1969). *Ainsi parlait Zarathoustra. Tome I*. Paris: Aubier-Flammarion.
33. PETIT, A. (2019). Dionysos et la libération de l'âme dans la tradition philosophique orphique. Dans : Dossier : Corps antiques : morceaux choisis. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.13710> .

34. PETIT, A. (2020). L'Auto-Exégèse Orphique : L'Âme Divine. *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 104, 17-29.
35. ROHDE, E. (1894). *Psyche: The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks* (Vol. 1). Cambridge University Press.
36. RUDHARDT, J. (2002). Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé dans les *Hymnes orphiques*, Dans *L'orphisme et ses écritures : Nouvelles recherches. Revue de l'histoire des religions*, 219(4), 483- 501.
37. SAURON, G. (2001). La musique dionysiaque sur la grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi. Dans : P. BRULE & C. VENDRIES (Eds.). *Chanter les dieux : Musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine*, (pp. 219-230). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.23709>
38. SAUVANET, P. (2023). *Dionysos plasticien*. Presses universitaires de Provence. <https://doi.org/10.4000/books.pup.70342>
39. SCHLESIER, R. (2007). L'extase dionysiaque et l'histoire des religions. *Savoirs et clinique*, 1(8), 181-188.
40. SERRADJ-REMILI, N. (2007-2008). *Al-Kurum wa al-khamr fī al-Jazā'ir al-qadīma: mu'ṭayāt atharīya wa ikūnūghrāfiya ḥawla zira'at al-kurum wa taṣnī'ihā wa 'ibādat ilāh al-'inab wa al-khamr fī al-marḥala al-qadīma*, (*La vigne et le vin dans l'Algérie antique : données archéologiques et iconographiques sur la culture de la vigne, sa transformation et le culte du dieu du raisin et du vin dans l'Antiquité*) [Thèse de magistère, Université d'Alger 2].
41. SERRADJ-REMILI, N. (2020). Une nouvelle lecture de quelques inscriptions latines d'Algérie antique à la lumière de mosaïques dionysiaques. *Epigrafia E Antichità*, 579-591.
42. SOREL, R. (1995). *Orphée et l'orphisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
43. WALLIS, J. (2018). A Hymn to Bacchus: Propertius 3.17. In *Introspection and Engagement in Propertius: A Study of Book 3* (pp. 131–163). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108265003.007>