

## Figure du satyre et fonctions du drame satyrique

Pierre Voelke

### Résumé

Figure du satyre et fonctions du drame satyrique (pp. 227-248)

L'analyse sémantique et la mise en série des fragments de drame satyrique permettent de définir des paradigmes correspondant aux figures mises en scène par le genre. L'article s'attache ainsi à dégager certains traits définissant la figure éponyme du genre, le satyre, en prenant pour point de départ son caractère hybride fondamental. A partir de cette analyse, l'article tente de cerner les fonctions propres à la représentation satyrique dans le cadre de la tétralogie.

---

### Citer ce document / Cite this document :

Voelke Pierre. Figure du satyre et fonctions du drame satyrique. In: Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens, vol. 13, 1998. pp. 227-248;

doi : 10.3406/metis.1998.1083

[http://www.persee.fr/doc/metis\\_1105-2201\\_1998\\_num\\_13\\_1\\_1083](http://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1998_num_13_1_1083)

---

Document généré le 10/04/2016

## FIGURE DU SATYRE ET FONCTIONS DU DRAME SATYRIQUE<sup>1</sup>

### «*Naufragium literarum*»

«Eh bien maintenant, si vous le permettez, présentons les vers eux-mêmes des *Δῆμοι* d'Eupolis (il s'agit en effet du titre de la comédie). Je pense que ce serait précieux pour les érudits, si nous faisons comme glaner et grapiller, et si nous recomposons en un corps les tablettes, quelques-unes se trouvant pour ainsi dire recueillies après ce naufrage littéraire».

Rassembler des éléments épars pour retrouver la complétude d'une œuvre perdue: afin d'éclairer une référence cicéronienne aux *Δῆμοι* du poète comique Eupolis, l'humaniste de la Renaissance Politien inaugure ici une attitude philologique qui deviendra le point de départ de tout travail sur les fragments<sup>2</sup>. Encore Politien n'a-t-il à sa disposition que des fragments transmis par les citations qu'en font les auteurs antiques, dans le cas particulier une scholie au rhéteur Aristide et une lettre de Pline le Jeune; il faudra attendre 1911 pour que les *Δῆμοι* nous soient également connus par un long fragment d'un papyrus du Caire. Il ne s'agira plus alors uniquement

1. Cet article constitue la version remaniée d'un exposé présenté le 12 mai 1999 à l'EHESS, dans le cadre du séminaire de François Lissarrague; il reprend des analyses et des conclusions développées dans une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Lausanne, parue sous le titre *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame Satyrique dans l'Athènes classique*, chez Levante Editori, Bari, 2001.

2. «Agedum (si placet) ipsos ex Eupolidos *Δῆμοι* (id enim comœdiae nomen) versiculos subiiciamus: gratum puto futurum studiosis, si ceu spicilegium racemationemque faciamus, aut si tabulas veluti quaspiam ex hoc literarum naufragio collectas in corpus aliquod restituamus». La citation est tirée du chapitre 91 des *Miscellaneorum centuria prima* (Firenze, 1489) qui se réfère au *Brutus* (chap. 59) de Cicéron; je dois la connaissance de ce passage à l'article d'A. C. Dionisotti, «On Fragments in Classical Scholarship», in Glenn W. Most (éd.), *Collecting Fragments. Fragmente sammeln*, Göttingen, 1997, pp. 1-33 (pp. 26-28; cf. pp. 20-21).

de rassembler pour reconstituer une trame, mais c'est dans les fragments eux-mêmes que les philologues tenteront de restituer une complétude, en comblant les lacunes à travers un travail de conjecture.

Parmi les genres de la poésie dramatique, bien plus encore que les pièces comiques, le «*nafragium literarum*» évoqué par Politien a frappé le drame satyrique. A l'époque alexandrine déjà, sur les soixante-quinze tragédies composées par Euripide, soixante-dix étaient encore connues, alors que seuls huit drames satyriques sur dix-sept étaient conservés<sup>3</sup>; la tradition manuscrite n'a permis qu'à un seul de ces drames de nous parvenir dans son intégralité, le *Cyclope* d'Euripide. Dès lors, l'essentiel du travail philologique sur le drame satyrique a consisté à réunir les fragments d'une même pièce, c'est-à-dire bien souvent des mots ou des syntagmes isolés, cités par tel lexicographe ou grammairien antique, et à induire de ces fragments ou du seul titre le récit légendaire mis en scène. A partir de 1911, la publication d'importants fragments papyrologiques de Sophocle, puis d'Eschyle, aura conduit les philologues à non seulement exercer leur art de la conjecture, mais également à dépasser la simple identification du récit mis en scène, pour tenter de reconstituer le déroulement de l'action et la dramatisation propre à la pièce<sup>4</sup>. Ce travail de reconstitution de l'action dramatique sera également servi par la découverte de fragments papyrologiques de résumés antiques (ὑπόθεσις), qui permettent de nous faire une idée plus précise d'au moins deux drames d'Euripide, le *Sciron* et le *Sylée*.

Dans ce désir de faire émerger de leur naufrage les pièces satyriques, philologues et archéologues ont eu également largement recours à l'iconographie. Cette voie avait été ouverte par Otto Jahn qui, dans un article de 1868, mettait en relation les débuts du drame satyrique avec un renouvellement dans l'iconographie des satyres, sensible dès les années 520<sup>s</sup>; dès cette époque en effet, les vases attiques nous montrent les satyres dans des situations nouvelles, qu'ils apparaissent en joueurs de cithare ou en athlètes, armés de lances ou de boucliers, en interaction avec Héraclès ou

3. Voir sur ce point Nikolaus Pechstein, *Euripides satyrographos. Ein Kommentar zu den euripideischen Satyrspielfragmenten*, Stuttgart, Leipzig, 1998, pp. 19-29.

4. La publication en 1911 d'un premier fragment satyrique sur papyrus, provenant d'un drame de Sophocle (fr. 1130 Radt), sera suivie l'année d'après par la publication de quelque quatre cents vers des *Limiers* du même poète; verront le jour, entre 1933 et 1956, des fragments de l'*Inachos* de Sophocle, des *Pêcheurs au filet* (Δικτυολχοί), du *Glaukos Pontios*, du *Prométhée bouteur de feu* (πυροκωεύς) et des *Isthmiastes* d'Eschyle.

5. Otto Jahn, «Perseus, Herakles, Satyrn auf Vasenbildern und das Satyrdrama», *Philologus*, 27, 1868, pp. 1-27 (voir en particulier pp. 24-27).

Hermès<sup>6</sup>. A partir de cette mise en parallèle entre un répertoire poétique et un répertoire iconographique, les successeurs de Jahn ne tarderont pas à vouloir identifier derrière les images des pièces spécifiques, selon ce principe de base énoncé par Frank Brommer<sup>7</sup>: «Lorsque les silènes apparaissent en compagnie de dieux et de héros auxquels la légende ne les associe pas, la scène renvoie clairement au drame satyrique qui seul peut placer les silènes dans ce contexte».

Quoique le critère défini par Brommer demeure largement d'actualité chez maints philologues et archéologues, un tel usage des images est pour le moins sujet à caution<sup>8</sup>. Certaines images ont conduit à postuler de façon gratuite l'existence de pièces nullement attestées par ailleurs; certains rapprochements entre images et théâtre s'avèrent des plus arbitraires, quand ils ne contredisent pas la teneur même des fragments; parfois la présence même des satyres n'a pas été jugée nécessaire pour associer une image à un drame. Plus fondamentalement, la critique a porté sur l'*a priori* de la prééminence du texte sur l'image, qui ne fait de la seconde qu'un produit dérivé. On ne saurait bien entendu exclure qu'une partie au moins de ce corpus iconographique soit le reflet de représentations dramatiques. Il s'agit toutefois d'un débat proprement archéologique, dont la réponse, même favorable à une telle relation de dépendance de l'image par rapport au texte, ne peut nous éclairer sur les pièces perdues ou fragmentaires, et moins encore sur le genre; tout au plus peut-elle créer l'illusion d'une présence au-delà du naufrage.

Recueillir et conjecturer pour reconstituer: nul doute que ce programme réponde à une nécessité et ait donc sa légitimité, dès lors qu'il ne cède ni à la nostalgie d'une complétude qui conduit à une fascination pour la conjecture, ni à l'illusion d'une présence à travers l'image. Toutefois, force est de

6. Voir en particulier Ernst Buschor, *Satyrtänze und Frühes Drama (Sitzungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1943, Heft 5)*, München, 1943, pp. 82-106.

7. Frank Brommer, *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin, 1959<sup>2</sup>, p. 8.

8. Voir ainsi les critiques formulées d'abord par Claude Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Neuchâtel, 1974, pp. 39-43, puis par Jean-Marc Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, Rome 1984, pp. 139-142, et par François Lissarrague, «Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer?», *Cahiers du GITA*, 3, 1987, pp. 93-106. Dans un ouvrage intitulé *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Ann Arbor, 1992, Guy M. Hedreen complète le critère de Brommer par la prise en considération d'éléments pouvant faire référence à une mise en scène, tels que costumes, musiciens et surtout chorégraphie (pp. 107-114); ce dernier élément ne paraît toutefois pas décisif, dans la mesure où, nous le verrons, la qualité de danseur fait partie de l'identité même du satyre et ne découle ainsi pas nécessairement de sa présence dans un contexte dramatique.

constater qu'en se consacrant à un tel programme les philologues n'ont pas toujours prêté une attention suffisante à la richesse sémantique des fragments eux-mêmes. Pourtant, si de tels fragments ne permettent que difficilement la reconstitution du déroulement syntagmatique d'une action, une fois mis en série ils permettent de reconstruire des paradigmes correspondant aux figures mises en scène par le genre et définies à travers des traits sémantiques récurrents. C'est ainsi à dégager certains des traits qui définissent la figure du satyre dans le drame satyrique que je m'attacherai ici. Si les pages qui suivent laissent de côté l'iconographie, soulignons néanmoins que les images ont leur place dans une telle approche, non pas toutefois à titre d'illustrations d'une pièce donnée, mais à titre de parallèles, lorsque les éléments sémantiques actualisés par les textes trouvent des correspondants dans les représentations imagièrès. Au-delà du désir de reconstruction, les érudits, à commencer par les grammairiens latins, n'ont pas manqué de spéculer sur les effets et les fonctions propres au genre dans le cadre de la tétralogie. L'analyse de la figure du satyre me permettra d'apporter dans un second temps quelques éléments de réponse à cette question.

*Entre boucs et chiens: une animalité symbolique*

Appréhendé à travers ses caractères les plus immédiatement perceptibles, extéroceptifs dirait un sémioticien<sup>9</sup>, à savoir son anatomie, le satyre, doté d'une queue et d'oreilles équinés, s'affiche comme une figure intermédiaire, entre humain et animal. Au-delà toutefois de cette anatomie qui n'a pas même besoin d'être dite puisqu'elle se révèle dans le costume même qu'arborent les choreutes, l'animalité du satyre est de nature symbolique et renvoie à des qualifications éthiques, ainsi qu'à des modes d'action. Ainsi, lorsque dans le drame satyrique, les satyres sont qualifiés de «bêtes» (κνώδαλα, θῆρες, θηρία), il s'agit d'abord de dénoncer leur lâcheté et leur lubricité<sup>10</sup>.

Si l'animalité symbolique du satyre trouve un support anatomique dans ses traits équinés, rien n'empêche son assimilation à d'autres espèces animales, au premier rang desquelles le bouc. Ainsi dans un drame de Sophocle intitulé le *Salmonée*, du nom d'un roi coupable ὕβρις à l'égard de Zeus, les compagnons de Dionysos sont désignés comme des «boucs

9. Algirdas J. Greimas & Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 1, Paris, 1979, p. 141.

10. Voir Eschyle, *Pêcheurs au filet*, fr. 45a, 775 Radt; Sophocle, *Limiers*, fr. 314, 147, 153, 221 Radt; Euripide, *Cyclope*, 624.

cariens» (fr. 540 Radt), qualification s'appliquant, selon la source du fragment, à des individus de peu de prix, mais qui peut être référée plus précisément à une condition servile<sup>11</sup>, tandis que dans le *Cyclope* (v. 80), les satyres, au service de Polyphème, sont effectivement revêtus d'une peau noire de bouc. L'animalité est ici symbolique du statut d'esclave qui affecte les satyres dans toute une série de drames, dans lesquels ils se trouvent au service de figures, telles Salmonée ou Polyphème, qui nient ou défient l'ordre civilisé.

Il est un élément spécifique de l'anatomie du satyre qui lui vaut d'être comparé à un bouc: sa barbe. Ainsi en est-il notamment dans les *Limiers* de Sophocle, lorsque la nymphe Cyllène s'en prend aux satyres dans les termes suivants (fr. 314, 366-368 Radt):

ἀ[λλ'] αἰὲν εἶ σὺ παῖς· νέος γὰρ ὢν ἀνήρ  
 π[ώ]γωνι θάλλων ὡς τράγος κᾶσκῶ χλιδᾶς  
 παύου τὸ λείον φαλακρὸν ἠδονῆ πιτνάς.

«Mais toi toujours tu restes un gamin; à l'âge en effet d'un jeune homme, de ta barbe florissante à la façon d'un bouc tu tires vanité, comme de ta bedaine<sup>12</sup>. Cesse d'étendre de plaisir ton crâne chauve et lisse!»

La barbe comme objet de vanité fonde la comparaison entre satyre et bouc; elle permet en outre de préciser le sens du terme παῖς (v. 366) qui désigne ici non pas l'enfant mais l'adolescent, fier de sa barbe nouvelle, par opposition au νέος ἀνήρ, l'homme jeune sorti de l'adolescence. Peut-être est-ce d'ailleurs également cette qualité d'adolescent attachée ici aux satyres qui motive la comparaison avec un bouc. Une relation métaphorique entre bouc et adolescent se trouve en effet attestée par les textes, et si cette relation se fonde sur la mue qui rend la voix du second semblable à celle du premier, elle semble associée par extension au début de l'activité sexuelle<sup>13</sup>.

11. Sur la figure de Salmonée, voir déjà Hésiode, fr. 10a, 25-27 et 30, 15-27 Merkelbach-West. Si le Carien fait d'abord figure de mercenaire (voir déjà Archiloque, fr. 216 West), Καρίων constitue un nom typique d'esclave (voir en particulier Eschine, *Sur l'ambassade*, 157, avec la scholie ad loc.).

12. La lecture κᾶσκῶ a été proposée par Enrico V. Maltese, *Sofocle. Ichneutae*, Firenze, 1982, qui rappelle (p. 94) que le terme ἄσχος peut désigner chez les poètes comiques le ventre de l'homme qui boit.

13. Voir John J. Winkler, «The Ephebes' Song: Tragôidia and Polis», in John J. Winkler & Froma I. Zeitlin (éd.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*, Princeton, 1990, pp. 30-62 (pp. 59-61), et déjà R. Ganszyniec, «Aphrodite Épitrageia et les chœurs tragiques», *Bulletin de correspondance hellénique*, 47, 1923, pp. 431-449 (pp. 438-440).

C'est d'ailleurs bien aux manifestations sexuelles des satyres que s'en prend Cyllène dans le vers 368, si l'on s'avise que le terme φαλακρόν peut désigner par métaphore le phallus des satyres et le syntagme τὸ φαλακρόν πιτνάς faire ainsi référence à leur ithyphallisme<sup>14</sup>. La comparaison caprine situe ainsi les satyres du côté de l'adolescence et d'une sexualité qui dans son émergence échappe à la maîtrise.

Le bouc et sa barbe réapparaissent dans un fragment d'un drame d'Eschyle, le *Prométhée bouteur de feu* (πυροκαεύς), qui nous transmet les paroles adressées par Prométhée à un satyre désireux d'embrasser le feu qu'il voit pour la première fois (fr. 207 Radt):

τράγος γένειον ἄρα πενθήσεις σύ γε.  
«Toi, comme le bouc, sur ta barbe tu pleureras».

Τράγος, entendu en un sens comparatif, renvoie probablement à une expression proverbiale<sup>15</sup>. Si le contenu de cette expression nous est inconnu, le contexte du fragment indique que l'animalité est ici symbolique d'un comportement aberrant face à une réalité inconnue, le feu.

Ainsi l'animalité des satyres, qu'elle soit générique ou associée à l'espèce caprine, semble les placer du côté de la transgression des règles (lâcheté ou lubricité), de la servilité et de l'ignorance. Il est toutefois dans les *Limiers* un autre modèle animal, qui traverse le drame, celui qu'offre le chien. Engagés par Apollon pour rechercher son troupeau volé par Hermès, les satyres assument en effet le rôle de chiens de chasse chargés de «flairer» (ῥινηλατέω, v. 94) et de «suivre à la trace» (ἔξιχνεύω, vv. 166, 207) leur piste. La métaphore canine sert ici à décrire les facultés cognitives que déploient les satyres, lorsqu'ils tentent de découvrir et d'interpréter des indices susceptibles de conduire au troupeau dérobé. L'animalité du satyre se révèle ainsi non seulement symbolique de transgression, de servilité ou d'ignorance, mais également d'une tension vers la connaissance et la découverte; de fait, l'ignorance du satyre a pour corollaire un désir de comprendre sur lequel il faudra revenir.

14. Cette interprétation du syntagme avait déjà été proposée par Edgar Lobel, comme le rapporte Hugh Lloyd-Jones, «Notes on Fragments of Sophocles», *Studi italiani di filologia classica*, 3a serie, 12, 1994, pp. 129-148 (p. 142). Pour le terme φαλακρόν, voir le parallèle offert par les *Pêcheurs au filet*, fr. 47a, 786-788 Radt, avec l'interprétation proposée en premier lieu par Raffaele Cantarella, *I nuovi frammenti eschilei di Ossirinco*, Napoli, 1947, pp. 46-47.

15. Voir ainsi Paul Shorey, «Aeschylus fr. 207 and the Satyr Chorus», *Classical Philology*, 4, 1909, pp. 433-436.

Pour l'heure, s'il convient de mettre en évidence la part animale du satyre, il convient tout autant de souligner son caractère hybride qui interdit de réduire le satyre aux valeurs déterminées par la symbolique animale. Du point de vue du déroulement de l'action d'abord, si l'animalité renvoie à un statut d'esclave, cette servilité qui affectait les satyres dans de nombreux drames s'achevait dans leur libération au terme de la pièce; tel est le cas notamment dans le *Cyclope* d'Euripide, où l'aveuglement de Polyphème par Ulysse permet la libération des satyres. Sans doute, comme l'indique le vers final du *Cyclope*, cette libération conduit les satyres à retomber dans un autre esclavage, celui que leur impose Dionysos<sup>16</sup>. Il s'agit toutefois d'un esclavage d'un type particulier, dans lequel la relation de subordination va de pair avec une intimité qui fait de Dionysos ἀρχαῖος φίλος des satyres (v. 435); lien donc de φιλία, de confiance et d'affection mutuelles avec le dieu du vin, qui situe les satyres eux-mêmes dans une position intermédiaire non plus entre l'humain et le bestial, mais bien plutôt entre l'humain et le divin.

Par ailleurs, si l'animalité du satyre le conduit du côté de la transgression, son statut intermédiaire interdit d'en faire un anti-modèle<sup>17</sup>; figure en porte-à-faux, le satyre ne se contente pas d'inverser ou de nier la norme, mais il se doit également, comme nous le verrons, d'expérimenter et de revendiquer les valeurs et les pratiques du modèle positif, le plus souvent, il est vrai, pour mieux les transgresser. Cette tension entre ordre et désordre peut être mise en évidence notamment dans la gestualité et dans la qualité de danseur du satyre, comme dans son rapport à la sexualité.

### *Entre bonds et danses*

Le satyre s'affirme comme un être bondissant. Ainsi, dans le *Cyclope* d'Euripide (vv. 220-221), Polyphème exclut la possibilité d'avaler les satyres, de peur qu'ils le fassent périr en poursuivant leurs bonds (πηδῶντες) dans son ventre. A travers cette gestualité bondissante, les satyres révèlent ici encore leur nature animale. Chez les tragiques en effet, chez Euripide en particulier, les verbes σκιρτάω et πηδάω, comme leur dérivés, se réfèrent fréquemment aux sauts qu'accomplissent de jeunes animaux, pouliches et poulains, génisses ou faons<sup>18</sup>. Dans les *Limiers* de Sophocle (v. 219), aux bonds (πηδήματα) et aux ruades (λακτίσματα) qu'exécute le chœur, la

16. V. 709: τὸ λοιπὸν Βακχίῳ δουλεύσομεν.

17. Comme le voudrait par exemple François Lasserre, «Le drame satyrique», *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 101, 1973, pp. 273-301.

18. Euripide, *Hécube*, 526, *Électre*, 861, *Phéniciennes*, 1125, *Oreste*, 45, *Bacchantes*, 165-169.

nymphes Cyllène, nourrice du jeune Hermès, réagit en qualifiant précisément les satyres de θῆρες.

Caractéristique des mouvements de jeunes animaux, le bond relève également de la gestualité propre à l'enfance, comme en témoigne l'Athénien des *Lois* de Platon, pour qui «aucun être ne possède jamais, quand il vient au monde, toute la somme de raison (νοῦς) que doit avoir son âge adulte; or dans le temps où il n'a pas encore son compte d'intelligence (φρόνησις), chacun est fou (μαίνεται) et crie sans règle, et dès qu'il se dresse sur ses pieds, sans règle encore il se met à sauter (ἀτάκτως αὖ πηδᾷ)»<sup>19</sup>. Ainsi par leurs bonds les satyres se retrouvent en-deçà de l'âge adulte et en-deçà même de l'adolescence dans laquelle les inscrivaient la comparaison caprine.

L'Athénien des *Lois* associe les bonds de l'enfance à un état de folie (μανία); de fait le bond évoque fréquemment une perte de maîtrise de soi, à travers laquelle l'homme adulte peut se trouver reconduit à l'état à la fois d'animal et d'enfant. Chez les tragiques, la folie bondissante apparaît d'abord comme le résultat d'une action divine extérieure et la μανία dionysiaque apparaît à cet égard comme le modèle de la folie bondissante<sup>20</sup>; c'est ainsi qu'autant Héraclès qu'Oreste, bondissant sous l'effet d'une folie qui trouve son origine respectivement dans l'action d'Héra et dans celle des Erinyes, se trouvent assimilés à des bacchants. Rien d'étonnant donc si Dionysos lui-même bondit, tout comme bondissent les bacchantes comparées à des pouliches<sup>21</sup>. De même les satyres, qualifiés de μαινόμενοι dans les *Bacchantes* d'Euripide (v. 130), témoignent par leurs bonds de leur relation privilégiée avec Dionysos, qui conduit à un état de possession.

Si le bond se présente d'abord comme mouvement relevant d'une gestualité non maîtrisée, il peut néanmoins se trouver également assimilé à un mouvement chorégraphique. Ainsi dans le *Cyclope*, Polyphème présente-t-il les bonds qu'exécuteraient les compagnons de Dionysos dans son ventre comme des σχήματα (v. 221), des figures chorégraphiques. Dans un drame satyrique de Sophocle, le *Mômos*, l'impératif ἄνθρωπος (fr. 422 Radt),

19. Platon, *Lois*, II, 672b-c (trad. Édouard des Places); la même idée s'exprime précédemment dans ce même livre à deux reprises (653d-e, 664e).

20. Voir à cet égard l'article de Renate Schlesier sur la ménade comme modèle tragique: «Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models», in Thomas H. Carpenter & Christopher A. Faraone (éd.), *Masks of Dionysus*, Ithaca, London, 1993, pp. 89-114.

21. Folie bondissante d'Héraclès et d'Oreste: voir Euripide, *Héraclès*, 835-837, 860, 869, *Oreste*, 45, 263; assimilation à des bacchants: *Héraclès*, 966, 1085, 1119, 1122, 1142, *Oreste*, 411, 835. Dionysos bondissant: Euripide, *Ion*, 717, *Bacchantes*, 307; ménades bondissantes: *Bacchantes*, 165-169, 446, 1094.

«bondis», est glosé par le lexique qui le cite par l'impératif ὄρχοῦ, «danse». De fait, la danse constitue une activité privilégiée des satyres. Ainsi lorsque dans un drame d'Eschyle, les *Isthmiastes*, les satyres prétendent participer aux jeux isthmiques en l'honneur de Poséidon, Dionysos leur rappelle que leur activité naturelle n'est pas l'athlétisme, mais la danse (fr. 78a, 32-33 Radt). Dans les vers suivants (fr. 78c, 37-40 Radt), Dionysos évoque encore l'activité chorégraphique délaissée par les satyres au profit des joutes isthmiques qui leur valent, opposées au lierre dionysiaque, des couronnes de pin:

κοῦδεις παλαιῶν οὐδὲ τῶν νεωτέρω[ν  
 ἐκῶν ἄπεστι τῶνδε διστοίχω[ν χορῶν.  
 σὺ δ' ἰσθμιάζεις καὶ πίτυος ἔστ[εμμένος  
 κλάδοισι κισσοῦ δ' οὐδ[α]μοῦ τιμῆ[ν νέμεις

«Personne, jeune ou vieux, ne se tient de plein gré à l'écart de ces chœurs à double file. Mais toi tu fais l'athlète aux jeux isthmiques et, couronné de rameaux de pin, tu ne réserves aucun honneur au lierre».

Quelle que soit la référence précise de ces δίστοιχοι χοροί – le second terme étant une conjecture d'Edgar Lobel –, soulignons que dès Alcman le terme στοῖχος, sous la forme du composé ὁμόστοιχος, «qui appartient à la même file», renvoie à l'ordre (τάξις) qui organise un chœur<sup>22</sup>; les chœurs désertés par les satyres s'avèrent ainsi eux-mêmes structurés selon un certain ordre spatial, qui s'oppose au caractère déréglé (ἄτακτος) que l'Athénien des *Lois* attachait au bond. A l'ordre spatial du chœur s'ajoute un ordre gestuel qui fait des mouvements du danseur des figures; ainsi avons-nous vu les bonds des satyres qualifiés dans le *Cyclope* (v. 221) de σχήματα. Dans les *Isthmiastes* (fr. 79 Radt), un personnage fait référence aux antiques σκωπέματα; le locuteur est vraisemblablement à nouveau Dionysos qui reproche aux satyres d'avoir abandonné la danse. Athénée, qui cite le fragment, indique en effet que le terme désigne une figure chorégraphique dans laquelle le danseur met sa main en visière au-dessus du front, tandis que Photius (s. v. σκώπευμα) précise qu'il s'agit d'un σχῆμα σατυρικόν.

Spatialement et gestuellement, mais également naturellement rythmiquement, la danse répond ainsi à un ordre. La danse des satyres ne fait pas à cet égard exception et, lorsqu'ils deviennent mouvements chorégraphiques,

22. Fr. 33 Davies (= 200 Calame), avec le commentaire de Claude Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, 1977, vol. 1, pp. 84-87.

leurs bonds s'insèrent donc eux-mêmes dans une séquence gestuelle et rythmique réglée. Pourtant, le bond chorégraphique n'en est sans doute pas moins susceptible de représenter une gestualité non maîtrisée, si l'on reconnaît à la danse, notamment à la suite du Platon des *Lois*, un caractère mimétique fondamental. Dans la perspective développée par l'Athénien des *Lois* (VII, 814e-815b), la danse est en effet imitation des mouvements du corps, des plus beaux comme des plus laids, et imitation des âmes qu'ils révèlent; l'Athénien indique notamment que dans les danses bacchiques, les exécutants, «portant le nom de nymphes, de pans, de silènes et de satyres, imitent (μιμοῦνται) des gens ivres» (815c) et par là même une gestualité déréglée<sup>23</sup>. Au cœur même de la gestualité du satyre, à la fois bond et danse, s'inscrit ainsi une tension entre l'ordre et le désordre. C'est une tension comparable qui se dessine dans un autre domaine de prédilection des satyres, celui de l'activité sexuelle.

### *Satyres et sexualité*

Si l'animalité du satyre se révèle dans sa gestualité bondissante, elle se manifeste également dans sa sexualité débordante. Ainsi dans les *Pêcheurs au filet* d'Eschyle, lorsque Danaé se voit confrontée aux tentatives de séduction de Silène, elle le rejette, lui et ses enfants, les satyres, du côté de la bestialité, en les qualifiant de κνώδαλα, de «bêtes sauvages» (fr. 47a, 11 Radt). Pareille bestialité se manifeste plus radicalement dans le désir de prendre des animaux comme partenaires sexuels, comme en témoigne, dans un fragment d'un autre drame d'Eschyle, l'*Amymoné* (fr. 15 Radt), le syntagme θρώσκων κνώδαλα, «s'accouplant avec des bêtes»<sup>24</sup>. Dans un fragment du poète Achaïos, Silène ou le coryphée s'écrie (20 F 28 Snell):

βαβαὶ βαβαί, βήσομαι γυναῖκας.

«Hourra! Hourra! Je vais aller saillir les femmes».

Le verbe βαίνω avec l'accusatif, utilisé pour désigner l'accouplement

23. Dans ce même livre VII des *Lois*, la danse apparaît également comme μίμησις des paroles du chant qu'elle accompagne (795e, 816a). Sur le caractère mimétique de la danse, tel qu'il ressort du texte de Platon, voir en particulier Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954, pp. 25-36, ainsi que Calame, *op. cit.* (n. 22), vol. 1, pp. 387-389, et Steven H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, London, 1993, pp. 31-33.

24. Pour des parallèles iconographiques représentant des scènes sexuelles entre satyres et cervidés ou ânes, voir François Lissarrague, «De la sexualité des satyres», *Métis*, 2, 1987, pp. 63-90 (pp. 73-74).

animal, vient mettre en évidence la bestialité de la sexualité satyrique<sup>25</sup>. Révélateur des débordements auxquels aspirent les compagnons de Dionysos, relevons encore le caractère collectif et indistinct de l'objet de leur désir: les femmes (γυναῖκας). De même dans le *Cyclope* (vv. 186-187), le coryphée s'écrie: «puisse la race des femmes n'avoir jamais vu le jour si ce n'est pour moi seul». Ce souhait conclut un développement consacré à Hélène, dans lequel le coryphée demande notamment à Ulysse si, en guise de châtement, les guerriers grecs n'ont pas «martelé» (διακροτέω) l'héroïne tour à tour, après la prise de Troie (vv. 179-180). Ainsi, si les satyres peuvent envisager leurs partenaires comme une entité collective, eux-mêmes constituent une entité collective qui aspire à agir collectivement, notamment dans le domaine de la sexualité.

Ce caractère brut et collectif de la sexualité du satyre se retrouvait notamment dans un drame d'Euripide, le *Sylée*. Le personnage qui donne son nom au drame contraignait les étrangers de passage à venir travailler dans sa vigne, jusqu'à ce qu'Héraclès mette fin à ses méfaits en le tuant et en détruisant ses ceps<sup>26</sup>. Outre Héraclès et Sylée, le drame mettait en scène la fille du second, Xénodikè. En témoigne un fragment papyrologique qui contient la fin de l'ὑπόθεσις du drame<sup>27</sup>:

καὶ τὸν Συλέα ἀνασ[  
 θυγα]τέρα τοῦ προειρημ[ένου  
 ]νος διωκομένην [  
 ]ν τούτους[ς] μὲν οὖν [ἀπῆλασεν Ξενο-  
 δί]κην δὲ ἔσωσεν.

«Et Sylée...la fille de ce dernier...poursuivie...il les chassa et sauva Xénodikè».

«Poursuivie» (διωκομένην, l. 3) par un groupe (τούτους, l. 4) très probablement constitué des satyres, la jeune fille était sauvée (ἔσωσεν, l. 5) par un personnage singulier, sans doute Héraclès. La poursuite de Xénodikè

25. Sur ce sens de βάλω, voir Hérodote, I, 192, Platon, *Phèdre*, 250e, Aristote, *Histoire des Animaux*, VI, 21, 1, 575a 13.

26. Diodore de Sicile, IV, 31, 7, Conon, *FGrHist*, 26 F 1 (XVII), Apollodore, II, 6, 3, Tzetzés, *Histoires*, II, 435-438.

27. Papyrus d'*Oxyrhynque* no 2455, fr. 8, avec les restitutions proposées par Wolfgang Luppe, «Die Syleus-Hypothese. *PStrasb.* 2676 Aa und *POxy.* 2455», *Studi italiani di filologia classica*, 3a serie, 2, 1984, pp. 35-39, et le commentaire de Pechstein, *op. cit.* (n. 3), pp. 246-247; pour une discussion du rôle de Xénodikè dans ce drame, voir en outre pp. 269-271, 281-283, ainsi que Nikos Ch. Chourmouziadis, *ΣΑΤΥΡΙΚΑ*, Athinai, 1974, pp. 147-153.

par les compagnons de Dionysos revêtait à n'en pas douter un caractère érotique auquel le fragment suivant peut faire allusion (fr. 693 Nauck<sup>2</sup>):

<x-u-x> εἶα δῆ, φίλον ξύλον,  
 ἔγειρέ μοι σεαυτὸ καὶ γίγνου θρασύ.  
 «Allons, mon bois, réveille-toi et sois résolu».

Ces vers peuvent être interprétés comme une injonction des satyres à l'égard de leur phallus, désigné ainsi métaphoriquement par le terme ξύλον qui, dans ce même drame, s'applique à la massue d'Héraclès (fr. 688, 4 Nauck<sup>2</sup>)<sup>28</sup>. Les compagnons de Dionysos exprimeraient ainsi le désir brutal que suscite en eux la jeune fille, prélude à la poursuite qui va s'engager.

Si le désir sexuel des satyres ne peut s'inscrire dans le cadre institutionnel du mariage, il n'est rien d'étonnant à les rencontrer en compagnie d'hétaïres. Ainsi l'ὑπόθεσις d'un autre drame d'Euripide, le *Sciron*, nous apprend que le chœur des satyres faisait son entrée avec des hétaïres corinthiennes<sup>29</sup>. Les satyres ne se contentent toutefois pas d'une telle compagnie, mais ils tendent à brouiller les frontières qui séparent l'hétaïre d'une autre figure occupant une position extérieure au mariage, la παρθένος. Tel est le cas notamment lorsque les satyres se trouvaient confrontés à Pandora, dans un drame de Sophocle qui évoquait la création de la première femme. De fait, dans les poèmes hésiodiques la première femme a le statut de παρθένος; παρθένος qui, parée notamment par Athéna, pourvue de la grâce que répand sur elle Aphrodite, se révèle comme pur objet de séduction qui émerveille la vue<sup>30</sup>.

28. Ainsi Chourmouziadis, *op. cit.* (n. 27), pp. 151, 246 n. 111; *contra* Pechstein, *op. cit.* (n. 3), pp. 269-271, qui considère, de manière peu convaincante, que les satyres s'adressent dans ce fragment à la massue d'Héraclès dont ils vont se servir pour poursuivre Xénodikè. Massue (ῥόπαλον, κορύνη) comme désignation phallique: voir Nicandre, *Alexipharmaka*, 409, *Anthologie Palatine*, V, 129 (avec une allusion à l'arme d'Héraclès), *Anthologie de Planude*, 261, et déjà Aristophane, *Lysistrata*, 553 (ῥοπαλισμός, «érection»).

29. *Papyrus d'Oxyrhynque* 2455, fr. 6, avec Wolfgang Luppe, «Die "Skiron"-Hypothese», *Archiv für Papyrusforschung*, 40, 1994, pp. 13-19, et le commentaire de Pechstein, *op. cit.* (n. 3), pp. 218-223.

30. Hésiode, *Théogonie*, 573-588, *Travaux*, 65-66, 72-76. Sur l'apparence de παρθένος que revêt Pandora: voir *Théogonie*, 572 (cf. vv. 513-514), *Travaux*, 63, 71; ce statut a été souligné notamment par Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, 1990<sup>2</sup>, pp. 76-94. Sur la notion de χάρις inscrite dans la figure de Pandora comme objet de don, voir encore l'étude de Daniel Saintillan, «Du festin à l'échange: les grâces de Pandore», in Fabienne Blaise, Pierre Judet de la Combe, Philippe Rousseau (éd.), *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Lille, 1996, pp. 315-350.

Jeune fille séductrice, ne doutons pas que la Pandora de Sophocle le fût aussi. Dans la perspective des satyres pourtant, ce pouvoir de séduction ne faisait vraisemblablement pas de Pandora uniquement une merveille à voir, mais le pétrissement de la terre qui avait présidé à sa création, et qu'évoque le verbe ὀργάζω, présent dans la pièce de Sophocle (fr. 482 Radt), devait se prolonger dans le désir d'un toucher d'ordre sensuel auquel pourrait faire référence le verbe βλιμάζειν, également utilisé dans ce drame (fr. 484 Radt), qui signifie chez les comiques «palper, tâter», notamment dans un contact érotique<sup>31</sup>. Mais surtout un autre fragment (fr. 483 Radt) peut faire allusion à l'attente d'une caresse prodiguée cette fois par Pandora elle-même:

καὶ πλήρες ἐκπιόντι χρύσειον κέρασ  
 τρίψει ἰγέμοντα† μαλθακῆς ὑπ' ὠλένης.

«Et une fois qu'il aura bu jusqu'au bout sa corne en or pleine, elle frotera sous son bras tendre ...»

Si dans l'état le fragment ne précise pas l'objet du verbe τρίβω, le caractère érotique du geste ne fait pas de doute et son association avec la consommation du vin nous reconduit ainsi dans le domaine d'activité des hétaires<sup>32</sup>. En assimilant ainsi la παρθένος, en l'occurrence Pandora, à une hétaire, les satyres ne reconnaissent pas la spécificité du désir suscité par la première, qui se situe dans le domaine d'Éros et qui doit trouver sa consécration dans l'union matrimoniale.

Je l'ai dit pourtant, figure en porte-à-faux, entre ordre et désordre, le satyre ne saurait se contenter d'inverser ou de méconnaître les normes qui régissent la vie civilisée, mais il tente également, ou fait mine, de s'y conformer. Ainsi dans les *Pêcheurs au filet* d'Eschyle, si Danaé rejette les satyres du côté de la bestialité, ceux-ci font pourtant mine d'inscrire dans le cadre institutionnel du mariage le désir qu'ils éprouvent à l'égard de l'héroïne qu'ils viennent de sauver des eaux; en témoignent les vers suivants (fr. 47a, 821-832 Radt)<sup>33</sup>:

ἀλλ' ἴ εἶαν, φίλοι, στείχωμεν ὅπως  
 γλάμον ὀρμαίνωμεν, ἐπεὶ τέλος  
 καιρὸς ἀναυδος τάδ' ἐπαινεῖ.

31. Cratinos, fr. 335 Kassel-Austin, Aristophane, *Lysistrata*, 1164; cf. *Oiseaux*, 530.

32. Sur le verbe τρίβω comme désignation des services prodigués par une prostituée, voir Aristophane, *Guêpes*, 739-740.

33. Les conjectures des vers 831-832 sont reprises à Jan Cœnraad Kamerbeek, «De Aeschyli Dictyulcis», *Mnemosyne*, 7, 1954, pp. 89-110, et à James Diggle, *Tragicorum graecorum fragmenta selecta*, Oxford, 1998.

καὶ τήνδ' [ἐ]σορῶ νύμφην ἥ[δ]η  
 πάνυ βουλομένην τῆς ἡμετέρας  
 φιλότητος ἄδην κορέσασθαι.  
 καὶ θαῦμ' οὐδέν· πολὺς ἦν αὐτῇ  
 χρόνος ὃν χήρα κατὰ ναῦν ὕφαλος  
 τείρετο· νῦν δ' οὔν  
 ἐ]σορῶς· ἦβην τὴν ἡμετέραν  
 γαθ]εῖ γάνυται νυμφ[ί]ον [ο]ῖον  
 χάρι]σιν λαμπραῖς τῆς Ἀ[φ]ροδίτης.

«Allons, amis, avançons-nous pour hâter le mariage puisque le moment en est arrivé et sans mot y invite. Et je vois que cette jeune épouse veut maintenant véritablement bénéficier de notre pleine affection. Rien d'étonnant à cela. Long fut le temps où, privée de mari, au fond de son vaisseau, sous l'eau, elle fut accablée. Mais maintenant qu'elle voit notre jeunesse, elle se réjouit, elle est radieuse; quel jeune époux, avec les grâces resplendissantes d'Aphrodite,...»

S'il est bien ici question de γάμος, force est de constater que le mariage projeté apparaît d'emblée perversi, dans la mesure où il se fonde, une fois encore, sur une relation entre une femme, Danaé, et une entité collective, les satyres; comme l'indiquent en effet les possessifs de la première personne du pluriel (ἡμετέρα, vv. 825, 830), l'affection (φιλότης) et la jeunesse (ἦβη) censées séduire Danaé appartiennent collectivement au chœur des satyres. De plus, ces deux termes ne sont pas sans équivoque, φιλότης pouvant faire référence, chez Homère déjà, à l'union sexuelle, tandis que ἦβη, chez les comiques, il peut désigner les organes sexuels<sup>34</sup>. Il apparaît ainsi que le mariage auquel les satyres invitent Danaé n'est que le masque d'une sexualité collective, semblable à celle qu'ils imaginaient dans le *Cyclope* (vv. 179-180) entre Hélène et les guerriers grecs.

#### *Satyres et activité cognitive*

En analysant la symbolique animale attachée à la figure du satyre, nous avons vu qu'elle ne renvoyait pas uniquement à la transgression ou à l'ignorance, mais également, à travers la figure du chien, à une activité cognitive. A cet égard, le σκώπευμα, cette figure chorégraphique dans laquelle le satyre met la main en visière au-dessus du front peut être emblématique du désir de découverte et de compréhension qui l'anime. De

34. Voir notamment Aristophane, *Nuées*, 976, Théopompe, fr. 38 Kassel-Austin.

fait, les satyres du drame satyrique se trouvent fréquemment confrontés à des objets, résultant d'un travail technique, qui leur sont inconnus et face auxquels ils opposent un désir d'identifier et de comprendre. C'est ainsi que d'un drame à l'autre les satyres découvrent, comme nous l'avons vu, le feu donné aux hommes par Prométhée, la première femme, Pandora, créée artisanalement par Héphaïstos, la lyre construite par Hermès, mais également le vin inventé par Dionysos, des masques d'une ressemblance stupéfiante avec leurs modèles, l'αὐλός né de l'intelligence d'Athéna, ou peut-être encore les lettres de l'alphabet<sup>35</sup>. A la découverte de semblables objets résultant d'une opération technique, s'ajoutaient les interrogations suscitées par le caractère hybride ou les métamorphoses de figures vivantes, telles la Sphinx, Protée, Glaucos, ou encore Iô<sup>36</sup>.

La nouveauté de l'objet a pour conséquence qu'il ne peut être d'emblée nommé et qu'il ne peut être appréhendé dans un premier temps qu'à travers des périphrases qui prennent l'allure d'une énigme à résoudre. Ainsi dans le *Dionysiskos* de Sophocle, découvrant le vin, les satyres s'interrogent sur «cette fleur qui libère des peines» (ἄλυπον ἄνθος ἀνίας, fr. 172 Radt). Dans les *Limiers*, stupéfaits par les sonorités de la lyre, les satyres se trouvent confrontés à l'énigme que constitue la description paradoxale de l'instrument par la nourrice d'Hermès: un animal muet de son vivant, mais doté d'une voix une fois mort; description énigmatique qui, après un travail progressif d'approximation, se résoudra dans la dénomination finale: l'animal est tortue, l'instrument lyre (fr. 314, 299-324 Radt).

Dans ce passage des *Limiers*, les satyres envisagent en dernière hypothèse la possibilité d'une ressemblance de l'animal mystérieux avec le scarabée de l'Etna (v. 307). La position finale de cette hypothèse suggère que son caractère extraordinaire ne permet de l'envisager qu'une fois les autres

35. Vin: Sophocle, *Dionysiskos*, fr. 172 Radt; masques: Eschyle, *Isthmiastes*, fr. 78a, 1-17 Radt; αὐλός: cf. fr. adesp. 380 Kannicht-Snell; lettres: Agathon, *Téléphe*, fr. 4 Snell, *Théodectès*, fr. 6 Snell, fragments dont la relation parodique avec le *Thésée* d'Euripide (fr. 382 Nauck<sup>2</sup>) et la forte proportion de résolutions dans les trimètres laissent supposer qu'ils appartiennent à des drames satyriques. Ce processus cognitif, désigné par le terme grec εὔρημα, a été depuis longtemps reconnu comme un «motif» récurrent du drame satyrique; voir notamment Chourmouziades, *op. cit.* (n. 27), pp. 96-99, Richard Seaford, «On the Origins of Satyric Drama», *Maia*, 28, 1976, pp. 209-221, *Euripides. Cyclops*, Oxford, 1984, pp. 36-37, 41-43, et en dernier lieu Leonardo Paganelli, «Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena», *Dioniso*, 59, 1989, pp. 213-282 (pp. 258-263).

36. Les trois premières figures ont donné leur nom à des drames d'Eschyle, tandis que la métamorphose d'Iô est narrée dans un fragment de l'*Inachos* de Sophocle (fr. 269a, 34-45 Radt), qui constitue très probablement un drame satyrique.

possibilités écartées. De fait, le scarabée de l'Etna se présente tel un coléoptère fabuleux de taille humaine qui peut ainsi servir de monture au personnage de Trygée dans la *Paix* d'Aristophane (vv. 73-89)<sup>37</sup>. Rien d'étonnant dès lors si nous retrouvons mention de ce scarabée à deux autres reprises dans les fragments satyriques, lorsque les satyres se trouvent confrontés au problème d'identification d'une figure prodigieuse. Dans le *Dédale* de Sophocle d'une part, l'animal est évoqué (fr. 162 Radt) peut-être dans une tentative d'identifier le robot Talos, création fabuleuse d'Héphaïstos, chargée par Minos de garder les côtes crétoises<sup>38</sup>. Dans le *Sisyphes rouleur de pierres* d'Eschyle (fr. 233 Radt), c'est le héros corinthien roulant sa pierre qui est assimilé à un scarabée de l'Etna se démenant avec force, tandis que dans un drame probablement différent, d'Eschyle également, le même héros s'échappant des Enfers est identifié à un campagnol d'une taille extraordinaire (σμίνοθος ὑπερφύης, fr. 227 Radt). Reflétant des processus cognitifs, le drame satyrique se révèle ainsi, à travers la figure du satyre, comme une littérature «épistémologique», au sens où l'entend Richard Shusterman dans un article sur les relations entre fiction et connaissance, à savoir comme «une littérature qui exerce, évoque et met en scène nos "facultés" de perception»<sup>39</sup>.

#### *Fonctions du drame satyrique*

Satyre hybride, entre animal et humain, mais également entre humain et divin, entre désordre et ordre, entre transgression et recherche – ou simulation – d'une conformité aux normes, entre ignorance et découverte: pourquoi donc cette figure au théâtre, venant se substituer aux chœurs tragiques de vieillards, de jeunes filles, de femmes esclaves ou captives? On le sait en effet, durant le Ve siècle et les premières décennies du IVe siècle, un drame satyrique venait conclure chacune des trois trilogies tragiques participant au concours dramatique des Grandes Dionysies<sup>40</sup>.

Soulignons en premier lieu que le drame satyrique constitue un prolongement de la trilogie tragique. Comme la tragédie, le drame satyrique met en effet en scène le passé «mythique» du spectateur. Cette continuité est particulièrement sensible chez Eschyle, dans la mesure où ses drames

37. Cf. Platon, fr. 36 Kassel-Austin, Epicharme, fr. 76 Kaibel.

38. La présence de Talos dans ce drame est attestée par les fragments 160-161 Radt.

39. Richard Shusterman, «Fiction, connaissance, épistémologie», *Poétique*, 26, 1995, pp. 503-518 (p. 503).

40. Le *terminus ante quem* pour la dissolution du système tétralogique nous est donné par l'inscription des *Didaskaliai* (IG, II<sup>2</sup>, 2320) qui nous apprend que durant les années 341-339 les concours tragiques des Grandes Dionysies s'ouvraient par la représentation d'un unique drame satyrique, suivi par la reprise d'une tragédie ancienne.

satyriques semblent appartenir le plus souvent au même cycle légendaire. La *Sphinx* concluait ainsi son *Œdipodie*, le *Lycurgue* sa *Lycurgie*, l'*Amymoné* sa trilogie consacrée aux Danaïdes; les *Pêcheurs au filet* mettant en scène Danaé et Persée appartenaient probablement à une *Perséide*, tandis que le *Protée* représentant un épisode du retour de Ménélas venait au terme d'une trilogie, l'*Orestie*, dont la première pièce était consacrée au retour de son frère, Agamemnon<sup>41</sup>.

Outre cette continuité légendaire, il peut exister une continuité thématique. Pour ne considérer qu'un seul thème lié à l'activité dramatique des satyres, les prétentions matrimoniales qu'ils affichent à l'égard de Danaé dans les *Pêcheurs au filet* faisaient sans doute directement écho aux prétentions affichées par Polydecte à l'égard de cette même Danaé dans une des pièces de la trilogie tragique précédente. Il est néanmoins une différence essentielle entre les deux pièces, sur laquelle je reviendrai; alors que dans le drame satyrique, la menace sexuelle est le fait d'une figure en marge de la condition humaine, cette même menace est incarnée dans la tragédie par le représentant de l'autorité politique. Outre ces continuités légendaire et thématique, il convient de relever, avant d'y revenir également, que si les satyres occupent une position en marge par rapport à la condition humaine, les chœurs tragiques assument eux-mêmes le plus souvent l'identité dramatique de figures en marge par rapport au statut de citoyen, qu'il s'agisse de femmes captives ou esclaves, de jeunes filles ou de vieillards<sup>42</sup>.

Néanmoins, si le drame satyrique prolonge la trilogie tragique, il s'en distancie et assume une fonction propre. Dans une tradition d'abord attestée chez les grammairiens latins, reprise par Isaac Casaubon, puis par August Schlegel, avant de devenir un lieu commun des études sur le genre, le drame satyrique assumerait une fonction psychologique, en apportant soulagement ou divertissement au spectateur après l'expérience faite par lui des émotions tragiques<sup>43</sup>. L'application de la notion de soulagement au drame satyrique a

---

41. Sur le drame satyrique dans les tétralogies eschyléennes, voir Chourmouziadis, *op. cit.* (n. 27), pp. 21-44.

42. Sur ce point, voir en particulier John Gould, «Tragedy and Collective Experience», in Michael S. Silk (éd.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, pp. 217-243 (pp. 219-221).

43. Diomède, vol. I, p. 491 Keil, Marius Victorinus, vol. VI, p. 82 Keil, Isaacus Casaubonus, *De satyrica Graecorum pœsi et Romanorum satira libri duo*, Parisiis, 1605, p. 117, August W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* («zehnte Vorlesung»), Leipzig, 1846-1847<sup>3</sup> («fünfte Vorlesung», dans la 1ère édition, Heidelberg, 1809-1811), repris dans *Kritische Schriften und Briefe*, vol. 5, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1966, pp. 120-130 (p. 128). Parmi les études récentes, voir par exemple dans le même sens Dana F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan, 1980, pp. 164-177.

toutefois pour défaut de ne pas prendre en compte les effets cathartiques propres à la tragédie elle-même, qui tout à la fois provoque l'émotion du spectateur, à travers les événements représentés ou racontés, et «traite» cette émotion en en donnant, dans la représentation elle-même, une expression esthétisée, propre à susciter le plaisir, et ritualisée, notamment lorsqu'elle est prise en charge par la voix chorale. Il convient pourtant de ne pas de céder à l'illusion fonctionnaliste d'un mécanisme qui laisserait le spectateur sans reste d'émotion et s'il est vraisemblable que le drame satyrique apporte à son tour une forme de soulagement bienvenu, encore faut-il tenter d'en préciser la nature propre<sup>44</sup>.

Je proposerais ici de comprendre le soulagement satyrique comme le fruit d'un effet de distanciation lié à la figure du satyre et reposant notamment sur trois composantes: la fictionnalité, le rire et l'ancrage rituel. Fictionnalité, non pas au sens où les satyres seraient des êtres fictifs pour les Grecs, mais dans la mesure où le drame satyrique les introduit le plus souvent dans des récits qui leur sont étrangers; hors du drame satyrique, les satyres n'ont en effet pas de place dans les récits mettant en scène Ulysse et Polyphème, Danaé et Persée, Apollon et Hermès. Ainsi, en tant qu'élément étranger, le satyre brise l'homogénéité et la cohérence du monde représenté et dénonce le caractère purement théâtral de ce monde qui se trouve dès lors mis à distance. Deuxième facteur de distanciation, le rire provoqué par le spectacle des satyres<sup>45</sup>. Rire qui naît de leurs excès, mais plus encore de la contradiction entre leur nature et les rôles qu'ils prétendent assumer, par exemple lorsqu'ils font mine d'aspirer au mariage ou lorsqu'ils se proposent d'abandonner la danse au profit de l'athlétisme. Comique de situation, mais également comique de discours qui naît des descriptions inadéquates ou paradoxales, par lesquelles les satyres appréhendent des objets ou des figures

44. Pour une interprétation de la *κάθαρσις* tragique comme épuration esthétique, voir notamment le commentaire de Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, *Aristote. La Poétique*, Paris, 1980, pp. 188-193; proche de cette interprétation, quoiqu'elle ne semble pas tenir compte des émotions effectivement éprouvées par le public, voir l'interprétation de la *κάθαρσις* comme «clarification intellectuelle» proposée par Leon Golden, «The Clarification Theory of katharsis», *Hermes*, 104, 1976, pp. 437-452. Sur l'expression ritualisée des émotions dans la représentation tragique elle-même, voir les propositions de Diego Lanza, «Les temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement», *Métis*, 3, 1988, pp. 15-39 (pp. 32-39), et de Charles Segal, «Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy», in Silk, *op. cit.* (n. 42), pp. 149-172. Sur les dangers de l'illusion fonctionnaliste dans la reconstitution d'un processus cathartique, il convient d'entendre les remarques de Nicole Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, 1999, pp. 126-130.

45. Je renvoie sur ce point à ma contribution «Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique», in M.-L. Desclos (éd.), *Le rire des Grecs*, Grenoble, 2000, pp. 95-108.

qui leur sont inconnus, tel Sisyphe assimilé tantôt à un scarabée de l'Etna, tantôt à un campagnol aux dimensions prodigieuses, selon qu'il se démène dans les Enfers ou qu'il s'en échappe pour surgir à la surface terrestre.

Cet effet de distanciation qu'induit la figure du satyre résulte également de son caractère dionysiaque qui permet, au terme de la tétralogie, d'ancrer la performance théâtrale dans son contexte culturel. On ne saurait en effet oublier, comme nous l'avons vu, l'intimité qui unit les satyres à Dionysos, le dieu célébré dans le cadre des Grandes Dionysies. Les aléas de cette relation privilégiée étaient d'ailleurs largement dramatisés dans le drame satyrique même; ainsi, par exemple, avons-nous vu que dans les *Isthmiastes* Dionysos s'efforce de ramener à lui les satyres qui l'ont délaissé au profit de Poséidon et de l'athlétisme. Au demeurant, cet ancrage ne résulte pas uniquement de l'intimité qui lie les satyres à Dionysos, mais également de la qualité de danseur qui, comme nous l'avons vu, leur est attachée. Sans doute les chœurs tragiques, en faisant référence à leur propre performance chorale, peuvent également opérer une imbrication entre le monde de l'action jouée et le contexte rituel de la représentation. Cette réflexivité du chœur tragique et l'ancrage rituel qui peut en découler ne sont toutefois qu'épisodiques; en revanche, par la qualité de danseur dionysiaque attachée à son identité dramatique même, le satyre opère de manière permanente un tel ancrage<sup>46</sup>. On ne peut de plus exclure que le choreute habillé en satyre trouve un double dans l'individu travesti ou imaginativement métamorphosé en satyre dans une occasion rituelle<sup>47</sup>. L'hypothèse d'une identification ou d'un travestissement en satyre dans un cadre rituel peut notamment se prévaloir du texte déjà cité des *Lois* de Platon (VII, 815c), qui évoque les danses bacchiques dans lesquelles, «sous le nom de nymphes, de pans, de silènes et de satyres, on imite des êtres enivrés, en effectuant des purifications (καθαρομοί) et des rites initiatiques (τελεταί)». Même s'il s'agit d'un terrain

46. Pour l'autoréférentialité des chœurs tragiques, voir les études d'Albert Henrichs, «"Why Should I Dance?" Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy», *Arion*, III, 1, 1994-1995, pp. 56-111, «Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides», *Philologus*, 140, 1996, pp. 48-62; dans le prolongement de ces études, voir les remarques sur les chœurs satyriques de Patricia E. Easterling, «A Show for Dionysus», in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997, pp. 36-53 (pp. 42-44).

47. Sur ce point, je renvoie aux analyses iconographiques de Claude Bérard et Christiane Bron, notamment «Le jeu du satyre», in *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, Paris, Lausanne, 1984, pp. 127-145, et «Bacchos au cœur de la cité. Le thiase dionysiaque dans l'espace politique», in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Rome, 1986, pp. 13-30.

mouvant, échappant largement à la vérification, on ne peut non plus exclure que certains éléments de l'action dramatique même reflète des scénarios rituels. Ainsi, selon une thèse soutenue par Richard Seaford, la confrontation des satyres avec des objets ou des figures inconnus et leur description à travers des périphrases ayant valeur d'énigme pourraient dériver de pratiques initiatiques à travers lesquelles l'initié était amené à découvrir des objets sacrés<sup>48</sup>.

Par le biais de ce dispositif de distanciation, et notamment par le biais de l'ancrage rituel qu'il comprend, le spectateur revient à la fête et au culte dionysiaques; réciproquement il se déprend des émotions suscitées par la représentation tragique, pour peut-être mieux en évaluer la portée spéculative et cognitive. Le soulagement satyrique ne découle toutefois pas uniquement de ce dispositif de distanciation, mais également des effets cohésifs que revêt le genre, liés notamment au rire. En riant du satyre, le public trouve une cohésion face à celui qui tantôt s'inscrit hors des normes de la vie en société, tantôt les pervertit, en les modelant à son image; à travers le rire, ce sont ces normes mêmes qui sont consacrées comme créatrices de cohésion. Si le rire et la cohésion peuvent naître du spectacle de la transgression, c'est que celle-ci est assumée dans le drame satyrique par des figures qui se situent à l'extérieur ou en marge de cet ordre, qu'il s'agisse des satyres ou de figures monstrueuses telles Polyphème dans le *Cyclope* d'Euripide. A l'inverse la tragédie tend à placer la transgression dans des figures censées représenter l'ordre, à l'instar du roi Polydecte poursuivant Danaé, comme je l'ai indiqué, à la façon des satyres; de même dans les *Suppliantes* d'Eschyle, s'il est une bestialité que fuient les Danaïdes, ce n'est pas celle des satyres, mais celle de leurs cousins, les fils d'Aegyptos, qui comme les satyres dans les *Pêcheurs au filet* sont qualifiés de κνώδαλα (v. 762), de bêtes sauvages. Cette cohésion autour d'un ordre culturel n'est pourtant pas le résultat du seul spectacle rieur de sa transgression. Le drame satyrique met en effet fréquemment en scène la constitution même de cet ordre, que ce soit, comme nous l'avons vu, par la neutralisation ou l'élimination d'une figure qui, à l'instar de Polyphème, le bafoue, ou par la création et la découverte d'objets civilisés aussi essentiels que la lyre, le vin ou le feu.

Revenons au rire et soulignons que le rire et ses effets cohésifs ne résultent pas uniquement du spectacle de la transgression, mais également de ce que la transgression est assumée par des citoyens, les choreutes, jouant le satyre. Au-delà du soulagement, lié à la distanciation et à l'ancrage rituel d'une part,

---

48. Voir Seaford, *art. cit.* et *op. cit.* (n. 35).

à la cohésion d'autre part, cette qualité de citoyen attachée aux choreutes, du moins aux Grandes Dionysies, permet de faire un pas supplémentaire dans cet essai de cerner les effets de la représentation satyrique<sup>49</sup>. Corps citoyen, mais également entité collective assurant, sauf exceptions, une présence permanente tout au long de la représentation, le chœur présente quelques points de convergence essentiels avec le public. Ainsi le public, du moins dans sa composante masculine et citoyenne, doit pouvoir se reconnaître dans les choreutes dansant et chantant dans *l'orchestra*, et sans doute une partie de ce public a elle-même fait le satyre, ou est appelée à le faire, lors de futurs festivals.

Si donc la figure du satyre est objet de rire pour le public, sa composante citoyenne peut sans doute également se projeter dans ceux qui assument momentanément cette identité dramatique, les choreutes. Par le biais de cette projection dans un double de soi qui assume une identité autre, le public est amené à expérimenter lui-même cette identité dramatique. Cette expérimentation est probablement facilitée du fait que le satyre, serviteur et compagnon de Dionysos, peut refléter le public participant à un culte dionysiaque; à cet égard, si dans le *Cyclope* (v. 99) Ulysse croit arriver dans la «cité de Bromios» lorsqu'il découvre les satyres, le syntagme peut aussi bien s'appliquer à la cité athénienne réunie sur les gradins à l'occasion des Grandes Dionysies. Ainsi le public ne rit-il pas uniquement du spectacle du satyre, mais peut-être tout autant du spectacle de concitoyens jouant le satyre et, au-delà, de sa propre expérience d'une telle identité; rire ainsi non seulement de sanction et de cohésion face à la transgression des normes, mais tout autant rire complice et ludique naissant de l'expérience partagée d'une identité en marge<sup>50</sup>.

Par le biais de cette identité dramatique dans laquelle il peut se projeter, le spectateur n'expérimente pas uniquement la transgression, mais de façon plus générale les situations dramatiques affectant le chœur. C'est ainsi

---

49. Sur l'exclusion des choreutes étrangers aux Grandes Dionysies, voir Démosthène, *Contre Midias*, 60, [Andocide], *Contre Alcibiade*, 20, Plutarque, *Phocion*, 30. L'hypothèse de Winkler, *art. cit.* (n. 13), relative au statut éphébique des choreutes, ne s'appuie en définitive que sur le caractère imberbe des danseurs représentés sur le vase de Pronomos (Naples H 3240, ARV<sup>2</sup> 1336/1), alors même que sur ce vase le poète et les musiciens sont eux-mêmes imberbes; voir en outre les doutes formulés par Pierre Vidal-Naquet, «Retour au chasseur noir», in *Mélanges Pierre Lévêque*, Besançon, Paris, 1989, vol. 2, pp. 387-411 (pp. 400-401), ainsi que les objections, même si elles ne sont pas décisives, d'Eric Csapo & William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1995, pp. 351-352.

50. Cf. à cet égard la distinction faite par Stephen Halliwell, «The Uses of Laughter in Greek Culture», *Classical Quarterly*, 41, 1991, pp. 279-296, entre «consequential laughter» et «playful laughter».

notamment qu'à travers le regard stupéfait du satyre, le public est amené à redécouvrir dans leur étrangeté première certains des objets centraux de sa culture – vin, instruments de musique, feu, lettres, masques, mais également certains des protagonistes des récits constitutifs de cette culture – Pandora, la Sphinx, Protée, Glaucos, Sisyphe. Si la découverte par les satyres d'objets et de figures inconnus peut refléter un processus initiatique, c'est ainsi le public lui-même qui, par cet intermédiaire, est réinitié à sa propre culture. Pour appliquer au drame satyrique certaines formulations de Richard Shusterman, en tant que «littérature épistémologique» le genre est bien pour le spectateur «le lieu d'une re-connaissance», non pas toutefois qu'il apporte simplement la «confirmation d'un savoir acquis», mais bien plutôt parce qu'il est le lieu d'une redécouverte<sup>51</sup>. A travers les découvertes dont les satyres sont acteurs et à travers les opérations descriptives qu'implique l'ignorance du nom, le spectateur est en effet amené à redécouvrir certains des objets et pratiques de sa culture dans leur étrangeté première.

Dans cette expérience d'une identité en marge offerte au public par la médiation du chœur, le drame satyrique prolonge, sur le mode du rire, une expérience déjà entamée par la représentation tragique qui, comme nous l'avons vu, met en scène des chœurs assumant le plus souvent l'identité de figures en marge par rapport au statut de citoyen. A cet égard, s'il est vrai, comme le donnent à penser les analyses de Nicole Loraux, que le spectateur, à travers le spectacle tragique, sort de son statut de citoyen pour expérimenter sa condition mortelle, le drame satyrique quant à lui, au terme de la tétralogie, amène le spectateur aux marges mêmes de cette condition<sup>52</sup>.

(Université de Lausanne)

Pierre VOELKE

51. Les formules sont reprises à l'*art. cit.* (n. 39).

52. Voir Loraux, *op. cit.* (n. 44), en particulier pp. 67-82 (à propos des *Perses* d'Eschyle), 130-137. Je ne peux suivre Edith Hall, «Ithyphallic Males Behaving Badly; or Satyr Drama as Gendered Tragic Ending», in Maria Wyke (éd.), *Parchments of Gender. Deciphering the Bodies in Antiquity*, Oxford, 1998, pp. 13-37, lorsqu'elle oppose à l'expérience des émotions féminines véhiculées par la tragédie l'expérience et la légitimation du désir sexuel masculin qu'apporterait le drame satyrique au terme de la tétralogie, de sorte que le genre aurait pour fonction de «reaffirm in its audience at the end of the tragic production a masculine collective consciousness based in libidinal awareness» (p. 14; voir également les formules conclusives, pp. 36-37). Cette thèse ne tient pas compte du statut marginal du satyre et de ce que sa sexualité, travaillée par les excès et explicitement disqualifiée, ne saurait constituer un modèle propre à rétablir le spectateur dans son identité masculine.