



HAL
open science

Satyres à poil

Stéphanie Wyler

► **To cite this version:**

Stéphanie Wyler. Satyres à poil: Les costumes de satyres dans les images grecques et romaines. Florence Gherchanoc; Valérie Huet. De la théâtralité du corps au corps des dieux dans l'Antiquité, Éditions du CRBC, pp.75-88, 2015. hal-01507842

HAL Id: hal-01507842

<https://hal.science/hal-01507842>

Submitted on 13 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Satyres à poil : les costumes de satyres dans les images grecques et romaines

Stéphanie WYLER

La représentation des compagnons de Dionysos, satyres, silènes et ménades, est investie d'une ambiguïté essentielle parce que le thiasé appartient, par nature, à deux sphères théoriquement distinctes : l'image d'un satyre, hors contexte, peut renvoyer soit à la créature mythique du cortège dionysiaque, soit à son double humain impliqué dans une scène rituelle, notamment des mystères. Les deux thiasés, humain et divin, se reflètent l'un l'autre¹, au point que leur iconographie se confond le plus souvent : la contextualisation du personnage dans le dispositif général de l'image permet de déterminer le référent principal de la scène, mais une ambivalence subsiste, puisque les hommes jouant les satyres dans leur représentation culturelle² sont effectivement représentés comme de véritables satyres, affublés d'oreilles pointues, d'une petite queue de cheval et éventuellement d'autres indices de leur nature à la croisée des sphères animale, humaine et divine. De la même manière, les ménades humaines ne sont pas davantage distinguées de leur paradigme mythique par une différence anatomique : le plus souvent, ce sont le costume³, les gestes et l'attitude qui permettent de distinguer une activité se rapportant à la sphère du culte humain, ou au contraire à la transe mythique débridée et meurtrière, qui relève de la sphère du mythe⁴.

1. Olivier DE CAZANOVE, « Le thiasé et son double. Images, statuts, fonctions du cortège divin de Dionysos en Italie centrale », dans *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Rome, École française de Rome, CEF t. 89, 1986, p. 177-197.

2. Sur les « grades » de satyres dans les thiasés humains, voir Anne-Françoise JACCOTTET, *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, Kilchberg, Akanthus, 2003, vol. 1, p. 64-100.

3. Stéphanie WYLER, « Le phallus sous le peplos : vêtements et travestissements dionysiaques sur les images romaines », dans L. Bodiou, F. Gherchanoc, V. Huet, V. Mehl (dir.), *Parure et artifice : le corps exposé*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 171-187.

4. Ces ambiguïtés en images ont été largement explorées par Françoise Frontisi-Ducroux et François Lissarrague, notamment Françoise FRONTISI-DUCROUX, « Images du ménadisme au féminin. Les vases des 'Lénéennes' », dans *L'association dionysiaque, op. cit.*, p. 165-176, et François LISSARRAGUE, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e-V^e siècles avant J.-C.)*, Paris, EHESS, 2013.

La question de la *performance* pratiquée lors des célébrations culturelles est au cœur de cette contiguïté. Elle est un paroxysme dans le cas de la figuration de scènes liées aux représentations théâtrales. D'abord parce que, dans l'univers du théâtre antique, dont l'imaginaire s'est construit autour du théâtre athénien du V^e siècle, la tutelle et la participation de Dionysos permettent de franchir rituellement, le temps de la représentation, la frontière entre la sphère de la réalité humaine et celle de la fiction théâtrale⁵. Aussi les épiphanies dionysiaques sont-elles récurrentes sur les images se référant au théâtre, notamment sur les peintures de vases attiques, qui construisent ce passage, soit en l'organisant entre les deux faces de l'objet, soit, sur une même face, en jouant entre les registres superposés, soit encore en mettant en scène une épiphanie dans un seul et même champ iconique : on le voit par exemple sur la série des reliefs dits de la visite à Ikarios, représentant le dieu et son cortège qui s'invitent au banquet d'un homme de théâtre, comme le suggère la présence des masques sous la *klinê*⁶.

Dans les cas où les membres du thiasos interviennent eux-mêmes comme personnages de théâtre, un degré supplémentaire est instauré dans la circulation de ces sphères. On peut citer la *Lycurgie* d'Eschyle ou les *Bacchantes* d'Euripide, mais nous nous intéresserons, dans le cadre de cette étude, aux « pièces satyriques » en général, et d'abord aux drames satyriques, qui clôturent, dans l'Athènes classique, la tétralogie tragique des Grandes Dionysies – parce que leur caractère transitionnel, qui a été maintes fois souligné, au moins depuis Diomède⁷, entre parfaitement en adéquation avec la nature des satyres. La mise en image des représentations du chœur du drame satyrique, et l'imaginaire qu'elle révèle, sont dès lors susceptibles d'offrir une palette particulièrement riche dans le jeu des ambivalences de ces personnages dont les costumes, les gestes, les mouvements et les attitudes sont les principaux marqueurs du dispositif dans lequel l'image doit être comprise, fût-elle volontairement ambiguë.

Pour mettre en évidence ces différents enjeux, nous partirons du fameux « vase de Pronomos »⁸, un cratère à volutes attique découvert dans une tombe de Ruvo, en Apulie, et datant des environs de 400 avant J.-C. La décoration de ce vase figure plusieurs moments et/ou plusieurs aspects d'une représentation théâtrale, au terme de laquelle des acteurs membres d'un chœur satyrique tombent le masque, non pas tant pour dénoncer quelque illusion théâtrale que pour expliciter en image, au contraire, l'efficacité de la performance. Puis nous confronterons certaines des caractéristiques que nous aurons pu observer avec la mosaïque pompéienne de la Maison du Poète Tragique, qui représente, elle aussi, la synthèse de différents moments autour d'une pièce apparemment satyrique, notamment le moment où les acteurs sont en train de se costumer. La confrontation entre les deux documents figurant des « satyres à poils », vêtus d'une culotte velue ou, au contraire, représentés nus, doit permettre d'enrichir la réflexion sur le fonctionnement de ces images, en particulier dans le monde romain où la question de la représentation effective des drames satyriques est plus que problématique⁹.

5. Natale SPINETO, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2005 ; Scott SCULLION, « Nothing to Do with Dionysus : Tragedy Misconceived as Ritual », *Classical Quarterly*, t. 52, 1, 2002, p. 102-137.

6. Valérie HUET, François LISSARRAGUE, « Un 'relief néo-attique' : Icaros, le retour », dans V. Huet, E. Valette-Cagnac (dir.), *Et si les Romains avaient inventé la Grèce ?*, *Métis* n. s., t. 3, 2005, p. 85-100, avec la bibliographie antérieure.

7. DIOMÈDE, vol. I, p. 491 Keil. Pierre VOELKE, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari, Levante Editori, 2001.

8. Naples, Museo archeologico nazionale, inv. 81673.

9. Timothy P. WISEMAN, « Satyrs in Rome ? The Background to Horace's *Ars Poetica* », *Journal of Roman Studies*, t. 78, 1988, p. 1-13.

Variations sur le cratère de Pronomos (fig. 1, 2, 3)

Si l'on part donc du célèbre cratère de Pronomos, sur l'interprétation duquel un livre récent vient de fournir une précieuse synthèse¹⁰, on observe que les satyres apparaissent, en première analyse, sous deux modes de représentations : sur la face A, des acteurs interprétant le rôle de satyres, mais hors scène, et de « véritables » satyres sur la face B.

Les silènes, chenus et velus

Sur la face A (fig. 1 et 3), on distingue ainsi les treize membres du chœur d'un drame satyrique, partiellement costumés, à l'exception d'un seul (le n° 20)¹¹ qui l'est intégralement. Le coryphée (n° 10), qui interprète le personnage du Papposilène, le père des satyres, se distingue clairement des autres par son costume caractéristique : une combinaison intégrale recouverte de poils peints en blanc, munie d'un petit phallus. Cet accessoire évoque ce que Denys d'Halicarnasse qualifie de *mallôtos chitôn*, la « tunique velue », ou le *chortaios chitôn*, la « tunique fourrée », recouverte d'éléments végétaux, pour définir le costume des silènes dans le cortège des *ludi circenses* à Rome¹². De même, Élien précise que les silènes portent des « tuniques velues devant et derrière » (*amphimalloi chitônes*) pour évoquer une nature luxuriante, aussi bien végétale qu'animale¹³. Le coryphée du cratère de Pronomos porte également un masque de vieux silène chenu, barbu et très ridé, plus blanc que les masques de satyre, couronné d'un bandeau décoré de palmettes et de feuilles de lierre. Une peau de panthère et un bâton portés sur l'épaule gauche viennent compléter ce costume.

Il est remarquable que le comédien, qui n'est pas nommé, présente, sinon une ressemblance, du moins un trait commun avec son masque : les deux *prosôpa*, destinés à ne faire qu'un pendant la représentation¹⁴, sont l'un et l'autre barbus – tout comme le sont les acteurs interprétant les personnages d'Héraclès (n° 9) et du roi (n° 4) – même si la ressemblance est encore plus frappante entre l'acteur jouant Héraclès et son masque. Il ne s'agit pas d'une adéquation parfaite entre les deux *prosôpa*, mais d'une analogie qui permet le transfert d'une réalité à une illusion, et dont l'image peinte sur le vase présente un stade intermédiaire. On pourrait objecter que les masques que portent les douze autres satyres composant le chœur sont barbus, contrairement aux acteurs qui les portent. Or précisément, l'analogie n'est pas tant visuelle que symbolique : le visage glabre d'un citoyen signifie son âge encore jeune, tout comme la barbe noire et la chevelure fournie des satyres. Les acteurs apparaissent donc, eux aussi, en adéquation catégorielle avec leur masque.

10. Oliver TAPLIN, Rosie WYLES (dir.), *The Pronomos vase and its context*, Oxford, OUP, 2010.

11. La numérotation suit celle d'O. TAPLIN et R. WYLES (dir.), *op. cit.*

12. DENYS D'HALICARNASSE, *Antiquités romaines*, VII, 72, 10 Jacoby : Σκευαὶ δ' αὐτοῖς ἦσαν τοῖς μὲν εἰς Σιληνοῦς εἰκασθεῖσι μαλλωτοὶ χιτῶνες, οὓς ἔνιοι χορταίους καλοῦσι, καὶ περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους. (« Leur costume était le suivant : ceux qui étaient déguisés en silènes portaient des combinaisons garnies de poils, que certains appellent des fourrures, et des pardessus faits de toutes sortes de végétaux. » Sauf mention contraire, les traductions sont personnelles). Liza CLELAND, Glenys DAVIES, Lloyd LLEWELLYN-JONES, *Greek and Roman Dress. From A to Z*, Routledge, 2007, p. 31.

13. ELIEN, *Histoires variées*, III, 40 : ἐσθῆς δ' ἦν τοῖς Σιληνοῖς ἀμφιμαλλοὶ χιτῶνες. αἰνίττεται δὲ ἡ στολή τὴν ἐκ τοῦ Διονύσου φυτεῖαν καὶ τὰ τῶν οἰναρίδων δάση. (« Les silènes avaient pour vêtement des combinaisons garnies de poils devant et derrière. Ce costume fait allusion à la croissance des plantes sous l'action de Dionysos et au caractère hirsute des pampres de vigne. »)

14. Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995, notamment p. 39-58.



Fig. 1 (à gauche) : Cratère de Pronomos, face A. Naples, Museo archeologico nazionale, inv. 81673. Sur concession du Ministero per i beni e le attività culturali – Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei.

Fig. 2 (à droite) : Identique à la fig. 1, face B.

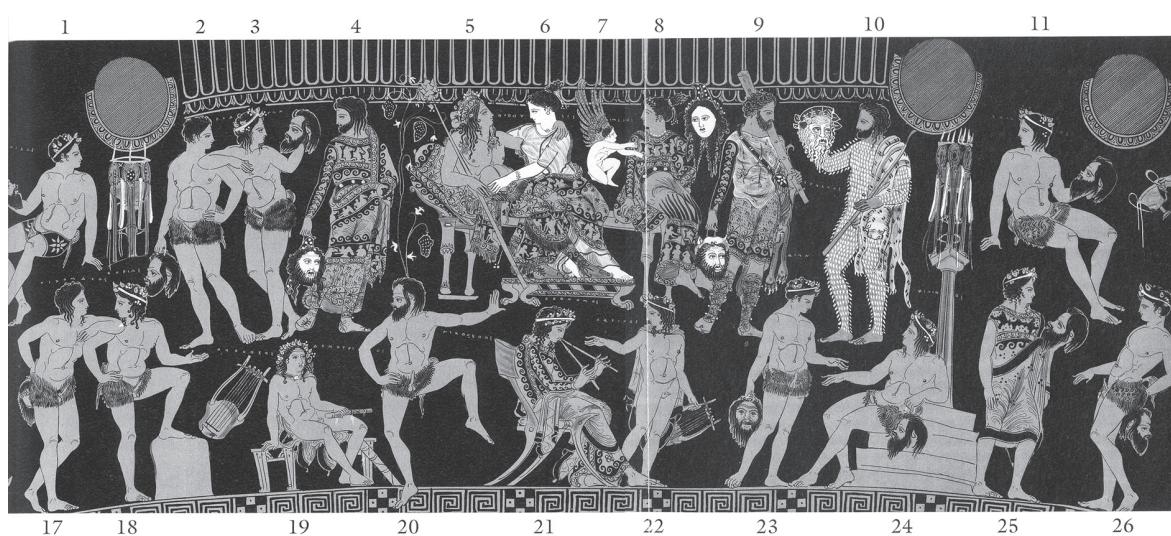


Fig. 3 : Identique à la fig. 1, déroulé. D'après O. Taplin, R. Wyles, *op. cit.*

Le brouillage des prosôpa

Cette analogie s'observe d'ailleurs avec une remarquable régularité sur les nombreuses images représentant un acteur regardant son masque, motif qui trouve une variation intéressante avec le poète contemplant son œuvre incarnée par un masque. On peut citer en particulier un fragment bien connu d'un cratère apulien conservé à Würzburg (fig. 4)¹⁵, sur lequel figure un acteur tenant le masque d'un vieil homme, à la barbe et à la chevelure blanches : l'acteur lui-même présente un front dégarni, des cheveux blanchissant et une barbe naissante. Quel que soit le caractère physionomique ou individualisant dont on ait pu investir ce visage, il est frappant de voir que, par ce jeu de pilosité caractéristique, l'acteur semble entré dans un processus qui tend à l'assimiler à son personnage. De la même manière, un relief de marbre du I^{er} siècle après J.-C. (fig. 5)¹⁶ représente sans doute Ménandre contemplant un masque comique : il n'est pas indifférent qu'il ait choisi de considérer justement le masque d'un homme jeune, plutôt que l'un des deux autres masques posés sur une table devant lui, incarnant les types d'une jeune fille et d'un vieil homme de la Comédie Nouvelle. Un troisième exemple suffira à montrer la variation de ce jeu et le succès de sa diffusion : il s'agit d'une mosaïque provenant d'Hadrumète (fig. 6)¹⁷, datant du début du III^e siècle après J.-C., qui représente deux hommes de théâtre, l'un assis, barbu, dans une position de réflexion, le menton appuyé sur son poing droit, et l'autre debout, appuyé sur une colonnette, et tenant un masque dans la main gauche. Peu importe pour notre propos l'identification précise de ces deux hommes : le premier pourrait être un poète tragique local, éventuellement le propriétaire lui-même, ou le magistrat évergète, en toge, ayant offert les jeux, représenté dans une posture traditionnellement attribuable à Euripide ; le second, un acteur, également local, cherchant l'inspiration de son rôle de jeune homme de comédie dans la contemplation de son masque. Ce qui nous intéresse, c'est l'analogie frappante entre l'homme barbu et le masque tragique posé sur la table devant lui, et celle que l'on observe entre l'acteur et le masque de jeune homme qu'il tient à la main. Encore une fois, il ne s'agit pas d'une ressemblance parfaite – notamment, les cheveux et la barbe sont amplifiés sur les masques tandis que les traits des visages sont individualisés –, mais d'une adéquation typologique qui tend, dans l'image, vers l'assimilation.

Les satyres, culottés et démasqués

Revenons au cratère de Pronomos (fig. 1 et 3). Parmi les membres du chœur, neuf présentent un costume identique qui les caractérise, avec des variations néanmoins dans les positions et les accessoires. Ils sont représentés nus, à l'exception d'une culotte postiche qui masque leur bas-ventre et leurs hanches, et qui figure la nudité velue des satyres, enrichie d'une queue de cheval et d'un petit phallus dressé (n° 2, 3, 11, 17, 18, 20, 23, 24, 26).

15. Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, inv. H 4600. Cratère apulien (type Gnathia) à figures rouges, de Tarente, attribué au groupe de Konnakis, vers 340 avant J.-C. Mary Louise HART (dir.), *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2010, fig. 1.7, p. 32-33. Son costume et l'objet qu'il tient dans la main gauche (un poignard, un flacon ?) suggère qu'il s'agit d'un messager de tragédie (le tuteur dans l'*Électre* de Sophocle ou le vieux serviteur de Créuse qui tente d'empoisonner Ion dans la pièce éponyme d'Euripide).

16. Princeton University Art Museum y 1951-1 : relief en marbre blanc, 40-60 après J.-C., provenant de Rome (ht. 44,3 x L. 59,5 x prof. 8,5 cm). M. L. HART (dir.), *op. cit.*, pl. 73, p. 137.

17. Mosaïque du poète tragique et de l'acteur, maison des Masques, salle n° 6. Tunis, musée du Bardo. Louis FOUCHER, *La maison des masques : fouilles 1962-1963*, Tunis, Institut d'archéologie de Tunis, 1965, p. 15-16, fig. 20 et p. 73-75 (schéma p. 60, fig. 87, analyse des masques p. 65, fig. 97, n° 10 et p. 69, fig. 112, n° 23). Kurt WEITZMANN (éd.), *Age of spirituality. Late Antique and Early Christian Art*, catalogue de l'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979, n° 239, p. 256-257, pl. VII. Janine LANCHÀ, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (I^{er}-II^e s.)*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 1997, p. 51-53, n° 14, pl. IX-X.

Fig. 4 : Cratère apulien (type Gnathia) à figures rouges, de Tarente, attribué au groupe de Konnakis, vers 340 avant J.-C. Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, inv. H 4600.

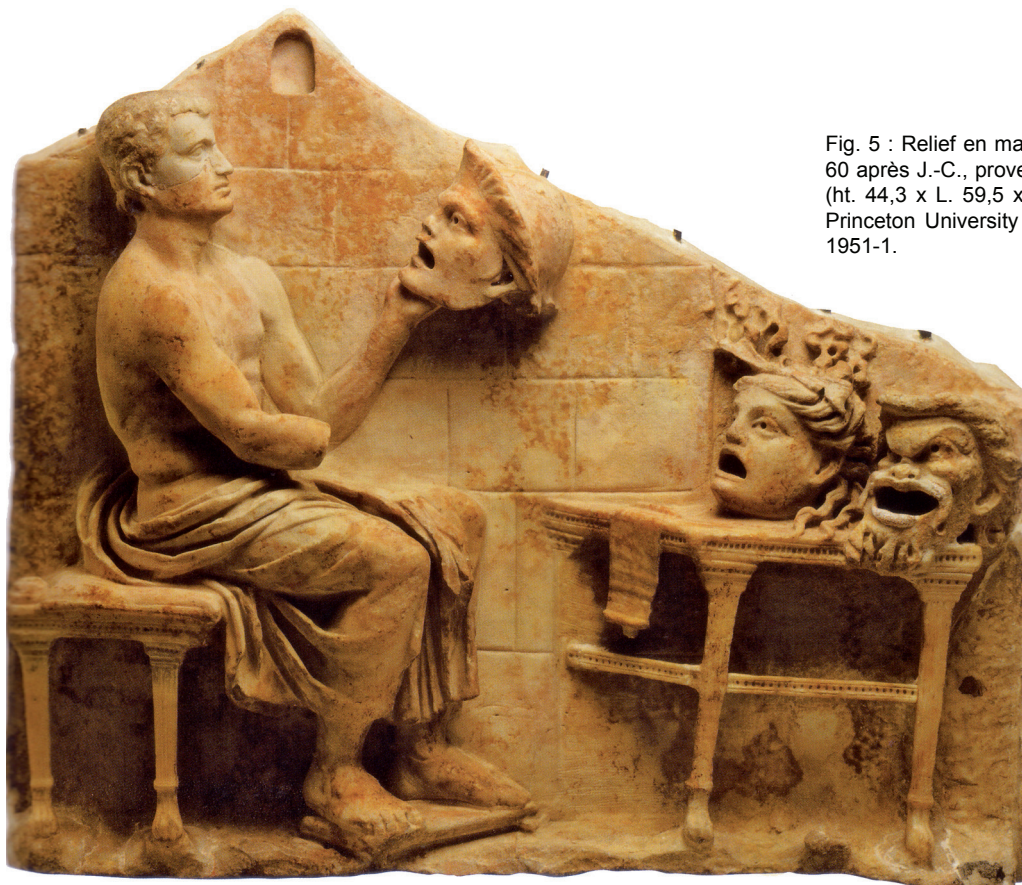


Fig. 5 : Relief en marbre blanc, 40-60 après J.-C., provenant de Rome (ht. 44,3 x L. 59,5 x prof. 8,5 cm). Princeton University Art Museum y 1951-1.



Fig. 6 : Médaillon de la mosaïque du Poète tragique et de l'acteur, Hadrumète, maison des Masques, salle n° 6. 320-330 après J.-C. Musée national du Bardo. D'après K. Weitzmann, *op. cit.*, n° 239, pl. VII.

Deux d'entre eux se distinguent par leur costume : le premier (n° 1), *Eunikos*, est vêtu d'un caleçon sans poil, décoré d'une étoile sur les hanches ; le second (n° 25), qui n'est pas nommé, a enfilé une tunique courte sans manche richement décorée sur la poitrine et un manteau passé sur le bras gauche. Leur identification est difficile et cette distinction n'est pas évidente à interpréter : on a pu avancer que le second était le chef du chœur¹⁸. On remarque en outre que leur distinction par le costume correspond à une position particulière dans l'économie de l'image : l'un et l'autre se trouvent précisément sous les anses du vase.

La participation de ces deux personnages au chœur est confirmée tout d'abord par le fait que l'iconographie, comme les fragments textuels, des drames satyriques offrent une large palette de costumes pour les satyres, qui sont autant de variation de la culotte postiche velue et phallique. Nous citerons notamment un cratère en cloche apulien attribué au peintre de Tarpoley (fig. 7)¹⁹, contemporain du vase de Pronomos, et qui en rappelle fortement le principe iconographique, en suivant un schéma beaucoup simple. Sur ce vase de Sydney, les détails de la culotte postiche sont

18. Bernd SEIDENSTICKER, « The Chorus of Greek Satyrplay », dans E. Csapo, M. C. Miller (dir.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford, Oxbow Books, 2003, p. 100-121, spécialement p. 104.

19. Sydney University Museums, Nicholson Museum Collection, inv. NM 47.5. Cratère en cloche à figures rouges, 410-380 avant J.-C., attribué au peintre Tarpoley, provenant d'Apulie. Ht. 33 x diam. 36 cm. M. L. HART (dir.), *op. cit.*, pl. 16, p. 47. Voir aussi fig. 8 : cratère en cloche à figures rouges, attribué au peintre d'Iris, vers 360 avant J.-C., provenant d'Apulie : Moscou, Pushkin State Museum of Fine Arts, II 1b 1423 (*CVA Russie 2*, pl. 3).

rendus avec précision, au point que l'on peut y distinguer les coutures et les systèmes d'attache par des lacets du phallus et de la queue. Pour la partie textuelle, nous renvoyons aux différents travaux de François Jouan sur le costume du chœur dans les drames satyriques, qui en analyse l'étonnante variabilité²⁰.

Mais les deux satyres du vase de Pronomos se rapprochent également du reste de la troupe par le fait qu'ils tiennent tous les deux leur masque, à l'instar de leurs compagnons, à l'exception d'un seul (n° 18). Les uns laissent pendre leur accessoire (n° 2, 17, 23, 24, 26), tandis que les



Fig. 7 : Cratère en cloche à figures rouges, 410-380 avant J.-C., attribué au peintre Tarporley, provenant d'Apulie. Ht. 33 x diam. 36 cm. Sydney University Museums, Nicholson Museum Collection, inv. NM 47.5.



Fig. 8 : Cratère en cloche à figures rouges, 360 avant J.-C., attribué au peintre d'Iris, provenant d'Apulie. Ht. 33,2 x diam. 33 cm. Moscou, Pushkin State Museum of Fine Arts, Il 1b 1423 (CVA Russie 2, pl. 3).

20. François JOUAN, « Le costume du chœur dans le drame satyrique », dans P. Nearchou (dir.), *Second International Meeting of Ancient Greek Drama* (Delphes, 1986), Athènes, European Cultural Center of Delphi, 1989, p. 92-97.

autres le lèvent vers leur propre visage (1, 3, 11, 25), même si leur attention peut être provisoirement détournée de leur contemplation. On peut rappeler à ce propos les développements de Claude Calame sur ces jeux de regards entre visages et masques, qui apparaissent comme autant d'embranchages ou de débranchages dans l'énoncé de l'image²¹ ; mais aussi, bien sûr, les remarques de Françoise Frontisi-Ducroux, qui observe notamment que deux des masques du chœur du vase de Pronomos sont représentés de manière frontale (l'un est à moitié caché : n° 17, 23)²². Huit d'entre les membres du chœur, enfin, portent une couronne, ce qui les situe dans un moment de victoire chorégique successif à leur performance, moment exprimé également par le fait qu'ils sont représentés au repos, le masque tombé (et non en scène, ou en train de répéter, ou de s'habiller).

Le seul satyre à porter son masque (n° 20) bénéficie d'une place centrale : il n'est pas au repos, comme ses compagnons, mais exécute un pas de danse, la *sikinnis*, bien représentée par ailleurs dans la peinture vasculaire. On observe (après bien d'autres) que le masque se fond littéralement avec l'autre *prosôpon* qu'est le visage de l'acteur : aucune démarcation ne vient signaler qu'il s'agit d'un masque et le visage est aussi animé que les autres masques tenus à la main, avec leurs yeux pleins et expressifs et leur bouche entre-ouverte. Pourtant, aucune ambiguïté ne plane sur l'identité bien humaine du satyre déguisé, par sa culotte postiche d'une part, d'autre part par l'inscription qui identifie le nom du citoyen derrière le masque, *Nikoleos*, et enfin par le contexte général de la face A du cratère.

Cependant, il se distingue de ses compagnons non seulement par son masque et son attitude, qui suggèrent un autre moment du concours théâtral, concomitant avec le joueur de flûte, *Pronomos* en personne (n° 21), entourés du dramaturge *Demetrios* (n° 19) et du choreute *Charinos* (n° 22). Surtout, *Nikoleos* et *Pronomos* sont en concordance avec le couple divin qui les domine au registre supérieur : Dionysos, avec sa parèdre, est présentifié au moment de la représentation (puis, à nouveau, après la victoire de la troupe, fêtée par un banquet pour lequel le vase a probablement été décoré²³ et dans lequel il a pu être utilisé avant d'être réemployé dans le contexte funéraire de la tombe de Ruvo²⁴). De ce point de vue, il n'est peut-être pas indifférent que le cep de vigne, portant trois grappes de raisin, généralement décrit comme séparateur, au registre supérieur, entre l'acteur-roi et le dieu du théâtre, semble partir de la tête de *Nikoleos*. Cet artifice iconographique assure une liaison verticale entre les deux registres, tout comme le trépied monté sur une colonne érigée sur une base, qui clôturait la scène de la face A. Cette verticalité est encore accentuée par le pied droit du satyre et la volute supérieure du cep qui débordent du cadre, en un mouvement ascensionnel accompagné par le phallus dressé frontalement.

Il s'agit d'une image-frontière, d'un marqueur de transition entre les différents degrés de réalité que l'image complexe du cratère de Pronomos met en scène : les conventions utilisées pour représenter l'acteur-satyre en train de danser suggèrent qu'il est, le temps de la représentation, à la fois homme et satyre. Homme, comme ses compagnons qui ont levé le masque, et dont l'inscription mentionnant son anthroponyme et la culotte postiche dénoncent le déguisement ; mais aussi satyre, par la fusion des deux *prosôpa* et le lien, par la vigne, avec le couple divin.

21. Claude CALAME, « Quand regarder, c'est énoncer : le vase de Pronomos et le masque », dans *Image et société et Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, 1987, p. 79-88, repris dans « La céramique : représentation et énonciation dans le regard et le masque », dans C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 101-117.

22. F. FRONTISI-DUCROUX, *op. cit.*, p. 41-42, 46. Également « Face et profil : les deux masques », dans *Image et société en Grèce ancienne, op. cit.*, p. 88-102, et « *Prosôpon*. Le masque et le visage », *Cahiers du GITA*, t. 3, 1987, p. 83-92.

23. François LISSARRAGUE, « Images dans la cité », *Métis*, t. 9-10, 1994, p. 237-244, spécialement p. 238-239.

24. Lucilla BURN, « The contexts of the production and distribution of Athenian painted pottery around 400 BC », dans O. Taplin, R. Wyles (dir.), *op. cit.*, p. 26-31.

Une image communicante

De fait, c'est le seul satyre qui soit dans l'entourage du dieu, du moins sur la face A. Sur la face B (fig. 2) en revanche, sont représentés de « vrais » satyres, quatre membres du thiasse mythique, occupés à danser, boire et jouer de la flûte avec deux ménades et une panthère, pour faire cortège à un Dionysos lyryède et à sa parèdre munie d'une torche, accompagnés d'un *Himeros* joueur de crotales. Les échos et les divergences entre les deux faces ont été largement analysés. Pour notre propos, nous retiendrons que les satyres se distinguent de leurs avatars humains par le fait qu'ils ne portent pas de postiche. Leurs visages se distinguent légèrement des masques qui les imitent par une pilosité moins raide, plus vivante. Ce qui est intéressant, c'est qu'ils n'apparaissent en rien plus velus que leurs imitateurs humains, dont la culotte postiche caricature, pour ainsi dire, la bestialité et la sexualité. Leur queue de cheval tient toute seule, certes, mais le reste de leur nudité est beaucoup plus humaine que les costumes des acteurs. Là encore, comme pour les masques, le costume est plus catégoriel que mimétique – si l'on peut parler de mimétisme avec un référent mythique : l'image en tout cas le permet.

Si l'on synthétise les observations qu'un système aussi riche que le décor du cratère de Pronomos permet d'entrevoir, on retiendra en particulier que le costume des satyres s'adapte parfaitement à leur nature, en tant qu'elle les caricature – à l'image des masques en général : il signifie une catégorie en accentuant les traits, mais il ne la trahit jamais. Ceci met en évidence le phénomène qui n'éclaire pas tant les *realia* du théâtre – comme le choix des acteurs, dont l'aptitude à jouer les satyres devait surtout reposer sur leurs talents chorégraphiques –, que le fonctionnement des images représentant des acteurs jouant des satyres : un système de communication entre trois sphères (la sphère humaine des coulisses, la sphère transitionnelle de la performance et la sphère divine). Or le fait que ces trois sphères soient articulées sur une même image est relativement exceptionnel, et d'autant plus précieux qu'il explicite avec une grande subtilité le fonctionnement de ces transferts dans la logique de l'image. Le plus souvent, les trois sphères sont synthétisées en deux, ou même en une : un satyre peut signifier un acteur déguisé en satyre, un acteur investi du rôle de satyre, ou un acteur devenu satyre – dès lors qu'un contexte théâtral est suggéré.

Applications romaines

La villa des Mystères (fig. 9)

Si l'on applique ces réflexions à une image non moins connue, la mégalographie de la villa des Mystères à Pompéi, datant du deuxième quart du I^{er} siècle avant notre ère, on observe que le contexte théâtral est effectivement suggéré sur le mur occidental, à côté de Dionysos et de sa parèdre, c'est-à-dire en position centrale, par le groupe constitué par un silène et deux satyres : le masque est sans doute aussi explicite que les degrés sur lequel le silène est assis, que l'on observait déjà sur le vase de Pronomos, comme support du pilier surmonté d'un trépied (sur lequel est assis *Phylinos*, n° 21). Le jeu a maintes fois été souligné de l'analogie entre le visage du « véritable » silène et le masque qui en caricature les traits et présente, par sa frontalité, son regard exorbité et sa bouche béante, un aspect en apparence plus effrayant que la réalité du personnage qu'il imite²⁵. Peut-être le jeune satyre est-il destiné à porter le masque : il ne s'agit en tout cas pas d'un acteur humain, puisque ses oreilles pointues le désignent comme un satyre

25. Gilles SAURON, *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi*, Paris, Picard, 1998, p. 138-144 (avec une discussion sur les interprétations du « groupe au masque », p. 139-140). *Contra* Paul VEYNE, « La fresque dite des mystères à Pompéi », dans P. Veyne, F. Lissarrague, F. Frontisi-Ducroux, *Les mystères du gynécée*, Paris, Gallimard, 1998, p. 104-108.

Fig. 9 : Pompéi, villa des Mystères, *oecus* 5, détail du mur ouest, *in situ*. Sur concession du Ministero per i beni e le attività culturali – Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei.



de la sphère mythique. En outre, s'il l'on admet le principe de l'analogie entre les deux *prosôpa*, le masque de silène est à rapporter à son modèle, Silène, et non au satyre. La sphère humaine n'apparaît pas sur cette image : la sphère divine est rendue accessible au monde humain par le biais du théâtre, représenté par le masque, et par celui du vin, signifié par le vase que le silène présente au second satyre.

On a pu avancer²⁶, en partant de l'analyse de cette scène, que la mégalographie de la villa des Mystères était constituée d'une succession de pièces satyriques – tirées d'un répertoire fort hypothétique, pour ne pas dire souvent hasardeux. Ces développements s'appuient notamment sur un célèbre passage de Vitruve²⁷ selon lequel, d'une part, les anciens peignaient « des fronts

26. Frederic L. BASTET, « *Fabularum dispositae explicationes* », *Bulletin antieke Beschaving*, t. 49, 1979, p. 206-240 et Lucia A. SCATOZZA HÖRICH, « Testimonianze pittoriche di *fabulae* dionisiache a Pompei », *Rivista di studi pompeiani*, t. 12-13, 2001-2002, p. 15-33.

27. VITRUVÉ, *L'architecture*, VII, 5, 2 : [*Antiqui ingressi sunt ut*] *patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent [...]* *nonnulli loci item signorum megalographiam habentes : deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes [...]*. « [Ensuite, les anciens se mirent à] représenter, dans les lieux ouverts, en raison de l'ampleur des parois, des fronts de scène tragique, comique ou satyrique [...] et quelques endroits de même avec la peinture monumentale de figures, effigies

de scène tragique, comique ou satyrique », et d'autre part, « la peinture monumentale de figures, effigies de dieux ou déroulement ordonné de *fabulae* », en donnant à ce dernier terme le sens de « pièces de théâtre ». Mais c'est sans compter le principe même de la fonction de ces images, qui jouent sans cesse entre les passages d'une sphère à l'autre : la sphère humaine de la maison et de la mère de famille, et la sphère divine de l'univers dionysiaque, dont la transition se fait par les mystères et par le théâtre. Ce n'est évidemment pas un hasard si ce sont les satyres et les silènes mythiques qui renvoient précisément à une activité culturelle et culturelle comme le théâtre, en tombant le masque, et non des acteurs humains, comme sur le vase de Pronomos : il ne faut certainement pas comprendre que les satyres sont eux-mêmes acteurs dans l'entourage du dieu, mais que la pratique théâtrale, sans doute intégrée dans les mystères, permet de s'identifier à eux de manière effective.

La mosaïque de la maison du Poète Tragique à Pompéi (fig. 10)

On peut prolonger cette réflexion avec une dernière image pompéienne de la fin du I^{er} siècle avant J.-C. : la mosaïque de la maison du Poète Tragique (VI, 8, 3-5)²⁸. Il s'agit de l'*emblema* d'un sol décorant le *tablinum* de la maison. Ce tableau de pierre figure, cette fois, une scène évoquant les coulisses d'une représentation, et met en scène sept personnages : trois acteurs, deux à gauche et un à droite, qui est en train de s'habiller avec l'aide d'un assistant coiffé d'un bonnet ; un joueur de double flûte soufflant dans son instrument ; un jeune homme tenant une tablette, portant peut-être une partie du texte²⁹ ; et enfin un personnage plus âgé, torse nu, assis sur une sorte de *klinê*, devant un coffret dans lequel sont posés des masques.

Cette mosaïque est curieusement aussi connue que peu étudiée³⁰. Elle est généralement présentée comme les préparatifs d'un drame satyrique, sous l'œil attentif d'un vieux poète dramaturge. Cette interprétation peut apparaître problématique dans la mesure où les attestations de drames satyriques à Rome sont, pour ainsi dire, inexistantes. Dès lors, soit on comprend que la mosaïque serait une copie romaine d'un original grec perdu³¹, une peinture du IV^e siècle avant J.-C. par exemple : la frise de vases métalliques alternant avec des hermes, sur le registre supérieur, pourrait ainsi faire allusion à une dédicace de victoire chorégique. Quoi qu'il en soit, il est remarquable que la mosaïque, qui date de l'époque augustéenne, ait été soigneusement conservée au moment de la redécoration complète de la maison, dans le troisième quart du I^{er} siècle de notre ère. Ainsi, quand bien même la mosaïque serait l'adaptation d'un motif grec plus ancien, il faut s'interroger sur la logique qui a conduit le commanditaire ou l'artiste augustéen à intégrer cette scène dans un décor pompéien de la fin du I^{er} siècle avant J.-C., qui ne nous est pas parvenu, puis sur la stratégie de son emploi dans la riche décoration de IV^e style de la maison.

de dieux ou déroulement ordonné de scènes mythologiques ». Sur ce texte, Agnès ROUVERET, « Vitruve et les faux-semblants », dans A. Pontrandolfo (dir.), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Paestum, Pandemos, 2002, p. 105-124 (la traduction reproduite ici est d'A. Rouveret).

28. Naples, Museo archeologico nazionale, inv. 9986. Stefano DE CARO, *Museo archeologico nazionale di Napoli. I mosaici. La casa del Fauno*, Naples, Electa, 2001, p. 18, fig. p. 16.

29. Edith HALL, « Tragic Theatre : Demetrios' Rolls and Dionysos' Other Woman », dans O. Taplin, R. Wyles (dir.), *op. cit.*, p. 159-179 : « a man who is reading from a text : it could be an actor's 'part', a version of the complete play, or the words to go with the melody that the piper is practicing » (p. 167).

30. Sur le programme iconographique de la maison, voir l'étude très complète de Bettina BERGMANN, « The Roman House as Memory Theatre : the House of the Tragic Poet in Pompei », *The Art Bulletin*, t. 76, 1994, p. 225-256 (sur la mosaïque : spécialement p. 249).

31. Sur les dangers de cette hypothèse systématique, Valérie HUET, Stéphanie WYLER, « 'Copie romaine d'un original grec', ou les arts grecs revisités par les Romains », dans V. Huet, E. Valette-Cagnac (dir.), *op. cit.*, *Mètis*, n. s., t. 3, 2005, p. 151-177.

Fig. 10 : Pompéi, mosaïque de la maison du Poète Tragique (VI, 8, 3-5), *emblemata* du *tablinum* 8. Naples, Museo archeologico nazionale, inv. 9986. Sur concession du Ministero per i beni e le attività culturali – Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei.



De fait, si l'on regarde attentivement la scène, l'identification de la représentation d'un drame satyrique ne va pas de soi. En effet, ce sont les costumes des deux personnages de gauche et de celui de droite qui ont fait penser à la culotte velue des satyres et à la combinaison poilue d'un Papposilène. En ce qui concerne les satyres, dont l'un porte également sur la poitrine une sorte de maillot de corps couleur chair, leur position

de profil et de trois-quarts de dos ne permet pas de distinguer s'ils sont équipés d'un phallus postiche. En revanche, s'il s'agissait d'un costume similaire à celui des satyres du cratère de Pronomos, la queue de cheval serait visible sur la culotte de l'acteur au premier plan, ce qui n'est pas le cas. Seul ce dernier porte un masque, relevé sur la tête. Or ce masque est passablement intrigant, et ne semble pas relever des diverses typologies de masques de satyres. On distingue en particulier un petit toupet sur le haut du crâne, et le bas du masque qui se termine en pointe, à la manière d'un bec d'oiseau³². On pense alors à la description par Denys d'Halicarnasse évoquée précédemment, où les chœurs de « satyristes » (οἱ τῶν σατυριστῶν χοροὶ) suivent les silènes en dansant la *sikinnis* dans le défilé de la *pompa circensis* à Rome : « [...] pour ceux qui étaient représentés en satyres, des culottes et des peaux de bouc (περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων), des crinières de poils dressés sur la tête (ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι), et d'autres accessoires du même genre (καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια)³³ ». Si la présence de chœurs de silènes et de satyres dans les cortèges romains sert à Denys d'argument pour prouver l'ancienneté de ces pratiques romaines, mais surtout leur influence grecque, il a été bien démontré, par Olivier de Cazanove notamment³⁴, qu'ils entraînent dans une logique proprement romaine et ne pouvaient pas être calqués sur les chœurs des drames satyriques de l'Athènes classique, ne serait-ce que parce qu'une troupe de silènes accompagnait celle des satyres, et non un Papposilène coryphée. Ce

32. À moins que, plutôt qu'une représentation d'un chœur de satyres, il ne s'agisse d'un chœur d'oiseaux, dont la comédie attique nous a laissé plusieurs témoignages (les *Oiseaux* d'Aristophane en particulier), et dont la céramique nous offre plusieurs exemples.

33. Denys d'HALICARNASSE, *Antiquités romaines*, VII, 72, 10, Jacoby.

34. O. DE CAZANOVE, art. cit., p. 190-195 : « dans cette Rome où il a été importé, la fonction du cortège silénique [...] est précisément de *faire cortège*, d'accompagner le passage du divin, d'en rendre manifeste la présence », c'est-à-dire, en l'occurrence, l'épiphanie non pas de *Liber*, mais de *Jupiter Optimus Maximus* (p. 194). Sur ces cortèges, voir également Jean-Pierre DE GIORGIO, Stéphanie WYLER, « Du satyre au clown. Fonction des personnages satyriques dans l'Italie hellénistique », dans C. Pouzadoux (dir.), *Synopsis*, à paraître.

que la mosaïque de Pompéi suggère ainsi, c'est soit que l'image produit une synthèse entre une réalité théâtrale grecque, le drame satyrique, et un ensemble d'accessoires romains, décelable à travers le costume des satyres ; soit que l'image illustre une réalité théâtrale romaine, sans doute inspirée du drame satyrique grec, mais qui a poursuivi le processus d'autonomisation qu'il a connu dès le IV^e siècle avant J.-C., en se détachant de la tétralogie classique, et surtout dans le monde hellénistique, à Délos, en Béotie, mais aussi dans les spectacles de l'Alexandrie lagide et les fêtes des Ptolémées. Sur la mosaïque, il s'agit pour autant bien d'une représentation théâtrale, et non d'une procession.

De fait, l'acteur de droite endosse une combinaison poilue qui évoque bien sûr le costume de Papposilène, le *mallôtos chitôn*, et l'on serait tenté de lui attribuer le masque de silène posé aux pieds du poète, très proche du type de celui de la villa des Mystères. Cependant, la disposition des masques mérite d'être observée de plus près. Excepté celui de l'aulète, en place sur son visage comme il est en train de jouer, et celui du premier satyre relevé sur sa tête, on en distingue trois qui ne sont pas portés, deux dans le coffret au pied du vieil homme, et un posé sur une table derrière lui. Le premier est celui d'un silène, le deuxième, celui d'un personnage féminin tragique, le troisième un masque d'homme adulte évoquant la Nouvelle Comédie – autrement dit, des genres différents qui interdisent la lecture univoque d'une pièce précise. Si l'on accepte toujours le principe de l'analogie entre les deux *prosôpa*, on pourrait en outre suggérer que le masque de silène, au premier plan, n'est pas destiné au papposilène, incarné par un acteur juvénile, mais – au moins dans l'économie de l'image – au vieux « poète-chorège », qui n'est pas sans lui ressembler, selon le même procédé qu'on avait observé à propos du silène de la villa des Mystères. Encore une fois, il ne s'agit pas de comprendre qu'il est lui-même l'acteur qui doit jouer Silène – il n'est pas en costume, sa baguette le range plutôt dans la catégorie des « organisateurs » –, mais qu'il est associé au personnage de silène : soit que, profitant d'une ressemblance physique avec la créature dont il partage les critères d'âge et de pilosité, il soit représenté en coryphée menant sa troupe, comme le papposilène mène ses satyres ; soit qu'il incarne – et c'est l'hypothèse que nous retiendrons – une figure d'auteur de pièce satyrique réinventée à Rome, dont Timothy P. Wiseman a traqué la piste justement au I^{er} siècle avant notre ère, sous des formes plus ou moins influencées par la comédie et par le mime³⁵.

Ainsi, la mosaïque de la maison du Poète Tragique n'a de réaliste que l'apparence d'une coulisse de performance effective : comme sur le vase de Pronomos, bien que dans une composition beaucoup plus simple, elle figure une synthèse de plusieurs moments (l'habillage, l'entraînement au son de la flûte, les instructions du poète), dans lesquels le jeu des masques instaure une fluidité essentielle à l'intérieur du champ iconique. Enfin, on peut suggérer que le choix de représenter, sur le vase de Pronomos, sur la fresque de la villa des Mystères, comme sur la mosaïque de la maison du Poète Tragique, des acteurs satyriques hors scène, de préférence à d'autres coulisses de théâtre faisant allusion à des pièces tragiques ou comiques, permet de jouer avec une virtualité et une virtuosité plus grandes de ces transferts, pour lesquels les costumes, les masques et les autres accessoires, associés à un contexte précis, sont des embrayeurs efficaces. Non que les scènes de coulisses ne concernent que les satyres : le corpus est riche, varié et bien connu. Mais la présence des silènes et des satyres seule permet de jouer sur l'ambiguïté de leur image, et d'instaurer, iconographiquement, la troisième dimension, celle de l'efficacité de la performance théâtrale, poussée à son paroxysme par l'épiphanie de Dionysos en personne.

35. T. P. WISEMAN, art. cit., particulièrement p. 8-10.