

Montserrat Nogueras

*L'origine du drame satyrique:
structure et sens d'une théorie péripatéticienne*

Abstract

The present essay focuses on the story about the origin of Greek satyr-play which arises from ancient Greek sources: the paroemiographer Zenobius and the *Suda*. It is said that satyr-play was introduced in Athens by a foreigner, a Dorian poet from Phleius called Pratinas. Nevertheless this new genre is supposed to restore to the Athenian scene the original and ancient dionysian features which tragedy had lost through out its evolution. This account displays pairs of opposites : new/old, foreign/Athenian, dionysiac/non dionysiac. This account can be read as would be a myth revealing the conception of satyr-play held by Aristotelian and Alexandrian literary criticism. I suggest that the dramaturgical patterns typical of satyr-play, which can be identified in the extant texts, have contributed to the shaping of the whole story.

Il presente contributo affronta l'origine del dramma satiresco greco secondo le fonti antiche: il paremiografo Zenobio e la *Suda*. Si tramanda che il dramma satiresco sia stato introdotto ad Atene da uno straniero, un Dorico di Fliunte chiamato Pratina. Tuttavia si suppone che questo nuovo genere dovesse restituire alla scena ateniese le caratteristiche dionisiache originali e antiche che la tragedia aveva perso attraverso la sua evoluzione. Questo assunto mette in gioco coppie di opposti (nuovo/vecchio, straniero/Ateniese, dionisiaco/non dionisiaco) e potrebbe essere letto come un mito che mette in luce la concezione del dramma satiresco accolta dalla critica letteraria aristotelica e alessandrina. Ritengo che i modelli drammaturgici del dramma satiresco, che possono essere identificati nei testi esistenti, abbiano contribuito alla formazione di tutta la sua storia.

1. *Le récit sur l'origine du drame satyrique*

Les deux sources grecques qui font référence explicite à l'origine du drame satyrique sont la *Souda* et le recueil de proverbes de Zénobios, un parémiographe du II^{ème} siècle de notre ère¹. Notre tradition d'études présente ces deux textes comme des pièces faisant partie d'un même récit cohérent: celui de l'*invention* du drame satyrique. Nous tenons du parémiographe Zénobios le récit suivant: au départ, les poètes des Grandes Dionysies consacraient des dithyrambes à Dionysos; cependant, le dithyrambe évolua vers une forme poétique nouvelle – la tragédie – mettant en scène des contenus éloignés de Dionysos; c'est pourquoi il a fallu introduire le drame satyrique dans le concours. La

¹ Je laisse de côté les témoignages latins: Horace *Ars poetica* 220-24; Diomedes I 491 Keil; Marius Victorin VI 82 Keil. Ces textes impliquent un cadre de discussion qui nous éloigne de l'objectif de cet article.

Souda, quant à elle, rapporte que Pratinas de Phlionte a été le premier poète à écrire des drames satyriques.

Même s'il s'agit de deux témoignages différents, on peut les faire concorder. Le résultat est une histoire que nous pourrions résumer ainsi: le drame satyrique a été introduit dans la scène athénienne par un étranger dorien, appelé Pratinas de Phlionte. Le but de cette innovation était de compenser la perte de l'élément dionysiaque originel – due à l'évolution de la tragédie.

Les deux informations sont apparemment compatibles. Or, le récit obtenu, vu dans le détail, s'avère une construction assez curieuse: d'un côté, le drame satyrique est un genre nouveau et venu d'ailleurs; mais de l'autre, il ne fait que récupérer l'esprit dionysiaque perdu et par conséquent représente un retour au passé. C'est une forme poétique étrangère qui est arrivée sur la scène pour rappeler quelque chose qui appartenait déjà à la tradition locale.

Dans les pages qui suivent, je vais essayer de retracer dans quel milieu les idées sur l'origine du drame satyrique ont pu être développées, et analyser sous quelle forme elles ont été transmises. Il ne s'agit pas de mesurer à quel point elles correspondent à des faits historiques réels, puisque le manque de preuves rendrait la tâche impossible. Le but de cet article est bien plus modeste. Comme je viens de le signaler, ces idées s'articulent autour d'un schéma qui se sert d'oppositions apparemment paradoxales, et qui met en jeu le nouveau et l'ancien, l'étranger et le traditionnel, le dionysiaque et le non-dionysiaque. Je propose de montrer que l'efficacité de ce schéma n'est pas forcément due à son accord avec la vérité historique, mais au fait d'être cohérent avec une image déterminée du drame satyrique.

2. L'honneur négligé

Le texte de Zénobios qui fait référence à l'introduction du drame satyrique se trouve dans l'explication donnée à propos de la phrase "*ouden pros ton Dionuson*":

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λεγόντων ἢ παροιμία εἴρηται. Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένω διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν. Ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτουτες ἔλεγον, Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλαιθάνεσθαι τοῦ θεοῦ².

“Rien à voir avec Dionysos”: on dit cette phrase à ceux qui ont des propos hors sujet. Car, au début, les chœurs avaient l'habitude de chanter le dithyrambe pour Dionysos, mais plus tard les poètes abandonnèrent cette coutume, en commençant à écrire des “Ajax” et des “Centaures”. C'est pourquoi les spectateurs s'écriaient:

² Zénobios V 40.

“rien à voir avec Dionysos!”. C'est pour cette raison qu'ils ont décidé d'introduire les satyres sur la scène, afin de ne pas avoir l'air de négliger le dieu.

Le drame satyrique, d'après ce témoignage, a été introduit à la suite d'un changement d'usages plutôt scandaleux sur la scène athénienne. Les poètes ont transgressé l'habitude (*sunētheia*) de chanter le dithyrambe pour Dionysos, en commençant à écrire des tragédies, ce qui a provoqué la raillerie (*skōptontes*) des spectateurs. Le ton moqueur imprègne le récit, où la tragédie est réduite à des «Ajax» et des «Centaures». Il semblerait que Zénobios, ou l'auteur qu'il cite, aurait voulu renforcer la logique des faits tout en cherchant la complicité des lecteurs.

Cette anecdote est solidaire de la théorie sur l'évolution de la tragédie présentée par Aristote dans la *Poétique*:

γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τὰ φαλλικὰ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν...

ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖ ὄψε ἀπ' ἐσεμνύθη...³

Étant donc, à l'origine, née d'improvisations (elle et la comédie; la tragédie qui remonte aux auteurs de dithyrambes, la comédie qui remonte aux auteurs de ces chants phalliques encore en honneur aujourd'hui dans maintes cités) la tragédie grandit peu à peu parce qu'on développait tout ce qui manifestement lui appartenait en propre, et, après plusieurs changements, elle se fixa lorsqu'elle eût atteint sa nature propre. [...] De plus, la tragédie prit de l'étendue, abandonnant les fables courtes et le langage plaisant qu'elle devait à son origine satyrique, et elle acquit sur le tard de la majesté⁴.

L'idée aristotélicienne d'une tragédie issue *apo tōn eksarkhontōn ton dithurambon* est développée dans le texte de Zénobios sous forme d'un récit plus explicite. Il est évident qu'il faut chercher la source de ce texte parmi la tradition péripatéticienne. Chamailéon, qui appartient à la première époque de l'école d'Aristote, est souvent présenté comme le candidat le plus plausible. Chamailéon s'est surtout consacré à la recherche sur la poésie et les genres littéraires et plus particulièrement aux genres théâtraux. Parmi les oeuvres qui lui sont attribués, il y a un traité sur Thespis, ce qui prouve son intérêt pour la tragédie primitive, et un *Peri Saturōn*, qui abordait le sujet du drame satyrique. Chamailéon est censé avoir contribué, plus que tout autre disciple d'Aristote, à la diffusion de la théorie sur

³ Aristot. *Po.* 1449a.

⁴ Pour la traduction, cf. HARDY (1969).

l'évolution de la tragédie à partir du *saturikon*, à tel point que Gérard Else croyait que la référence au *saturikon* dans la *Poétique* était en réalité une interpolation de cet érudit⁵.

L'indice qui pointe vers lui se trouve dans la *Souda*, qui fournit, elle aussi, une explication à la phrase *ouden pros ton Dionuson*. La version de la *Souda* coïncide à peu près avec celle de Zénobios, sauf qu'il n'y a aucune référence à l'introduction du drame satyrique. En revanche, l'œuvre sur Thespis de Chamailéon⁶ y est citée:

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο· ὅθεν ἡ παροιμία. βέλτιον δὲ οὕτως· τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγοντο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες· ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.

“Rien à voir avec Dionyosos”: lorsqu'Epigénès de Sicyon composa une tragédie en honneur de Dionyosos, certains crièrent cette phrase. C'est de là que vient cette expression. Il est pourtant préférable cette autre explication: dans l'antiquité les poètes faisaient de ce qu'on apellait “*saturika*”. Or ils ont commencé plus tard à écrire des tragédies, et ils se sont retournés vers les mythes et les histoires, sans se soucier de Dionyosos. C'est pourquoi (les spectateurs) ont crié cette phrase. Chamailéon, lui aussi, raconte à peu près le même récit dans son œuvre sur Thespis.

Le phrase *kai Khamaileon [...] ta paraplēsia historei* laisse entendre qu'il y a au moins deux sources différentes impliquées, qui rapportent une information très similaire sans coïncider totalement. Effectivement, le texte de Zénobios paraît indépendant par rapport à celui de la *Souda*: d'après celle-ci, les compositions primitives en honneur de Dionyosos prennent la forme de mystérieux «*saturika*», sans doute inspirés par l'expression aristotélécienne «*ek tou saturikou*»; Zénobios, en revanche, rapporte la version complémentaire du dihyrambe; le texte de la *Souda* est également dépourvu du ton humoristique présent dans celui de Zénobios; finalement, comme je l'ai déjà signalé, son témoignage ne rapporte pas l'introduction des satyres, même si la mention des «*saturika*» aurait pu préparer le terrain. Nous pourrions croire que Zénobios contient, sans le mentionner, le témoignage de Chamailéon, tandis que la *Souda* rapporte une autre version dont l'auteur est inconnu.

Plutarque donne une version un peu différente de l'explication pour cette *paroimia*:

ὥσπερ οὖν, Φρυγίου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη τὸ ‘τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον’⁷

⁵ ELSE (1965, 23).

⁶ Chamael. fr. 38 Wehrli².

⁷ Plut. *Quaest. Conv.* I 615a.

lorsqu'on vit Phrynichos et Eschyle développer dans la tragédie les mythes et le pathétique, on prononça le fameux: "rien à voir avec Dionysos".

La version de Plutarque diffère de celle que nous lisons chez Zénobios ou encore de celle de la *Souda* en ce qu'elle décrit une situation plus concrète. Le nom des auteurs responsables du changement y sont mentionnés: Eschyle et Phrynichos. De plus, le caractère innovateur de la tragédie est décrit de façon plus significative: *tēn tragōidian eis muthous kai pathē proagontōn*. Tout fait penser que le commentaire de la *paroimia* a été repris par plusieurs auteurs de l'école péripatéticienne. Plutarque, Zénobios et la *Souda* semblent avoir des textes de référence différents, mais, comme nous le verrons, les deux derniers présentent quelques traits communs significatifs.

Le goût antiquaire pour les *paroimiai* est un trait partagé par beaucoup de disciples d'Aristote⁸. Considérées comme une sorte d'empreinte des événements passés inscrite dans le langage, les *paroimiai* étaient intégrées par eux dans des argumentations concernant les sujets les plus divers. L'exemple de Dicéarque montre à quel point les *paroimiai* pouvaient jouer un rôle important dans les constructions théoriques péripatéticiennes: dans son enquête sur le passé, que ce soit dans l'histoire des mœurs ou dans le domaine littéraire, Dicéarque se servait très souvent de l'interprétation d'expressions faites⁹. Il pourrait très bien avoir relevé la phrase *ouden pros ton Dionuson* et avoir développé les mêmes conclusions que Chamailéon, d'autant plus qu'il avait consacré un travail spécifique aux *agōnes* dionysiaques, où il traitait la question de l'origine des genres et probablement celle des innovations dans le domaine théâtral¹⁰. Une autre oeuvre de Dicéarque, *Bios Hellados*, retraçait une sorte d'histoire culturelle, depuis l'âge d'or jusqu'au temps de l'auteur, où des questions poétiques et musicales y étaient traitées, et des questions sur le théâtre n'y étaient peut-être pas exclues¹¹. Finalement, un fragment d'un autre ouvrage de Dicéarque, qui parle des baisers fougueux donnés par Alexandre à son aimé Bagoas dans un théâtre devant le

⁸ Aristote avait déjà fait un recueil de *paroimiai*, complété plus tard par Cléarque de Soli. Diogène Laërce attribue à Théophraste un livre sur ce sujet. Chamailéon et Dicéarque ont commenté, eux aussi, des *paroimiai*. Cf. KINDSTRAND (1978, 74-76).

⁹ Sur les questions littéraires: l'expression ἐκκέκοφθ' ἡ μουσική est utilisée comme témoignage d'un changement d'usages dans les banquets (Dicaearc. fr. 91 Fortenbaugh-Schütrumpf). Sur l'attribution de ce texte à Dicéarque, cf. FORTENBAUGH – SCHÜTRUMPF (2001, 93 n. 2), à propos du fr. 91; deux *paroimiai* témoignent de joueurs de flûte rebelles: τὸν ἀλητῆν ἀλεῖν (Dicaearc. fr. 98 Fortenbaugh-Schütrumpf = 103, I Wehrli), et ἀειδε τὰ Τέλληνος, (Dicaearc. fr. 97 Fortenbaugh-Schütrumpf = 103 Wehrli). Dans le domaine de l'histoire, la phrase τὰδε Μῆδος οὐ φυλάξει est mise en rapport avec l'expédition de Xerxès (Dicaearc. Fr. 75 Fortenbaugh-Schütrumpf = 102 Wehrli).

¹⁰ *Περὶ Διοιονυσιακῶν ἀγώνων*, cité dans les *scholia in Ar. Av.* 1403 (Dicaearc. fr. 99 Fortenbaugh-Schütrumpf = 75 Wehrli), où Dicéarque traitait sur l'invention du dithyrambe, qu'il attribuait à Arion. Dans le même travail il attribuait peut-être à Sophocle l'introduction du troisième acteur (fr. fr. 100 Fortenbaugh-Schütrumpf = 76 Wehrli).

¹¹ Alberto Grilli a attribué au *Bios Hellados* de Dicéarque une théorie sur l'origine de la comédie contenue dans les *scholia* à Denys Thrace. Cf. GRILLI (1962, 22-32).

public, est remarquable par la coïncidence du verbe *epiphōnein* appliqué aux spectateurs (*theatas*), que nous retrouvons dans le texte de la *Souda* sur l'*ouden pros ton Dionuson*¹².

Ces questions d'attribution ne sont pas sans intérêt, mais le manque de preuves déconseille de s'aventurer sur un terrain trop spéculatif. Je me bornerai à signaler les deux faits qui me semblent fondamentaux: a) les textes qui commentent la phrase *ouden pros ton Dionuson* transmis par Zénobios et la *Souda* procèdent du milieu péripatéticien; b) ceux-ci retiennent la logique originale du récit, organisée, dans les deux cas, autour d'une *paroimia*.

C'est justement cette logique du récit qui demande à être analysée. D'abord, il faut signaler que la *Souda* rapporte trois explications différentes sur l'origine de l'expression *ouden pros ton Dionuson*, dont deux sont en rapport avec la tragédie, et une troisième avec le peintre Parrhasios. D'après la première, l'expression est née lorsqu'Epigénès de Sicyon a mis en scène une tragédie en l'honneur de Dionysos (*eis ton Dionuson*). Dans la *Souda*, Epigénès de Sicyon est présenté (*Souda s.v.*) comme le premier poète à avoir écrit des tragédies. La tragédie serait ainsi marquée par le scandale dès sa naissance: certains contemporains (*tines*) auraient dénoncé à cor et à cris (*epephōnēsan*) le manque de rapport entre le nouveau genre et le dieu à qui il est censé faire honneur.

La deuxième explication, qui est considérée plus vraisemblable par l'auteur (*beltion de houtōs*), nous l'avons déjà résumée: elle montre le passage des *saturika* à la tragédie, qui serait dépourvue d'un rapport évident avec Dionysos. Il est remarquable que les acteurs de cette transgression soient absents dans le texte: face au récit de Zénobios, où on lit *hoi poiētai*, la *Souda* ne présente pas de sujet explicite.

Un collectif anonyme (celui des poètes transgresseurs) face à un autre collectif anonyme (celui des spectateurs étonnés et indignés), telle est la mise en scène créée de toute pièce afin d'encadrer la naissance de notre *paroimia*. Cette présentation des faits oppose les textes de Zénobios et la *Souda* à celui de Plutarque – ou les noms des poètes sont consignés.

Le drame qui se déroule entre les deux groupes confrontés ne relève pas moins de la fiction. La phrase *hina mē dokōsin epilanthanesthai tou theou*, dans le texte de Zénobios, trouve une certaine correspondance dans ces mots de la *Souda*: *mēketi tou Dionusou mnēmoneuontes*. Or le langage de la mémoire et de l'oubli (*mnaomai*, *lanthanomai*), dans un contexte culturel, exprime le fait d'accorder ou non l'honneur

¹² Dicæarc. fr. 83 Fortenbaugh-Schütrumpf = 23 Wehrli: Δικαίαρχος γοῦν ἐν τῷ περὶ τῆς ἐν Ἰλίῳ Θυσίας Βαγῶου τοῦ εὐνούχου οὕτως αὐτὸν φησιν ἠττάσθαι ὡς ἐν ὄψει θεάτρου ὅλου καταφιλεῖν αὐτὸν ἀνακλάσαντα, καὶ τῶν θεατῶν ἐπιφωρησάντων μετὰ κρότου οὐκ ἀπειθήσας πάλιν ἀνακλάσας ἐφίλησεν.

rituel (*timē*) aux dieux¹³. Nous retrouvons ce vocabulaire dans le contexte culturel des hymnes¹⁴, mais surtout dans les mythes où l'honneur dû aux dieux est concerné¹⁵.

C'est par ce langage apparemment banal que les deux récits évoquent une sorte de crise rituelle dangereusement proche des situations extrêmes du mythe, où ce genre de négligence est sévèrement punie par les dieux. Les histoires sur Dionysos, en particulier, s'articulent souvent sur le thème du refus de la *timē* et les terribles conséquences qui en découlent. Le mythe fondateur de la *pompē* des Grandes Dionysies est basé lui-même sur ce schéma¹⁶. L'histoire raconte qu'un certain Pégase, natif d'Eleuthères, présenta une statue de Dionysos aux Athéniens. Comme ceux-ci refusèrent de vénérer le dieu (*ouk edeksanto meta timēs ton theon*), toute la population masculine fût aussitôt frappée d'une étrange maladie, «une espèce de *satyriasis*»¹⁷. Un oracle révéla alors qu'il n'y avait pas d'autre solution que de conduire le dieu «avec tous les honneurs» (*dia timēs hapasēs*). C'est ainsi que les Athéniens fabriquèrent des phallus en privé et publiquement, pour rendre honneur au dieu (*egerairon ton theon*), tout en gardant le souvenir (*hupomnēma poioumenoi*) de la maladie guérie. L'exhibition des phallus dans le cadre de la *pompē* qui ouvrait les Grandes Dionysies était en même temps l'honneur du dieu et le souvenir de la punition fondatrice.

Or, d'après le récit associé à la *paroimia* «*ouden pros ton Dionuson*», le théâtre, qui devrait faire partie de la *timē* de Dionysos, devient le lieu de la négligence et de l'oubli. Dans le texte de Zénobios, le changement de la *synētheia* rituelle frôle le sacrilège (*hina mē dokōsin...*), dans celui de la *Souda* la faute à l'égard de Dionysos est un fait accompli (*mēketi tou Dionusou mnēmoneuontes*). Bien entendu, cette situation d'oubli du dieu

¹³ «[...] l'oubli d'un hommage, oubli qui atteint le dieu dans sa *timē*, la part d'honneur qui lui est due. Ce sera précisément le rôle de Delphes, au cours des périodes archaïque et classique, d'éclairer les cités sur les causes des malheurs naturels qui les frappent, épidémie, sécheresse, stérilité [...], sur les fautes qui sont à l'origine de ces maux et sur les procédures prévues pour les pallier», BRUIT ZAIDMAN (2001, 94).

¹⁴ Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἄπολλωνος ἑκάτοιο, tel est le début de l'*Hymne homérique à Apollon* (hymne III, v. 1). Nous lisons ἀμφὶ Διόνυσον Σεμέλης ἐρικυδέος υἱὸν μνήσομαι aux premiers vers de l'*Hymne homérique à Dionysos* (hymne VII, 1-2). Cf. aussi *Himne à Aphrodite* (hymne VI) αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σείο καὶ ἄλλης μνήσομαι αἰοιδῆς.

¹⁵ Cf. Dans els mythes, l'oubli concerne souvent le sacrifice à Artémis. Cf. Apollod. I 66: Οἰνεὺς θεοῖς πᾶσι θύων μόνης Ἀρτέμιδος ἐξελάθετο. Apollod. I 105: θύων δὲ (Admète) ἐν τοῖς γάμοις ἐξελάθετο Ἀρτέμιδι θῦσαι. Le résultat de cet oubli est toujours une punition. Nous trouvons l'exception à cette règle chez Pindare: la lήθη d'Hélios dans le cadre du sacrifice dans l'*Ol.* VII a des conséquences insolitement positives. Pour le sens de l'oubli dans ce cas-là, cf. CLAVO (1986).

¹⁶ *Schol. in Ar. Ach.* 243: περὶ δὲ αὐτοῦ τοῦ φαλλοῦ τοιαῦτα λέγεται. Πήγασος ἐκ τῶν Ἐλευθερῶν - αἱ δὲ Ἐλευθεραὶ πόλις εἰσὶ τῆς Βοιωτίας - λαβὼν τοῦ Διονύσου τὸ ἄγαλμα ἦκεν εἰς τὴν Ἀττικὴν. οἱ δὲ Ἀττικοὶ οὐκ ἐδέξαντο μετὰ τιμῆς τὸν θεόν, ἀλλ' οὐκ ἀμισθί γε αὐτοῖς ταῦτα βουλευσαμένοις ἀπέβη. μῆρισαντος γὰρ τοῦ θεοῦ νόσος κατέσκηψεν εἰς τὰ αἰδοῖα τῶν ἀνδρῶν καὶ τὸ δεινὸν ἀνήκεστον ἦν. ὡς δὲ ἀπέπειπον πρὸς τὴν νόσον κρείττω γενομένην πάσης ἀνθρωπείας μαγγανείας καὶ τέχνης, ἀπεστάλησαν θεωροὶ μετὰ σπουδῆς· οἱ δὲ ἐπανελθόντες ἔφασαν ἴασιν ταύτην εἶναι μόνην, εἰ διὰ τιμῆς ἀπάσης ἄγοιεν τὸν θεόν. πεισθέντες οὖν τοῖς ἠγγελημένοις οἱ Ἀθηναῖοι φαλλοὺς ἰδίᾳ καὶ δημοσίᾳ κατεσκεύασαν, καὶ τούτοις ἐγέραιρον τὸν θεόν, ὑπόμνημα ποιούμενοι τοῦ πάθους.

¹⁷ DÉTIENNE (1986, 52).

dans sa propre fête ne peut être que fictionnelle. C'est pourquoi il faut chercher le sens du récit dans la structure du récit lui-même, plutôt que de spéculer sur l'historicité des faits décrits.

Certains philologues, qui nient tout rapport entre la tragédie et le rituel dionysiaque, estiment que la phrase «*ouden pros ton Dionuson*» exprime une vérité essentielle sur la tragédie athénienne¹⁸. Je crois cependant que le récit du détachement de la tragédie par rapport au rituel dionysiaque ne vise pas forcément à imposer une certaine conception théorique de la tragédie elle-même, ou en tout cas ce n'est pas l'objectif principal. En effet, cette fantaisie n'a de sens que par rapport à la conséquence finale: l'introduction du drame satyrique. L'ensemble de l'histoire a comme but dessiner, à la façon d'un mythe, une image déterminée du drame satyrique dans son rapport avec la tragédie et l'ensemble de la fête.

Le fait que le drame satyrique soit présenté comme la solution à une crise rituelle imaginaire prouve qu'il était perçu essentiellement comme une forme de *timē* poétique rendue à Dionysos: concrètement, la partie de *timē* qui était due au dieu dans le cadre du concours tragique. Face à l'oubli dangereux, les phallus, les danses et les attitudes des satyres sur la scène, représentaient le *hupomnēma* sauveur qui stabilisait la fête.

L'exemple donné par Zénobios des «Ajax» et «Centaures» est aussi révélateur. Nous connaissons une seule tragédie appelée *Kentauros*: celle de Chærémon, un poète tragique du IV^{ème} siècle av. J.-C. Aristote en parle comme d'une sorte de pièce expérimentale¹⁹. Ceci renforce l'idée qu'il ne faut pas vraiment être trop axé sur la dimension temporelle du récit. D'après ces témoignages, la tragédie paraît apporter une sorte de scandale permanent sur la scène; c'est pourquoi l'ancrage rituel du drame satyrique est indispensable dans l'architecture de la *tragikē didaskalia*²⁰.

Les disciples d'Aristote ont poussé la théorie de l'évolution de la tragédie et ses conséquences bien au delà du *logos* du maître. Ils ont reconstruit une chaîne d'innovations sur la scène qui n'était pas attestée, mais qui paraissait logique par rapport à ce qu'Aristote avait écrit sur la tragédie et à l'idée qu'ils avaient eux-mêmes du drame satyrique. La *paroimia* constituait une partie fondamentale du raisonnement: pour eux, une expression toute faite était forcément l'écho lointain d'un évènement du passé. C'est pourquoi une enquête sur son origine s'imposait. L'argumentation créative à propos des *paroimiai* faisait partie de la méthodologie des péripatéticiens: pour donner

¹⁸ «'Nothing to do with Dionysus'. This phrase is not a piece of evidence one wants to put any weight on, but it seems to me to capture succinctly a basic truth about Greek tragedy. Whoever coined it was doubtless aware that at Athens tragedy was under the patronage of Dionysus and performed at his festivals, and the phrase must be based on the observation that the *form* and *content* of tragic drama had no real connection with Dionysiac cult», SCULLION (2002, 125).

¹⁹ Chaeremon fr. 9 Snell = Aristot. *Po.* I 1447b: ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μινύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν, καθάπερ Χαϊρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψωδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον.

²⁰ Cf. VOELKE (2001, 395).

deux exemples, Dicéarque reconstruit à partir de l'expression *mēris ou pnigei* une phase historique qui aurait précédé l'institution du partage dans le repas collectif²¹; et l'expression *halis druos* suggérait à cet érudit une immersion dans le passé beaucoup plus audacieuse, puisque cette phrase aurait été prononcée, «comme il est vraisemblable» (*hoia eikos*) par le premier homme qui abandonna le style de vie primitif (*tou metaballontos prōtou [...] toutou phthenksamenou*)²².

Nous pouvons imaginer le même genre de procédé par rapport au proverbe «*ouden pros ton Dionuson*». Ce cri indigné, une fois rapproché de l'histoire du théâtre, suggérait un scénario plausible, qui a pris forme en fonction d'une certaine idée sur la structure et le mode d'intégration du concours tragique dans le contexte culturel des Grandes Dionysies.

Le verbe *proeisagein* employé par Zénobios a attiré l'attention des philologues parce qu'il suggère une situation dans laquelle le drame satyrique précédait la représentation de tragédies²³. Certains ont suggéré que tel était réellement l'ordre original, lorsque le drame satyrique fût institué. À vrai dire, la position du drame satyrique au début du concours correspondait à l'usage du IV^{ème} siècle av. J.-C. Une inscription contenant les *didaskaliai* des années 341-339 témoigne des innovations dans le concours des Grandes Dionysies²⁴. Celui-ci s'ouvrait avec un drame satyrique et une reprise de tragédie ancienne. Ensuite le concours mettait en compétition trois poètes qui représentaient chacun trois tragédies (deux en 341/340). Comme il a été observé par Ghiron-Bistagne, le drame satyrique «constitue un genre complètement indépendant qui a le privilège d'ouvrir le concours de tragédies nouvelles aux Grandes Dionysies»²⁵. Dans le cadre du renouveau du théâtre au IV^{ème} siècle av. J.-C., il est mis en honneur au sein du concours tragique. On notera le fait que, même s'il s'agit de pièces nouvelles, «ce genre est entaché d'archaïsme et il est mis au rang des tragédies anciennes dont les reprises sont présentées hors concours»²⁶. Cette perception du drame satyrique comme gardant un esprit essentiellement archaïque²⁷ et qui serait lié à sa condition de genre spécifiquement dionysiaque, vertèbre aussi le récit de Zénobios.

²¹ Dicaearc. fr. 57 Fortenbaugh-Schütrumpf = 59 Wehrli.

²² Dicaearc. fr. 56A Fortenbaugh-Schütrumpf = 49 Wehrli = Porphyre, *De abstinentia* IV 2. L'attribution à Dicéarque n'est pas certaine. Porphyre cite celui-ci plus haut dans le texte. Ensuite, quelques lignes après avoir donné l'explication sur la *paroimia*, il précise «dit-il», en faisant référence à Dicéarque. On peut penser très raisonnablement que Dicéarque est la source de tout le contenu du passage. Il faut dire que Porphyre cite le même proverbe dans le livre II et il en donne la même explication, mais cette fois-ci le passage est encadré de références à Théophraste. Quoi qu'il en soit, l'idée de reconstruire à partir de cette expression le mode de vie primitif paraît issue des écrits péripatéticiens.

²³ GALLO (1992, 96). La correction de Hermann προσεισάγειν est innecesaire.

²⁴ *JG* II² 2320. Cf. GHIRON-BISTAGNE (1991, 103s.); EASTERLING (1997a, 40 et 1997b, 214s.).

²⁵ GHIRON-BISTAGNE (1991), p. 104.

²⁶ GHIRON-BISTAGNE (1991), p. 106.

²⁷ Easterling ne croit pas que le nouvel ordre des Grandes Dionysies impliquait que le drame satyrique était perçu comme archaïque: «There is no reason to think that such changes came about because satyr

Les *saturoi* qui sont introduits dans le concours ne s'identifient pas pourtant à la forme poétique dionysiaque précédente – le dithyrambe, d'après Zénobios. Le drame satyrique est un genre nouveau, et la tradition, on l'a dit, rapporte le nom du pionnier: Pratinas de Phlonte.

3. Pratinas de Phlonte, prōtos heuretēs du drame satyrique

La *Souda* consacre à Pratinas, l'«inventeur» du drame satyrique, cette notice:

Πρατίνας, Πυρρωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος, ποιητῆς τραγωδίας· ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ο' (70) Ὀλυμπιάδος (499-96), καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἴκρια, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις. καὶ δράματα μὲν ἐπέδixετο ν' (50), ὧν σατυρικά λβ' (32)· ἐνίκησε δὲ ἅπαξ.

Pratinas: fils de Pyrrhonides ou d'Encomios, de Phlonte. Poète tragique. Il rivalisa avec Eschyle et Choïrilos dans la soixante-dixième Olympiade (499-496), et a été le premier à écrire des drames satyriques. Pendant une représentation, il arriva que les gradins où siégeaient les spectateurs s'effondrent, et c'est pourquoi un théâtre fut construit pour les Athéniens. Il représenta 50 drames, dont 32 étaient satyriques, et gagna une seule fois.

Dans cet aperçu biographique très succinct, Pratinas est défini comme un poète tragique, même s'il aurait écrit plus de drames satyriques que de tragédies. Ce manque de proportion entre les œuvres de chaque genre a été souvent expliqué par le fait que Pratinas aurait écrit et représenté – à Athènes ou ailleurs – plusieurs drames satyriques avant la constitution de l'ordre de la *tragikē didaskalia* propre aux Grandes Dionysies²⁸. Or les chiffres indiqués par la *Souda* ne sont pas forcément exacts²⁹. Quant à l'anecdote sur l'effondrement des *ikria*, elle semble avoir une valeur plutôt symbolique: en effet, l'association de Pratinas à un monument permanent tel que le théâtre de Dionysos peut

play was perceived to be a 'quaint', 'primitive' survival from some folk tradition: the surviving samples are in fact extremely sophisticated pieces of writing, and the form did not go wholly out of fashion», EASTERLING (1997a, 40). Je crois cependant qu'il n'y a pas de contradiction entre le fait que le drame satyrique était à l'époque un objet d'expérimentation et la croyance qu'il était censé garder l'essence du fond rituel du drame.

²⁸ PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 65s.); GALLO (1992, 98); SEAFORD (1988², 15); D. F. Sutton suggère d'autres solutions: soit il faudrait aussi compter des pièces non dramatiques parmi les «dramas satyriques» cités par la *Souda*, soit Pratinas aurait pu écrire des pièces pour d'autres auteurs. Cf. SUTTON (1980, 12).

²⁹ Pickard-Cambridge rappelle que l'information contenue dans la *Souda* est peu fiable, et que le nombre de pièces qu'elle mentionne est celui des titres connus par les érudits alexandrins. Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 80).

être en rapport avec l'établissement d'une structure fixe dans le concours tragique des Grandes Dionysies, qui comprendra désormais le drame satyrique³⁰.

La *Souda* affirme que Pratinas serait entré en compétition avec Eschyle et Choirilos en 499/496 a.C. Pour le reste, le souvenir de ce poète apparaît souvent lié à son fils Aristias, dont Pausanias affirme avoir vu la tombe à Phlionte. Pausanias précise que lui et son père Pratinas avaient écrit les drames satyriques les plus réputés après ceux d'Eschyle³¹. Faute d'avoir d'autres témoignages sur le succès d'Aristias, nous pouvons signaler que cette information coïncide avec le résultat du concours des Grandes Dionysies de l'année 467 a.C, tel qu'il est enregistré dans un fragment de *didaskalia*, ainsi que dans l'argument des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle: en effet, Eschyle emporta le prix avec sa trilogie sur la famille d'Édipe, et Aristias, qui représenta des œuvres de son père Pratinas, fût deuxième³².

Nous retrouvons le nom de Pratinas sur une liste de poètes anciens qu'Athénée appelait «*orkhēstai*». Ceux-ci méritaient ce nom parce qu'ils s'occupaient de la chorégraphie de leur propres pièces dramatiques et travaillaient également comme maîtres de danse³³. Nous savons enfin que Pratinas était renommé pour ses compositions lyriques³⁴.

Aucun des témoignages sur l'activité théâtrale de Pratinas, hormis la *Souda*, ne précise qu'il fut aussi le premier auteur de drames satyriques. Il y a peut-être un deuxième témoignage, moins sûr parce qu'il dépend d'une correction, dans les scholies à l'*Art Poétique* d'Horace. Le scholiaste fait référence au créateur du drame satyrique, mais le nom signalé est celui de l'auteur comique Cratinos. Les éditions modernes acceptent la correction de Fabricius, qui changea *secundum Cratini institutionem* en *secundum Pratinae institutionem*. Le texte est ainsi compté parmi les *testimonia* de Pratinas (T 8 Snell)³⁵.

³⁰ Il faut rappeler que la *Souda* mentionne le même accident dans l'article consacré à Eschyle. D'après ce récit, cela aurait été la cause de la fuite du poète en Sicile. La chute des *ikria* semble être un des ces «scandales» récurrents qui expliqueraient des changements majeurs dans l'histoire du drame ancien: le passage des structures improvisées sur l'agora au bâtiment théâtral permanent, ou la disparition d'Eschyle de la scène athénienne.

³¹ Paus. II 13, 6.

³² *TGrF* vol. I DID C 4 = P.Ox. 2256 (ca. a. 200^p) ed. Lobel, fr. 2, et *hypothes. I ad Aesch. Septem*. Le fragment de *didaskalia* ne donne pas le nom des œuvres présentées par Aristias, et l'argument des *Sept* en mentionne trois: *Persée*, *Tantale* et *Palaistai saturoi*. Le troisième poète de la liste est Polyphrasmon, avec sa *Lukourgeia*.

³³ Ath. I 22a. Les autres noms de la liste, d'après le manuscrit, sont Thespis, Cratinos et Phrynichos, mais les différentes éditions effacent le nom de Cratinos. La preuve de l'acceptation générale de cette correction est le fait que ce texte n'est pas compté parmi les *testimonia* sur Cratinos dans l'édition de Kassel-Austin.

³⁴ Plut. *De Mus.* 1142b = Aristoxenos fr. 76 Wehrli.

³⁵ *Schol. ad Hor. AP 216* (Σ Pseudo-Acron): *paulatim ꝥponebant tragoediis satyrica dramata, in quibus salva maiestate gravitatis iocos exercebant secundum Pratinae (ms. Cratini, corr. Fabricius) institutionem: is enim primus Athenis, Dionisia dum essent, satyricam fabulam induxit.* Pohlenz

Quoi qu'il en soit, la précarité du souvenir de Pratinas dans l'antiquité comme premier auteur de drames satyriques est remarquable. Nous ignorons d'où la *Souda* tient cette certitude: «*Pratinas... prōtos egrapse saturous*». Il paraît que la source immédiate des entrées de la *Souda* était un épitomé d'Hésyche; mais la question des sources d'Hésyche lui-même est loin d'être claire³⁶. En ce qui concerne Pratinas, les titres et le compte de ses victoires pourrait remonter aux *Pinakes* de Callimaque; la coïncidence de Pratinas, Choirilos et Eschyle en 499/496 serait, d'après M.L. West, un arrangement créé par Eratosthène³⁷. En revanche, l'idée qu'il fut *le premier* à écrire des drames satyriques peut être attribué à l'activité de l'école péripatéticienne, qui consacrait un intérêt particulier aux innovations individuelles de chacun des poètes tragiques anciens³⁸. Quant au détail de l'effondrement des *ikria*, il pourrait procéder également d'une source péripatéticienne.

M.L. West pense que la plupart de l'information contenue dans les entrées de la *Souda* sur Thespis, Choirilos, Phrynichos et Pratinas est tirée de l'œuvre *Sur Thespis* de Chamailéon, mais d'autres possibilités ne devraient pas être exclues³⁹. Chamailéon avait consacré un traité au drame satyrique, dont il ne reste qu'une référence à l'expression «*apōlesas ton oinon epikheas hudōr*», employée par le poète Aristias, le fils de Pratinas, dans sa pièce *Le Cyclope*⁴⁰, et devenue proverbiale par la suite. Ce travail pourrait être aussi à la base de la notice de la *Souda* sur Pratinas.

C'est un fait établi que la recherche sur les *prōtoi heuretai* en matière de poésie et de musique était un sujet cher à l'école d'Aristote, et dans ce domaine, les *inventeurs* des formes théâtrales constituent une catégorie particulièrement intéressante et controversée. Dans le troisième chapitre de la *Poétique*, Aristote parle d'une confrontation entre Doriens et Athéniens à propos de l'invention de la comédie et de la tragédie⁴¹. Le rapport d'Aristote est cependant vague et ne contient aucun indice sur le contexte ou les acteurs de ce débat. La question sur les origines doriennes des genres théâtraux athéniens est certes très complexe: s'agit-il d'un phénomène relevé par Aristote dans les ouvrages contemporains d'histoire locale?⁴² Ou ne serait-ce pas plutôt, comme le croyait Gérard

argumentait que cette confusion était due à la satire I 4 d'Horace, où Cratinos, Eupolis et Aristophane sont considérés, avec *alii quorum comoedia prisca uirorum est*, comme les prédécesseurs de Lucilius.

³⁶ Pour ce qui suit, cf. WEST (1989, 252-54).

³⁷ WEST (1989, 253). Timée fut le premier à employer les Olympiades afin d'établir une chronologie universelle. D'après West, cette pratique était étrangère aux méthodes péripatéticiennes.

³⁸ WEST (1989, 252).

³⁹ WEST (1989, 253). L'œuvre sur *Sur les concours dionysiaques* ou le *Hellados Bios* de Dicéarque pourraient être également concernés.

⁴⁰ Aristias fr. 4 Snell. Chamael. fr. 37a Wehrli² = Apostolios *Cent.* III 60, *CPG* II 300-301 Leutsch-Schneidewin; Chamael. fr. 37b Wehrli² = *Souda* α 3668; Chamael. fr. 37d Giordano = Phot. *Lex.* a 2561 (I 237). Il y a encore une référence au *Cyclope* d'Aristias, sans citer le proverbe, dans Chamael. fr. 37c Wehrli² = *Suda* α 3907.

⁴¹ *Po.* 1448^a.

⁴² Comme la *Chronique* de Dieuchidas de Mégare (hypothèse de Wilamowitz). Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 109).

Else, une chimère inventée et alimentée par certains disciples d'Aristote, comme Chamailéon, Dicéarque ou Aristoxène, dans le cadre d'un programme idéologique anti-athénien?⁴³ Les deux possibilités reviennent au même: l'hypothèse «dorienne» n'est pas fiable.

En revanche, l'origine que la *Souda* accorde au drame satyrique athénien a éveillée moins de méfiance. Il faut signaler que même Gérard Else, qui croyait à cette hypothétique manipulation péripatéticienne, et qui s'était attaqué à ce qu'il appelle «the Dorianizing Solution», acceptait volontiers que le drame satyrique était une création dorienne, et qu'il était l'œuvre de Pratinas de Phlionte⁴⁴.

L'idée d'un drame satyrique issu du monde dorien reste cependant très problématique. En effet, les images de la céramique témoignent d'une tradition de danses satyriques en Attique bien plus ancienne que le drame satyrique. G.M. Hedreen, qui a étudié l'iconographie des silènes dans la céramique attique archaïque, signale que «there is no convincing evidence that Pratinas introduced satyric performances from the Peloponnese to Athens»⁴⁵. Mais cela n'implique pas que l'information de la *Souda* soit fautive. Plusieurs solutions ont été proposées pour concilier le statut de Pratinas comme *prōtos heuretēs* avec l'existence d'une tradition athénienne précédant l'institution du drame satyrique. D'après une première hypothèse, Pratinas aurait introduit le *saturōs*, le type de satyre du Péloponnèse, opposé au *silēnos*, le satyre attique. Cette idée est issue de la combinaison de deux prémisses: 1) le nom «*saturōs*» était inconnu à Athènes avant l'introduction du drame satyrique; 2) les satyres indigènes du Péloponnèse avaient des traits de bouc (à la différence des silènes, qui auraient des traits équins). Plusieurs études ont montré la faiblesse de ces arguments. Rien ne prouve que le nom «*saturōs*» ne fût pas en usage à Athènes avant le temps de Pratinas, et que le type de satyre du drame satyrique corresponde à un modèle dorien⁴⁶. Hedreen, qui considère que le phénomène des performances satyriques à Athènes n'est pas une importation, essaie néanmoins d'accorder un rôle à Pratinas: soit il aurait rapproché la tragédie du drame satyrique, soit il l'aurait introduit pour la première fois dans le concours des Grandes Dionysies⁴⁷. Cette dernière

⁴³ ELSE (1965, 23-25).

⁴⁴ ELSE (1965, 25 n. 9): «It is [...] certain that satyr-drama was brought to Athens by Pratinas at the end of the sixth century».

⁴⁵ HEDREEN (1992, 164). Plus récemment, HEDREEN (2007, 158-60).

⁴⁶ Pour cette question, cf. HEDREEN (1992, 163); SEAFORD (1988², 6).

⁴⁷ HEDREEN (1992, 164ss.). Cf. PICKARD-CAMBRIDGE (1962², 66ss.): «The words [...] 'Pratinas first wrote *satyroi*' cannot mean anything but that, in the opinion of the compiler of the *Suda* or his unknown authority, Pratinas was the first to compose satyric plays of the type known on the fifth century». Et plus loin, p. 95: «Pratinas brought into Athens a more primitive kind of play with satyr-chorus, from Phlius, and assimilated it to tragedy in certain respects». Cette synthèse révèle les problèmes et les paradoxes associées au rôle attribué à Pratinas. D'abord, il amène de Phlionte une forme chorale plus primitive; mais ce n'est que pour la transformer sous l'influence de la tragédie. Par conséquent, le drame satyrique serait un genre étranger qui n'existe pas hors d'Athènes.

hypothèse n'entraîne pas moins de difficultés: dans le contexte d'un concours organisé par l'État athénien, comment faudrait-il comprendre ce genre d'action individuelle?⁴⁸

Les difficultés pour cerner en quoi Pratinas aurait été *le premier* sont elles-mêmes très significatives. Pourquoi serait-il aussi important de marquer une cassure – interprétée comme un *début* – dans ce qui pourrait être perçu comme une tradition ininterrompue de performances satyriques? Peut-être que Pratinas a eu un certain rôle dans l'institution du drame satyrique dans les Grands Dionysies; mais le besoin de garder le souvenir d'un début net et clair, et de l'attribuer à l'autorité d'un étranger, peut difficilement s'inscrire dans un contexte autre que celui des postulats péripatéticiens. Le nom du poète paraît révélateur, puisque Pratinas semble contenir la racine de *prātos*, la forme dorienne de *prōtos*; ce nom aurait par conséquent le double avantage de convenir à l'image d'un inventeur et de lui assurer en même temps un lien évident avec le monde dorien. Je n'irai pas jusqu'à affirmer que ce poète soit une invention des disciples d'Aristote. Comme nous l'avons vu, le nom de Pratinas est bien attesté, et il serait inutile de nier qu'il a vécu au temps d'Eschyle. On peut poser la question autrement: quels sont les aspects du drame satyrique qui seraient nettement identifiables comme *doriens*?

L'origine dorienne du drame satyrique pourrait être confirmée par le célèbre "hyporchème", le seul texte éventuellement satyrique attribué à Pratinas. Il s'agit d'un passage choral où un groupe, probablement de satyres⁴⁹, se dispute avec un joueur de flûte. Le chœur revendique son droit exclusif de chanter et danser pour Dionysos, en priant son maître. Ce fragment, transmis par Athénée, continue à être l'objet d'une grande controverse⁵⁰. Certains défendent qu'il appartient effectivement à un drame satyrique⁵¹; Lloyd-Jones et Zimmermann y voient un fragment lyrique, qui serait l'œuvre d'un poète du IV^{ème} siècle av. J.-C., dans la lignée du Nouveau Dithyrambe⁵². L'étrange diction du fragment a été considérée comme un argument tantôt en faveur du drame satyrique, tantôt comme du dithyrambe⁵³.

G.B. D'Alessio a argumenté de façon convaincante son caractère théâtral, à partir de l'étude des éléments déictiques⁵⁴. La question de la chronologie reste cependant très

⁴⁸ S. Scullion rappelle les difficultés à comprendre les affirmations des textes anciens sur les innovations individuelles des différents poètes tragiques. Il y réfléchit à propos des notices sur la progressive addition d'acteurs; mais une critique générale s'impose à propos de l'ensemble de ce genre de schémas. Cf. SCULLION (2002, 105).

⁴⁹ L'hypothèse des satyres est attractive, mais malheureusement elle n'est pas confirmée. Cf. ZIMMERMANN (1986, 151ss.); CIPOLLA, (1999, 43).

⁵⁰ Pour une vision générale du problème, cf. KRUMEICH – PECHSTEIN – SEIDENSTICKER (1999, 81-87).

⁵¹ GARROD (1920); POHLENZ (1965); SEAFORD (1977-1978); MELERO (1992).

⁵² LLOYD-JONES (1966); ZIMMERMANN (1986).

⁵³ En général, l'argument de la diction paraît favorable à l'identification avec un dithyrambe; A. Melero, cependant, croit que celle-ci présente des traits partagés par le drame satyrique et la comédie. Cf. MELERO (1992).

⁵⁴ D'ALESSIO (2007).

problématique: elle ne peut pas être déterminée avec certitude à partir des indices tels que la langue ou le contenu, comme il a été bien argumenté par P. Cipolla⁵⁵.

Dans le cadre de notre discussion, il est indispensable de commenter le vers final:

<ἄκου> ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν (v. 17).

L'adjectif *dorien* a été interprété comme une référence au mode musical employé par le chœur⁵⁶. En outre, Cipolla observe dans le fragment des formes typiquement doriennes ou consacrées par la tradition de la lyrique chorale dorienne⁵⁷. Quoi qu'il en soit, il est improbable que l'adjectif "dorien" fasse référence à la patrie de Pratinas. Dans tout le reste du corpus textuel du drame satyrique, il n'y a aucun indice du fait que le chœur réclame une hypothétique identité dorienne. Il n'y a aucune raison d'imaginer que les œuvres de Pratinas aient un fort caractère identitaire dorien, qui aurait très rapidement disparu par la suite sans laisser la moindre trace.

Nous l'avons dit, le besoin de marquer un début avec Pratinas et de souligner le caractère phliasien du drame satyrique n'a pas de sens hors des schémas de pensée propres aux disciples d'Aristote. Mais encore, comment faudrait-il comprendre cette présentation des faits? En quoi peut-elle correspondre à une certaine conception de la nature du drame satyrique athénien?

La notice de la *Souda* ne peut pas fournir une réponse à ces questions. Mais nous trouvons quelques indices dans l'érudition alexandrine, qui a été très influencé par les idées péripatéticiennes sur les genres théâtraux.

4. Dioscoride, de la critique littéraire aux images poétiques

Dans les textes conservés, Phlionte est mise en rapport pour la première fois avec le drame satyrique dans deux épigrammes du poète alexandrin Dioscoride. Ces textes ne rapportent pas le nom de Pratinas, comme nous le verrons, mais cela n'empêche qu'ils soient comptés comme les *testimonia* les plus anciens sur ce personnage. L'activité de Dioscoride s'est déroulée à Alexandrie dans la deuxième moitié du III^{ème} siècle av. J.-C., dès la fin du règne de Ptolémée Philadelphe à l'époque de Ptolémée III Évergète. Les deux textes qui nous concernent font partie d'un ensemble de cinq épigrammes funéraires qu'il a écrit en rapport avec le théâtre, consacrées respectivement à Thespis, Eschyle, Sophocle, Sosithéos et Machon. Le fait que la tragédie y est considérée un *heurēma* de Thespis prouve un certain intérêt pour la question aristotélicienne sur l'origine des genres théâtraux.

⁵⁵ Cf. CIPOLLA (1999, 40-45).

⁵⁶ Cf. WEST (1992, 179).

⁵⁷ Cf. CIPOLLA (1999, 38). Moins convaincante est l'hypothèse de D'Alessio, pour qui le chœur désigne sa danse comme «dorienne» parce que les satyres, d'après le *Catalogue des Femmes* d'Hésiode, appartiennent à la généalogie dorienne. Cf. D'ALESSIO (2007, 122).

L'empreinte péripatéticienne sur les écrivains alexandrins est un phénomène bien attesté, que l'on peut retracer jusqu'à Démétrios de Phalère, appelé par Ptolémée I Soter vers le 297 av. J.-C.⁵⁸. Comme nous l'avons signalé, l'histoire des genres théâtraux avait occupé les disciples de l'école d'Aristote comme Chamailéon et Dicéarque, et elle faisait partie du débat érudit à l'époque de Dioscoride.

Les deux épigrammes que nous allons commenter sont conçus en diptyque⁵⁹: à chaque fois c'est un satyre qui parle, et chacun des satyres est situé, de façon imaginaire, près de la tombe d'un poète tragique: celle de Sophocle dans le premier cas et, dans le deuxième, celle de Sosithéos, un poète de la Pléiade:

AP VII 37

Τύμβος ὄδ' ἔστ', ὦνθρωπε, Σοφοκλέος, ὃν παρὰ Μουσῶν
ἱρὴν παρθεσίην ἱερὸς ὦν ἔλαχον.
ὅς με τὸν ἐκ Φλιούντος, ἔτι τρίβολον πατέοντα,
πρίνινον ἐς χρύσειον σχῆμα μεθηρμόσατο
καὶ λεπτήν ἐνέδυσεν ἀλουργίδα· τοῦ δὲ θανόντος
εὐθετον ὀρχηστὴν τῆδ' ἀνέπαυσα πόδα.
– Ὀλβιος, ὡς ἀγαθὴν ἔλαχες στάσιν· ἢ δ' ἐνὶ χερσὶ
κούριμος ἐκ ποίης ἦδε διδασκαλίας;
– Εἶτε σοὶ Ἀντιγόνην εἰπεῖν φίλον, οὐκ ἂν ἀμάρτοις,
εἶτε καὶ Ἥλέκτραν· ἀμφότεροι γὰρ ἄκρον.

Homme, la tombe que tu vois est celle de Sophocle, que les Muses m'ont confiée comme un dépôt sacré, parce que je suis sacré moi-même. C'est lui qui me prit dans Phlionte, foulant encore le chardon, figure de bois dont il sut faire une statue d'or, et qui me revêtit d'un fin tissu de pourpre. Lui mort, j'ai arrêté ici mon pied bien fait pour la danse.

– Heureux être, quel beau poste on t'a donné! Mais la tête rase qui est dans les mains, à quelle pièce appartient-elle?

– Que tu veuilles l'appeler Antigone ou bien Électre, tu ne peux mal dire. L'une et l'autre sont le comble de l'art⁶⁰.

Ce premier satyre affirme avoir été capturé à l'état sauvage par Sophocle à Phlionte, et devenu raffiné grâce à lui. Dioscoride réalise un jeu d'images très apprécié par les Alexandrins: le satyre est à la fois un vrai satyre danseur (*orkhēstēs... poda*) et une ancienne figure en bois, que Sophocle a rendue dorée. Il se considère en même temps comme un être vivant et un objet d'art; il incarne, en somme, l'art noble de Sophocle, qui a su transformer les manières simples et "primitives" des satyres en un monde poétique

⁵⁸ L'influence de Démétrios dans le domaine littéraire devait concerner surtout les études homériques, cf. FORTENBAUGH – SCHÜRTRUMPF (2000, 403). Mais la pensée péripatéticienne a déterminée les débats littéraires alexandrins dans des domaines autres que l'épique: FRASER (1972, 314s. et 320s.).

⁵⁹ C'est l'opinion majoritaire: POHLENZ (1965, 484). FORTUNA (1993, 238); FANTUZZI (2007, 105); Sutton, en revanche, nie le lien entre les deux épigrammes. Cf. SUTTON (1973, 174).

⁶⁰ La traduction est celle publiée dans WALTZ (1960).

exquis, évoqué par la métaphore de la *halourgis* et l'adjectif *leptēn*, que Callimaque associait déjà au style raffiné⁶¹.

Dans l'imagerie développée par Dioscoride, Phlonte représente le territoire propre aux satyres, mais aussi un domaine poétique où l'expression dionysiaque demeure pure. Ceci apparaît encore plus clairement dans la deuxième épigramme, dédiée au poète Sosithéos, qui aurait vécu vers le début du règne de Ptolémée II Philadelphe – son *akmē* est située vers 284 av. J.-C. On possède peu de détails sur son œuvre: nous avons quelques fragments de sa pièce *Daphnis* ou *Lityersès*, qui est considérée par la plupart de philologues comme un drame satyrique⁶². Nous en savons aussi l'argument⁶³: Sosithéos y présentait Daphnis, amoureux de la nymphe Thaleia (ou Pimpléa); cette dernière, enlevée par des pirates, est recherchée par Daphnis, qui la retrouve finalement en Phrygie, dans la cour de Lityersès, le fils illégitime du roi Midas. Thaleia est devenue l'esclave de Lityersès, qui est connu pour sa cruauté. En effet, il engage tous ceux qui arrivent dans son royaume à un étrange concours de moisson, où le vaincu a sa tête coupée. Heraclès intervient à l'aide du malheureux Daphnis: il réussit à vaincre Lityersès et à lui trancher la tête avec la même faucille qu'il utilisait pour tuer ses victimes. Il s'agit d'une histoire assez sophistiquée, avec des ingrédients (des amants séparés, des pirates, un assassin cruel) qui semblent déjà annoncer les *topoi* propres au roman. Cependant, loin de souligner les aspects typiquement hellénistiques de Sosithéos, c'est surtout le goût primitif de ses pièces satyriques que Dioscoride met en valeur⁶⁴:

AP VII 707

Κῆγῶ Σωσιθέου κομέω νέκυν, ὅσσον ἐν ἄστει
ἄλλος ἀπ' αὐθαίμων ἡμετέρων Σοφοκλῆν,
Σκίρτος ὁ πυρρογένειος. ἐκισσοφόρησε γὰρ ὠνήρ
ἄξια Φλιασίων, ναὶ μὰ χοροῦς, Σατύρων
κῆμὲ τὸν ἐν καινοῖς τεθραμμένον ἦθεσιν ἦδη
ἦγαγεν εἰς μνήμην πατρίδ' ἀναρχαΐσας,
καὶ πάλιν εἰσώρμησα τὸν ἄρσενα Δωρίδι Μούσῃ
ῥυθμόν, πρὸς τ' αὐδὴν ἐλκόμενος μεγάλην
εὐαδέ μοι θύρσων τύπος αὖ χερὶ καινοτομηθεῖς

⁶¹ S. Fortuna interprète la *halourgis* au sens propre: Dioscoride ferait ainsi référence à l'évolution des vêtements des satyres. Mais elle précise que «la questione non consista tanto nello stabilire se i Satiri sofoclei vestissero effettivamente di porpora, quanto nel tentare di capire in base a quali elementi Dioscoride potesse essere indotto a crederlo», FORTUNA (1993, 243). L'auteur argumente que l'habit de pourpre faisait partie des costumes des satyres à l'époque alexandrine, et que cette innovation aurait pu être attribuée à Sofocle.

⁶² Les principaux défenseurs de l'identification de la pièce comme drame satyrique: GUGGISBERG (1947, 142); SEIDENSTICKER (1979, 230); SUTTON (1980, 86), XANTHAKIS-KARAMANOS (1994); XANTHAKIS-KARAMANOS (1997).

⁶³ Servius, *Com. in Verg. Buc.* VIII 68; *schol. in Theocr.* VIII, arg. b; *schol. in Theocr.* VIII 93a.

⁶⁴ La pièce *Daphnis* ou *Lityersès* est souvent classée comme drame satyrique, mais cette attribution n'est pas sûre. Sur l'idée qu'il s'agirait plutôt d'une tragédie, cf. BATTEZZATO (2006, 45).

τῆ φιλοκλυδύνῳ φροντίδι Σωσιθέου.

Moi aussi, je veille sur la dépouille de Sosithéos, comme dans la ville un autre de mes frères sur Sophocle, moi Skirtos à la barbe rousse. Car cet homme a porté le lierre, j'en atteste les chœurs, d'une façon digne des Satyres phliasiens, et moi, qui dans les moeurs nouvelles étais nourri déjà, il m'a ramené au souvenir de ma patrie, par un retour au passé; de nouveau, je me suis élancé à ce mâle rythme vers la Muse dorienne et, entraîné jusqu'à de grands accents, le bruit des thyrses fraîchement coupés à la main m'a plu, grâce à l'esprit ami du risque de Sosithéos⁶⁵.

Le début (*kēgō*) assure un rapport entre les deux épigrammes, qui dessinent un schéma en miroir. Ici, le voyage du satyre se produit dans le sens inverse: Skirtos – tel est son nom⁶⁶ –, qui était déjà habitué aux pratiques poétiques nouvelles désignées comme *kaina ēthē*, a été ramené, par l'art de Sosithéos, au goût primitif de sa patrie originaire.

Il est peu clair comment il faut interpréter cette espèce de régression. Dioscoride énumère les éléments qui font partie de l'ancien *ēthos*, que Sosithéos est censé avoir repris. Certains d'entre eux sont très clairement dionysiaques: les cris et le vacarme (*audēn megalēn*) et les coups de thyrses (*thursōn tupos*). Quant à l'*arsena rhuthmon*, le «rythme mâle», il s'agit peut-être d'une référence au rythme très marqué du *kōmos*. Enfin, l'expression *Doridi Mousēi* est plus intéressante, parce qu'elle pourrait rappeler la *Dōrion khoreian* de l'hyporchème de Pratinas⁶⁷. De toute façon, je crois qu'il s'agit surtout de l'empreinte de la tradition aristotélicienne, qui semble avoir fait de l'adjectif «dorien» un mot clé dans la théorie des genres dramatiques athéniens. Ce n'est pas un hasard que cette expression apparaisse dans une épigramme d'Antipatros de Sidon, consacrée à Épicarme – l'un des *prōtoi heuretai* doriens de la comédie mentionnés par Aristote⁶⁸. Antipatros est considéré comme un imitateur de Dioscoride, et c'est sans doute à ce dernier qu'il a dû emprunter l'idée de la Muse dorienne inspiratrice d'une certaine poésie dionysiaque.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette évocation de la poétique de Sosithéos correspond à la réalité. Nous avons déjà signalé le caractère typiquement hellénistique de son *Daphnis* ou *Lityersēs*. S'il représente bien la production satyrique de ce poète, nous ne saurions pas dire en quoi elle aurait un caractère plus primitif et dionysiaque que celle de Sophocle⁶⁹. Sosithéos a été considéré souvent comme un poète

⁶⁵ La traduction est celle de FUHRMANN (1960).

⁶⁶ Le verbe *skirtāō* a servi à former plusieurs noms de satyres, tels que Skirtos, Skirtopodēs, Skirtētēs. Pierre Voelke a d'ailleurs souligné l'importance du «bond» dans la gestualité du satyre: VOELKE (2001, 131ss.).

⁶⁷ Cf. FANTUZZI (2007, 115): «a me pare chiaro dal contesto che il sintagma si riferisce primariamente al dramma satiresco, e potrebbe richiamare in particolare Pratina di Fliunte, che aveva già usato il sintagma Δώριος χορεία per indicare una danza corale».

⁶⁸ AP VII 82. Pour l'insistance sur le caractère dorien de la comédie d'Épicarme, voir aussi l'épigramme attribuée à Théocrite AP IX, 600: ἄ τε φωνὰ Δώριος χώνηρ ὁ τὰν κωμωδίαν / εὐρῶν Ἐπίχαρμος.

⁶⁹ Ce manque de correspondance est un des arguments qui ont mené certains à nier que ce soit un drame satyrique. Pour G. Xanthakis-Karamanos, «the play displays remarkable affinities in metre, language and theme with tragedy, and more specifically with romantic plays, especially the *Alcestis* [...] The *Daphnis*

adhérant à la nouvelle vague "Timocléene", qui mélangeait le drame satyrique avec la critique des personnages contemporains propre de la comédie⁷⁰. Certains philologues ont cependant essayé d'identifier l'archaïsme de Sosithéos justement dans sa volonté d'abandonner dans ses pièces les références au monde contemporain, qui caractérisaient la «maniera Timoclea». R. Seaford a argumenté que cet archaïsme ne serait pas sans rapport avec le contexte bucolique des pièces de Sosithéos⁷¹. L'inconvénient c'est que cet aspect n'est pas témoigné au-delà de la pièce *Daphnis*.

Mais celle-ci n'est pas la seule difficulté d'interprétation de l'ensemble des deux épigrammes. À vrai dire, le schéma qui détermine l'articulation des deux poèmes se révèle, comme nous le verrons tout de suite, assez problématique.

5. *Kaina ēthē*

L'épigramme dédié à Sosithéos précise que l'autre satyre, celui qui veille sur la dépouille de Sophocle, se trouve «*en astei*». La tradition veut que Sophocle ait été enterré à Décélie, mais Dioscoride a une bonne raison pour ce changement: Dioscoride préfère établir une opposition entre l'*astu*⁷², comme domaine d'innovation poétique, et un territoire fabuleux qui symbolise l'expression rituelle dionysiaque épurée.

Le fabuleux voyage d'aller-retour des satyres du monde primitif de Phlonte à celui des *kaina ēthē* se prête à plusieurs interprétations. Une première hypothèse consiste à identifier les *kaina ēthē* à la tragédie, ce qui impliquerait logiquement un rappel stylisé de la théorie aristotélicienne de l'évolution de ce genre dramatique à partir du *saturikón*⁷³. La structure même de la première épigramme rappellerait ce schéma, car elle commence par l'image dionysiaque du satyre et consacre les derniers vers au masque tragique; en plus, ce sont les noms prestigieux d'Antigone et d'Electre qui comblent la composition. Quant à l'habit de pourpre du satyre, il a été aussi interprété comme une référence à la tragédie⁷⁴.

D'après une deuxième hypothèse, Dioscoride opposerait deux styles poétiques différents dans la composition de drames satyriques⁷⁵: face à la «maniera» raffinée de Sophocle, l'alexandrin Sosithéos aurait cherché à retrouver le charme de l'expression

or *Lityerses* of Sositheus seems to have been a Hellenistic specimen of his genre. The fusion of satyric stereotypes and romantic motifs, displayed in Sositheus' play, is a most typical sign of its Hellenistic date [...], cf. XANTHAKIS-KARAMANOS (1994, 249ss.).

⁷⁰ SUTTON (1980, 82 et 86); GALLO (1992, 102).

⁷¹ SEAFORD (1988², 20). Pour cette question, cf. XANTHAKIS-KARAMANOS (1994, 242-45).

⁷² FANTUZZI (2007, 116): «[...] la collocazione 'in città' della tomba e del Satiro di Sofocle [...] evoca implicitamente l'affinità e l'opzione per la 'campagna' e la sua rude durezza da parte di Sositeo e del suo Satiro».

⁷³ POHLENZ (1965).

⁷⁴ L'habit de pourpre est souvent identifié au costume tragique. Cf. Poll. IV 116 καὶ ἐσθῆτες μὲν τραγικαί ... χλαμὺς διάχρυσος, χρυσόπαστος, σταπός, φοινικίς. Et Horace, *Ars* 227ss: *deus... heros / regali conspectus in auro nuper et ostro*. MARTINO (1998, 8).

⁷⁵ Pour cette hypothèse, ROSSI (1972, 288).

dionysiaque originale⁷⁶. Dans les textes anciens nous ne trouvons ailleurs aucune idée d'une évolution du drame satyrique depuis ses origines jusqu'à Euripide (au moins formulée de façon claire), bien qu'elle fasse partie de notre tradition d'études. Certains philologues argumentent que la phase la plus ancienne du drame satyrique était caractérisée par le traitement de thèmes spécifiquement dionysiaques, et qu'après les poètes ont commencé à explorer les mythes où les satyres n'avaient aucun rapport préalable⁷⁷. On signale aussi une progressive assimilation du drame satyrique à la tragédie comme un signe de décadence. Ceci dit, Dioscoride ne paraît pas associer ce procès à quelque chose de négatif. Au contraire, Sophocle incarnerait un moment particulièrement exquis dans l'évolution du genre, tandis que Sosithéos représenterait tout simplement le désir du retour aux sources.

Ces deux interprétations ont en commun le fait de considérer le rapport entre l'ensemble de l'imagerie du *thiasos* dionysiaque et les *kaina êthē* en termes d'évolution. Mais celle-ci n'est pas la seule solution possible. G. Martino esquisse une troisième possibilité, tout en faisant remarquer que l'épigramme concernant Sophocle n'est pas forcément axée sur l'idée d'innovation. Par le jeu d'antithèses, Dioscoride rendrait hommage aux deux aspects de l'oeuvre du poète, la production tragique et satyrique⁷⁸. L'épigramme exprimerait ainsi les rapports d'opposition et de complémentarité entre les deux genres du concours tragique, dans une perspective synchronique.

À vrai dire, il est très difficile de trancher pour une seule de ces trois interprétations, et c'est justement cette difficulté qui me semble significative. La concrétion et la force expressive éblouissante des images dans ces deux épigrammes de Dioscoride contraste avec le caractère vague de leur référent ultime. Mais cette imprécision a quelque chose d'étrangement révélateur. En fait, tout se passe comme si ces poèmes se nourrissaient d'un paradoxe assez curieux: moins leur signification réelle est claire, plus ils paraissent avoir du sens. C'est peut-être parce que le jeu de contrastes qu'ils contiennent ne prend pas concrètement comme référent l'évolution de la tragédie, ni celle du drame satyrique, ni encore l'opposition tragédie-drame satyrique, mais une sorte d'archétype qui se manifeste, d'une façon ou d'une autre, dans les trois cas.

Ce schéma sous-jacent s'articule à partir de ce cadre de polarités:

dionysiaque	/	non dionysiaque
archaïque	/	nouveau

⁷⁶ «I due epigrammi sembrerebbero dunque tracciare le linee fondamentali dell'evoluzione del genere drammatico, che evidentemente dovette toccare con Sofocle l'apice della perfezione tecnica e dell'eleganza, per poi subire con Sositeo, in ambito alessandrino, un'opera di "restauro", volta al recupero dell'originaria purezza», FORTUNA (1993, 240).

⁷⁷ SEAFORD (1988², 28ss.); GALLO (1992, 63).

⁷⁸ «La presentazione dei due aspetti dell'arte sofoclea, quello tragico e quello satiresco in Dioscoride, non fanno che rafforzare l'idea della forte unità di queste due espressioni poetiche», MARTINO (1998, 11ss.).

Pour le cas de la tragédie, il se concrétise par un discours théorique qui le projette sur l'axe temporel: c'est le récit de la transformation d'un certain mode d'expression rituelle dionysiaque en une nouvelle forme poétique sophistiquée, dont le rapport avec Dionysos est moins évident. Un développement similaire peut être appliqué au drame satyrique, qui aurait évolué sous l'influence de la tragédie. Or le cas du drame satyrique est bien plus complexe. D'abord, l'idée qu'il soit l'invention d'un étranger rajoute un troisième couple d'oppositions, un fait que Dioscoride exploite sous l'image des satyres de Phlionte:

étranger / local

Le drame satyrique demande une attention spéciale, parce que l'ensemble d'oppositions est opérationnel dans le drame satyrique surtout à un niveau synchronique. Nous y reviendrons plus tard pour analyser ce phénomène avec plus de détails. Pour l'instant nous allons considérer brièvement le premier binôme. En effet, certains auteurs soulignent le fait que les personnages du mythe qui partagent la scène avec les satyres gardent leur dignité et leur diction tragique⁷⁹. La tension entre le dionysiaque et le non-dionysiaque apparaît ainsi installée au cœur de chaque pièce satyrique. Ce genre reproduirait ainsi la polarité que nous retrouvons à l'échelle de la *tragikē didaskalia*, où le caractère purement dionysiaque des satyres s'oppose à une tragédie qui n'a «rien à voir avec Dionysos».

Cette présentation des faits demande quelques précisions. Comme il est bien connu, l'idée que la tragédie n'a rien à voir avec Dionysos ne correspond pas forcément à la réalité. Mais ce qui nous intéresse ici c'est l'idée elle-même, telle qu'on la trouve exprimée dans le récit de Zénobios. Celui-ci est significatif non parce qu'il est vrai – ce qui serait difficile à prouver –, mais parce qu'il est cohérent avec une certaine conception du concours tragique sur le plan synchronique. Quant à l'opposition entre le dionysiaque et le non-dionysiaque dans le drame satyrique, c'est un phénomène textuel sur lequel nous reviendrons plus tard. Il suffit maintenant de souligner que sur tous les plans de la théorie des genres du concours tragique, on trouve reproduit, sous une forme ou une autre, le même cadre conceptuel.

Dioscoride était certainement conscient de l'abstraction contenue dans les métaphores qu'il emploie. Il sait qu'il met en place des polarités qui se prêtent à une multiplicité de projections. D'une certaine façon, ces polarités sont le théâtre réduit à son essence, au moins en ce qui concerne la *tragikē didaskalia*. C'est justement cette densité qui accorde aux images des deux épigrammes leur force singulière.

L'articulation des deux épigrammes dépend probablement d'un objectif principal, celui de rendre hommage à Sosithéos, qui serait mis côte à côte de Sophocle, le poète qui incarne la perfection du théâtre tragique. Comme on l'a vu, la description que Dioscoride

⁷⁹ KHOURMOUZIADIS (1984², 60); SUTTON (1980, 160ss.); MELERO (1988, 411); LANZA (1992, 292ss.).

fait de la poétique de Sosithéos ne correspondait probablement pas à la réalité, mais c'est le concept qui compte. Peut-être est-il révélateur le fait que Dioscoride signale aussi le caractère «digne de l'art ancien» (*tekhnēs aksion arkhaiēs*) de Machon, l'autre poète hellénistique (celui-ci, un poète comique) à qui il consacre une épigramme⁸⁰. C'est un compliment, pour les poètes du temps de la Pléiade, d'être valorisés par rapport à quelque chose d'ancien et authentique, même si ceci reste dans le flou. Quant à l'imagerie rattachée à Sosithéos, je crois qu'elle est en corrélation avec une époque qui cherche à mettre en évidence le caractère dionysiaque du théâtre, ce qui se manifeste, entre autre, dans ce que Ghiron-Bistagne appelle la «promotion» du drame satyrique⁸¹. Dioscoride veut rendre hommage à un auteur clé dans ce contexte de création doublement marqué par le goût pour l'expérimentation et par le désir de garder le lien avec le sens rituel original. Ceci explique aussi une certaine ambiguïté dans le poème. D'après Dioscoride, l'œuvre de Sosithéos implique un retour à l'origine. Or, cette opération est aussi présentée comme une sorte d'innovation, car Sosithéos appartient à une génération qui combine la redécouverte du théâtre ancien avec les nouvelles expériences poétiques. Le voyage de retour à Phlonte n'entraîne pas moins un «esprit ami du risque» (*philokindunōi phrontidi*). L'ambivalence irréductible entre le nouveau et l'ancien trouve sa quintessence dans l'image des «thyrses fraîchement coupés», *kainotomētheis*, où le langage du rituel dionysiaque⁸² devient l'expression d'une poétique originale: le verbe *kainotomeō* signifie en effet «innover, faire des découvertes, ouvrir de nouveaux chemins». Dioscoride l'emploie à propos du *heurēma* de Thespis dans l'épigramme qu'il lui a consacré⁸³. Dans l'épigramme dédiée à Sosithéos, *kainotomētheis* s'applique au thyrses au moyen d'une synecdoque, car ce qui est «fraîchement coupé», ce sont les feuilles de lierre qui décorent l'objet.

L'évocation du rituel suggère un fond ancien d'expression dionysiaque, mais ce sont justement ces feuilles fraîches et nouvelles qui sont mises en valeur. Le fait d'opposer un composé en *kain-* à certaines *kaina ēthē* confirme que ce dispositif de contraires n'est qu'un système de vases communicants.

Les deux épigrammes sont le résultat d'une appropriation consciente et réfléchie des idées de l'érudition péripatéticienne et alexandrine sur le théâtre: Dioscoride construit le contraste entre la poétique de Sophocle et celle de Sosithéos sur des images polysémantiques qui rappellent le cadre de tensions et de paradoxes associées à la *tragikē didaskalia*. Le résultat est un jeu raffiné de miroirs qui assure l'opposition mais aussi la communication entre le primitif et le raffiné, la tradition et la nouveauté, l'étranger et le local.

⁸⁰ AP VII 708.

⁸¹ GHIRON-BISTAGNE (1991, 106).

⁸² Cf. Eur. *Bacch.* 106-110, 177, 702-704, 1170 (le verbe *καينوτομέω* n'est jamais employé par Euripide). Au delà de l'imagerie dionysiaque, il existait à Phlonte une certaine pratique rituelle, que Pausanias connaît sous le nom de *kissotomoi* (Paus. II 13, 3ss.).

⁸³ AP VII 410.

Nous avons signalé plus haut que le drame satyrique mérite une attention spéciale, car il reproduit les tensions entre le dionysiaque et le non-dionysiaque que l'on trouve sur tous les autres plans, diachronique et synchronique, de l'ensemble de la tétralogie. C'est pourquoi on peut se demander à quel point les mécanismes dramatiques propres au drame satyrique ont pu contribuer à consolider l'imagerie alexandrine associée à ce genre. Ceci implique non seulement le schéma mentionné, mais tout le reste d'oppositions que nous trouvons dans les deux épigrammes de Dioscoride.

6. Le monde de Dionysos est ailleurs: la poétique satyrique

Le drame satyrique se définit par la création de fictions où les satyres partagent la scène avec d'autres personnages de la tradition mythique. François Lissarrague, dans un article très connu, en donnait la recette: prenez un mythe, ajoutez les satyres, observez le résultat⁸⁴. La réalité est certes plus complexe, puisqu'il s'agit d'un processus de création théâtrale qui consiste à rendre opérationnels les éléments du mythe en question dans un contexte marqué par la présence des satyres. Le drame satyrique consiste – comme je l'ai montré ailleurs⁸⁵ – en la projection du monde des satyres sur celui du mythe, alors que le monde du mythe est projeté sur celui des satyres. Mais l'image employée par Lissarrague est particulièrement appropriée car elle s'appuie sur un phénomène que nous trouvons dans les textes conservés les plus longs, *Le Cyclope* d'Euripide et *Les Limiers* de Sophocle.

Les Limiers (*Ikhneutai*) est une pièce mettant en scène les premiers exploits du dieu Hermès: l'invention de la lyre et le vol des vaches d'Apollon⁸⁶. Au début de la pièce, Apollon, qui s'avoue incapable de résoudre le mystère du vol des vaches, engage les satyres pour qu'ils aillent à la recherche de traces (*ikhnē*, d'où le nom de la pièce). Dans leur enquête, ils découvrent la musique de la lyre, qu'Hermès vient d'inventer. Le son mystérieux et nouveau de cet instrument émane de l'intérieur de la caverne au centre de la *skēnē*. Afin de faire sortir celui qui produit cette musique magique, les satyres s'adonnent à une danse bruyante. Mais au lieu d'Hermès, c'est une jeune femme qui sort de la caverne. Il s'agit d'une nymphe, Cyllène, qui s'occupe du petit Hermès et s'étonne de l'étrange attitude des satyres (*Ichn.* 221-30):

θήρες, τί [τό]νδε χλοερὸν ὑλώδη πάγον
ἐν[θ]ηρον ὠρμήθητε σὺν πολλῇ βοῇ;
τίς ἦδε τέχνη; τίς μετάστασις πόνων,
οὓς πρόσθεν εἶχες δεσπότη χάριν φέρων,
υ..ινος αἰεὶ νεβρίνη καθημμέν[ο]ς
δορᾶ χερ[ο]ῖν τε θύρσον εὐπαλῆ φέρων
ὀπισθεν εὐίαζες ἀμφὶ τὸν θεὸν

⁸⁴ LISSARRAGUE (1992, 236).

⁸⁵ Cf. NOGUERAS (2004 et 2010).

⁸⁶ L'histoire est essentiellement celle de l'*Hymne homérique à Hermès*.

σὺν ἐγγόνοις νύμφαισι καίπολων ὄχλῳ;
νῦν δ' ἀγνοῶ τὸ χρῆμα· ποῖ στροφαὶ νέαι
μαιῶν στρέφουσι;...

Bêtes, pourquoi vous êtes-vous élancées sur cette verte colline, au milieu des forêts giboyeuses, en poussant toutes ces clameurs? Qu'est-ce que vous machinez là? Qu'est-ce que ce changement de fatigues, par rapport à celles que tu avais avant en faisant plaisir à ton maître, toujours avec une peau de faon et un thyrses bon à lutter dans les mains, tu chantais l'évoché autour du dieu, avec les nymphes, ses filles, et une foule de bergers? Maintenant je ne comprends plus ce qui se passe. Où voulez-vous en venir avec ces agitations, ces folies nouvelles?⁸⁷

La nymphe connaît les satyres, mais elle ne comprend pas leur activité inusuelle, à mi-chemin entre la chasse et les manœuvres militaires: elle y voit une *metastasis ponōn*. Le terme *ponoi* n'est pas anodin: Euripide l'utilise aussi dans *Les Bacchantes* pour désigner les activités propres au *thiasos* dionysiaque⁸⁸. Or, la nymphe remarque que les satyres ont abandonné ces *ponoi* pour se consacrer à de nouvelles activités. La vie des satyres autour du dieu (*amphi ton theon*) est évoquée par des images stéréotypées: la peau de faon qui les couvre (*nebrinēi kathēmmenos dorāi*), le thyrses qui peut être utilisé comme une arme dans les luttes entre satyres et nymphes (*thurson eupalē*), et enfin le chant de l'évoché (*euiadzēs*). L'adverbe *aiei* indique que tout cela est un état permanent qui appartient maintenant au passé (*prosthēn*) et qui s'oppose à la nouvelle activité des satyres (*nun*):

νῦν δ'ἀγνοῶ τὸ χρῆμα· ποῖ στροφαὶ νέαι / μαιῶν στρέφουσι; (vv. 229s.).

Il faut souligner la corrélation entre *nun*, *neos* et le caractère extraordinaire de l'action des satyres; l'opposition *nun/prosthēn* indique le passage des satyres de leur monde dionysiaque à un autre domaine où leur présence est inattendue. Cependant on notera que dans ce passage, même si le texte insiste sur le fait qu'ils se trouvent hors de leur territoire, les satyres continuent à agir en créatures de Dionysos. En effet, ils continuent à danser, et les mots de Cyllène (*poi strophai neai maniōn strephousi*) montrent que les nouveaux *ponoi* des satyres sont réalisés sous le signe dionysiaque de la *mania*.

Les satyres appartiennent au monde imaginaire du *thiasos*. Dans le drame satyrique, ce monde existe vraiment, mais il est ailleurs. Les satyres se retrouvent toujours dans une situation qui les éloigne de leur espace propre. Dans *Le Cyclope* d'Euripide, lorsqu'Ulysse arrive sur la scène et voit le groupe de satyres, il s'écrie (vv. 99s.):

τί χρῆμα; Βρομίου πόλιν ἔοιγμεν ἐσβαλεῖν·
Σατύρων πρὸς ἄντροις τόνδ' ὄμιλον εἰσορῶ.

⁸⁷ La traduction est celle de MASQUERAY (1924), que j'ai modifiée car il suit un texte différent et interprète les participes au nominatif comme faisant référence à Dionysos.

⁸⁸ *Bacch.* 64-67; 1051-1053.

Que vois-je? C'est la cité de Bromios où nos sommes entrés, paraît-il. Ce sont des satyres dont j'aperçois la troupe près de l'autre⁸⁹.

Après la cité des Cyclopes et la terre des Lotophages, le héros croit être arrivé à la «cité de Bromios», la terre fabuleuse où règne Dionysos à côté de son thiasos de satyres. À vrai dire, la terre des cyclopes se révèle le contraire de cette terre idéale de Dionysos. Les satyres se plaignent de se retrouver prisonniers de Polyphème dans une terre sans vin, danses ni sexe. Ils se rappellent avec mélancolie leur passé heureux à côté de Dionysos (vv. 63-67):

οὐ τὰδε Βρόμιος, οὐ τὰδε χοροὶ
Βάκχαι τε θυρσοφόροι,
οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοί,
οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες...

Il est loin, Bromios! Ils sont loin les chœurs et les Bacchantes porte-thyrses, et la clameur des tambourins au bord des sources ruisselantes, et les fraîches lampées de vin!

C'est ce monde que Polyphème, qui incarne la négation de Dionysos, annule d'une voix autoritaire (vv. 204s.):

τί βακχιάζετε; οὐχὶ Διόνυσος τὰδε,
οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ' ἀράγματα

Que signifient ces transports bachiques? Ce n'est pas ici Dionysos, ni les crotales de bronze et le roulement des tambourins.

Dans la logique de la fiction, nous voyons se dessiner une opposition entre le dionysiaque et le non dionysiaque qui s'exprime aussi sur un plan temporel. Le fait de retrouver le même schéma dans les deux textes satyriques principaux fait penser que cette articulation d'espaces exprime quelque chose d'essentiel pour ce genre que les grecs appelaient *saturoi*. En effet, le drame satyrique se définit précisément par ce déplacement des satyres et leur présence insolite dans une histoire qui n'a rien à voir avec eux.

C'est donc dans la logique même des pièces que se construit l'image du déplacement des satyres par rapport à leur espace propre, et par conséquent une opposition entre «nouveau» et «ancien», où «ancien» est synonyme de dionysiaque. En même temps, cette nouveauté est également une expérience dionysiaque, dans la mesure où elle implique une incursion des satyres dans un territoire mythique qui n'appartenait pas à leur tradition.

Cet ensemble d'oppositions paradoxales répond essentiellement à la même structure qui est impliquée dans le récit relatif à l'origine du drame satyrique. Elle

⁸⁹ La traduction est celle de MÉRIDIER (1970).

transpose sur le terrain géographique et temporel une fiction qui est à la base de l'identité du genre: les satyres viennent toujours d'*ailleurs*, d'un espace de plénitude dionysiaque évoqué avec l'imagerie du *thiasos*. Cet espace s'oppose à un autre, qui est présenté comme nouveau et non-dionysiaque, où se déroule l'action dramatique. En même temps, la non-dionysicité des personnages qui partagent la scène des satyres n'est pas réelle – même si elle est évoqué comme telle dans le texte –, puisque qu'ils sont dramatiquement construits dans un espace marqué par la présence des satyres. Le drame satyrique est une opération théâtrale de conquête, où le mythe prend un nouveau sens en fonction d'un nouveau cadre de référents dionysiaques.

Chez Dioscoride, Phlonte devient une sorte de *polis Bromiou*, pour employer l'expression d'Ulysse dans *Le Cyclope*. Ce toponyme évoque un endroit fabuleux préservant l'intégrité dionysiaque qui a été perdue ailleurs, et particulièrement au concours tragique athénien. Il s'agit d'une fiction créée à partir de l'univers dramatique des satyres. Le déplacement des satyres par rapport à leur contexte propre est la condition indispensable du drame satyrique. Sur le plan théorique de l'histoire du genre, le mouvement depuis Phlonte nécessaire à la naissance du genre (c'est à dire, le mouvement fondateur de Pratinas, reproduit par le satyre de l'épigramme consacrée à Sophocle), n'est qu'une transposition de ce schéma fondamental de déplacement.

Il reste encore une question: nous pouvons croire que, dans les épigrammes de Dioscoride, Phlonte est la patrie des satyres tout simplement parce qu'elle est la patrie de Pratinas. Cependant, d'autres circonstances, qui paraissent indépendantes de Pratinas et du drame satyrique, ont pu contribuer à l'image de Phlonte comme *polis Bromiou*. C'est de ce dernier problème que je vais traiter brièvement.

7. Épilogue: Phlonte, cité dionysiaque

Phlonte est un nom étroitement associé à Dionysos dès le début de l'époque alexandrine; cependant ce lien n'est pas forcément dû au drame satyrique. Nous trouvons l'indice d'un ancien rapport entre cette cité et le dieu dans l'épigramme IX de Bacchylide, dédié à Automédès de Phlonte: le nom de Dionysos est lisible au vers 98, mais l'état fragmentaire du texte ne permet pas d'en savoir plus. En tout cas, c'est à partir de l'époque hellénistique que Dionysos apparaît nettement intégré dans la généalogie locale de Phlonte⁹⁰. Le témoignage le plus ancien est un fragment du poète érudit Philitas de Cos, qui s'est installé à Alexandrie sous Ptolémée I Sôter. Il s'agit de deux vers contenant une référence au héros éponyme de Phlonte, qui serait fils de Dionysos. Ce fragment nous a été transmis par Hérodien dans le commentaire suivant:

⁹⁰ Ce n'est pas pourtant une invention des érudits alexandrins: le caractère complexe de la généalogie des tribus de Phlonte paraît en rapport avec le mélange de population dorienne et non dorienne. Cf. FONTANA (2004).

Φλιούς ὁ υἱὸς Διονύσου καὶ Χθονοφύλης. Πausanίας δὲ Φλίαντα αὐτὸν καλεῖ.
ἀπ'αὐτοῦ ἐκλήθη Φλιούς πόλις Πελοποννήσου· Φιλιτᾶς φησὶ·

Φλιούς γὰρ πόλις ἐστὶ, Διωνύσου φίλος υἱὸς
Φλιούς, ἦν αὐτὸς δείματο λευκολόφος.

ὠνόμασται δὲ παρὰ τὸ φλεῖν, ὃ ἐστι εὐκαρπεῖν⁹¹.

Phlonte, le fils de Dionysos et Cthonophile. Pausanias l'appelle Phliante. C'est à lui que Phlonte, la cité du Peloponnèse, doit son nom. Philétas écrit: "En effet, Phlonte est une ville, et en même temps le fils de Dionysos. Il l'a construite, entourée de blanches collines". Elle s'appelle ainsi en raison du verbe "*phlein*", qui signifie "être abondant en fruits".

Ces deux vers de Philitas, dont le contexte reste inconnu⁹², prouvent l'intérêt du poète pour la tradition étiologique de Phlonte. Hérodien précise le nom de la mère du héros Phlonte, et se souvient également d'une deuxième forme *Phliante*. Cette forme fut employée par Apollonios de Rhodes. Celui-ci appartenait à la nouvelle génération de poètes alexandrins qui prit le relais de Philitas. D'après lui, Phliante était fils de Dionysos, et il faisait partie de la légende des Argonautes:

Φλίας αὐτ' ἐπὶ τοῖσιν Ἄραιθυρέθην ἴκανεν,
ἔνθ' ἀφνειὸς ἔναιε Διωνύσοιο ἔκητι
πατρὸς ἐοῦ, πηγῆσιν ἐφέστιος Ἄσωποιο.

En plus de ceux-là est venu Phliante d'Araithyréa,
où il vivait riche, par la volonté de Dionysos,
son père, et où se trouvait sa demeure près de la source de l'Asopos⁹³.

Pausanias cite ces vers lorsqu'il décrit les généalogies de Phlonte, qu'il trouve particulièrement compliquées: «la plupart des traditions de Phlonte», prévient-il, «sont contradictoires». Le périégète mentionne d'abord le nom de Phliante comme héros éponyme, ensuite Aras et Araithyréa, et mentionne plus d'une tradition sur ce personnage⁹⁴. Il rapporte en premier lieu «*ton argeiōn logon*», qui insère Phliante dans la trame généalogique argienne: l'héros serait le fils de Cisos, fils de Temenos. Pausanias rejette cette version. Il s'appuie sur l'autorité d'Apollonios de Rhodes, qui mentionnait un Phliante fils de Dionysos. Cette lignée paraît plus crédible à ses yeux, mais il est impossible de retrouver des traces d'un Argonaute nommé Phliante au-delà d'Apollonios. Dans tous les cas, le témoignage de Philitas et des *Argonautiques*

⁹¹ Hérodien, *De pros. cath.* III 9, p. 243 Lentz = Philitas fr. 19 Spanoudakis.

⁹² Spanoudakis a suggéré son appartenance au poème élégiaque *Déméter*: «The opportunity for a discussion on Phlious would be given during the banquet in Chalcon's palace. Demeter's host Astraeus, during a banquet held in her honour in Nonn. D. G. 33-34, is successful in convincing Demeter to drink nectar», SPANOUDAKIS (2002, 204). Pour le commentaire détaillé du fragment, pp. 202-209.

⁹³ Apollonios de Rhodes, *Arg.* I 115-17.

⁹⁴ Paus. II 12, 6.

prouvent que l'idée d'un héros éponyme de Phlonte fils de Dionysos était courante dans le milieu intellectuel alexandrin, à l'époque de Ptolémée II Philadelphe.

Le commentaire d'Hérodien cité plus haut contient une intéressante remarque étymologique rapprochant le nom de Phlonte du verbe *phlein*, qui exprime la profusion de fruits. Il rappelle ailleurs que *phliasios* est aussi le nom de l'un des mois du calendrier spartiate, celui qui désigne la saison de l'abondance⁹⁵. Cette exubérance est précisée par un scholiaste qui commente le passage d'Apollonios de Rhodes:

πόλις Πελοποννήσου ἢ Ἀραιθυρέα, ἢ ἴνιν ὀνομαζομένη Φλιοῦς ἀπὸ Φλιούντος τοῦ Διονύσου καὶ Χθονοφύλης. κέϊται δὲ ἡ Φλιοῦς ἐπὶ ὄροις τῆς Σικυώως. καὶ αὐτὸς δὲ Διόνυσος Φλιοῦς ὠνομάζετο ἀπὸ τοῦ φλεῖν τὸν οἶνον, ὃ ἐστὶν εὐθηνεῖν⁹⁶.

Araithyréa est une ville du Péloponnèse, appelée de nos jours Phlonte, en raison de Phlonte, le fils de Dionysos et Chthonophile. Phlonte se trouve dans les limites de Sicyone. Et Dionysos lui-même était appelé Phlonte, étant donné que le vin "phlei", c'est-à-dire qu'il est abondant.

Le scholiaste coïncide avec Hérodien sur la généalogie du héros, qu'il appelle aussi Phlonte et rapporte, comme Pausanias, l'ancien nom de Phlonte, Araithyréa⁹⁷. Après avoir montré que Phlonte est aussi l'une des appellations de Dionysos, il interprète étymologiquement ce nom, comme Hérodien, à partir du verbe *phlein*. Toutefois si Hérodien parlait de l'abondance de fruits en général, le scholiaste restreint cette abondance au vin. C'est évidemment une limitation forcée et futile, puisque l'idée de l'exubérance de la nature fait également partie du monde de Dionysos. Quoi qu'il en soit, la tradition a su exploiter les connotations dionysiaques de cette racine *phle-*: c'est ainsi que nous trouvons Phléon et Phleus, deux appellations de Dionysos⁹⁸, et de même, une bacchante au nom de Phleiô est mentionnée chez Nonnos de Pannopolis⁹⁹.

Il semble que la région de Phlonte ait été très riche en vignobles, à la différence de la vallée voisine de l'Inachos¹⁰⁰. Nous trouvons une preuve de l'excellente renommée des vins de Phlonte dans un fragment d'un poète comique de la *mesē*, Antiphanès, qui étale un catalogue de lieux communs (*idiōmata*) sur les cités grecques¹⁰¹:

⁹⁵ Hérodien, *De pros. cath.* V, p. 120 Lentz. On trouve par ailleurs chez Hésychios cette curieuse définition: Φλιοῦς· ἢ τῶν καρπῶν ἕκχουσις. Cf. Plutarque, *Quaest. Conv.* V 683e, à propos de l'étymologie de φλέω.

⁹⁶ *Schol. in Ap. Rh.* I 115.

⁹⁷ Hérodien rapporte ailleurs cet ancien nom de Phlonte (*De Pros. Cath.* III 9, p. 284 Lentz). Araithyréa étant déjà mentionnée dans l'*Iliade* (B 571), le scholiaste *ad loc.* donne la même information. Cf. aussi *schol. in Pind. N.* VI, *schol.* 71 d.

⁹⁸ Phléon chez Ael. *VH* III 41; Phleus, chez Hérodien *De pros. cath.* XIII, p. 400 Lentz.

⁹⁹ Mentionnée parmi la foule de bacchantes qui s'acharne contre Lycurgue. Cf. Nonnos *Arg.* XXI 80.

¹⁰⁰ Cf. CASADIO (1994, 4 n. 6): «Alle difficoltà di irrigazione è forse dovuta la scarsa presenza di vigneti nella valle dell'Inaco [...] Del tutto opposta la condizione della contigua regione di Fliunte, la cui ricchezza di vigneti era proverbiale nell' antichità».

¹⁰¹ Antiphanès, fr. 233 Kassel-Austin.

ὅτι Ἀντιφάνης που ὁ χαρίεις τὰ ἐξ ἐκάστης πόλεως ἰδιώματα οὕτω
καταλέγει·
ἐξ Ἥλιδος μάγειρος, ἐξ Ἄργους λέβης,
Φλιάσιος οἶνος, ἐκ Κορίνθου στρώματα,
ἰχθύς Σικυῶνος, Αἰγίου δ' αὐλητρίδης
τυρὸς Σικελικός < >
μύρον ἐξ Ἀθηνῶν, ἐγγέλεις Βοιωτῖαι.

D'Élide, le cuisinier; le chaudron, d'Argos;
le vin, de Phlionte; les matelas, de Corinthe,
les poissons, de Sicyone; les joueuses de flûte, d'Aigion.
le fromage, de Sicile ...
le parfum, d'Athènes, et les anguilles, de Béotie.

Kaibel trouvait insolite cette référence au vin de Phlionte, si bien qu'il proposa de le remplacer par un vin de Thasos. Mais, comme on l'a vu, il n'y a rien d'étonnant à ce que Phlionte soit identifiée à une sorte de paradis du vin. Ce fragment prouve que la réputation dionysiaque de cette cité remonte au moins à la première moitié du IV^{ème} siècle av. J.-C.

On peut signaler qu'aucun de ces textes ne mentionne Pratinas ou le drame satyrique. Le lien entre Phlionte et le dieu s'est construit par la transposition du toponyme à des schémas généalogiques et des épithètes culturelles. Toute explication donnée par les anciens se limite donc à des jeux étymologiques qui referment le système sur lui-même. Il est loin d'être évident que le drame satyrique soit à la base de ce réseau complexe d'associations. En tout cas, c'est une idée qui n'est pas venue à l'esprit des commentateurs de Philitas et Apollonios.

Tout semble indiquer que les conditions dans lesquelles Phlionte devient le *lieu* des satyres sont assez complexes. Même si un certain lien entre la cité et Dionysos pourrait être ancien, c'est en époque alexandrine que l'image dionysiaque de Phlionte se développe avec intensité. Chez Philitas et Apollonios de Rhodes, c'est uniquement un phénomène lié à la généalogie locale. Pendant la deuxième moitié du III^{ème} siècle av. J.-C., sous Ptolémée Evergète, Phlionte fait déjà partie du débat alexandrin sur les poètes tragiques: Istros – le disciple de Callimaque –, qui avait peut-être consacré un travail à Sophocle, affirmait que ce poète était né à Phlionte¹⁰². Vers la même époque, Dioscoride concevait l'image du satyre de Phlionte capturé par Sophocle. D'une façon ou d'une autre, les alexandrins ont créé un rapport entre le rôle de Pratinas et celui de Sophocle dans le cadre de l'histoire du théâtre, qui s'exprime par le lien avec ce toponyme évocateur. Le premier a introduit les satyres sur la scène, le deuxième

¹⁰² Jacoby *FGrH* 334 F34. Istros raconte également une étrange version sur la mort de Sophocle: d'après lui, le poète se serait étouffé en essayant d'avaler un grain de raisin (*FGrH* 334 F37). S'agit-il d'une sorte de punition pour avoir été le premier à détacher entièrement la tragédie du *saturikón*? Il faut rappeler que le péripatéticien Chamailéon avait opposé la sobriété et la conscience artistique de Sophocle à Eschyle qui écrivait ses tragédies en état d'ivresse (Athen. X 428f-429a = Chamael. fr. 40a Giordano, et Athen. I 22a-b = Chamael. 40b Giordano).

représente le sommet dans le schéma évolutif de la tragédie depuis *to saturikon*. La théorie se rétroalimente et multiplie les connexions, les schémas, les images. Phlionte est devenue au III^{ème} siècle av. J-C. un nom fabuleux chargé de symbolisme. Mais la vie de cette *polis Bromiou* imaginaire sera éphémère. La perte d'intérêt pour le drame satyrique dans les études littéraires déterminera l'abandon et l'oubli de toute l'imagerie «phliasienne» créée par les alexandrins.

8. Conclusion

Les idées des érudits péripatéticiens ainsi que des alexandrins à propos de l'origine du drame satyrique étaient cohérentes avec une certaine conception qu'ils avaient sur ce genre. Le récit associé à la *paroimia* «*ouden pros ton Dionuson*» chez Zénobios peut être lu comme un mythe présentant le drame satyrique comme la partie d'honneur due à Dionysos dans le cadre du concours tragique.

Les caractéristiques propres à la dramaturgie du drame satyrique ont pu contribuer à la création d'un réseau d'oppositions significatives qui représentent le genre et son rapport avec la tragédie. La distinction entre les satyres et les personnages qui partagent la scène avec eux, crée dans la fiction une opposition entre le dionysiaque et le non dionysiaque. Les satyres arrivent sur scène, dans chaque pièce, après avoir abandonné – que ce soit volontairement ou pas – leur espace propre: un espace de plénitude dionysiaque qui n'existe que dans la fiction dramatique, et qui est toujours ailleurs. Cet espace appartient au passé des satyres au moment où l'action se déroule.

Ce phénomène typique du drame satyrique a pu renforcer, du côté de l'érudition alexandrine, l'idée que ce genre était forcément venu d'ailleurs: d'un endroit qui aurait préservé l'expression dionysiaque archaïque pure oubliée dans le concours tragique. Phlionte, la patrie de Pratinas, est devenue, dans l'imaginaire alexandrin, une fabuleuse cité dionysiaque. C'est une idée que la généalogie mythique locale, manipulée par les érudits de l'époque, a contribué à inspirer.

riferimenti bibliografici

D'ALESSIO 2007

G.B. D'Alessio, *Ἦν ἰδοῦ*: Ecce satyri (Pratina, PMG 708 = TrGF 4 F3). Alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 95-128.

BATTEZZATO 2006

L. Battezzato, *La fatica dei canti: tragedia, commedia e dramma satiresco nel frammento adespoto 646a* TrGF, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, 19-68.

BRUIT ZAIDMAN 2001

L. Bruit Zaidman, *Le commerce des dieux: eusebeia. Essai sur la piété en Grèce ancienne*, Paris.

CASADIO 1994

G. Casadio, *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma.

CIPOLLA 1999

P. Cipolla, *Un iporchema riscoperto?* (Prat. TrGF 4 fr. 3), «Eikasmós» X 33-46.

CLAVO 1986

M. Clavo, *El olvido en la Olímpica VII*, «Itaca» I 57-78.

DETIENNE 1986

M. Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris.

EASTERLING 1997a

P.E. Easterling, *A Show for Dionysus*, in Ead. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 36-53.

EASTERLING 1997b

P.E. Easterling, *From Repertoire to Canon*, in Ead. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 211-27.

ELSE 1965

G. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge MA.

FANTUZZI 2007

M. Fantuzzi, *Dioscoride e la storia del teatro*, in R. Pretagostini – E. Dettori (a cura di), *La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione*, Roma, 105-23.

FONTANA 2004

F. Fontana, *Dori, non-Dori e Dori di Argo. A proposito delle genealogie doriche di Fliunte*, «AFLB» XLVII 129-57.

FORTENBAUGH – SCHÜRTRUMPF 2000

W. Fortenbaugh – E. Schürtrumpf, *Demetrius of Phalerum. Text, Translation and Discussion*, New Jersey.

FORTENBAUGH – SCHÜTRUMPF 2001

W. Fortenbaugh – E. Schütrumpf, *Dicaearchus of Messana. Text, translation and discussion*, New Jersey.

FORTUNA 1993

S. Fortuna, *Sofocle, Sositeo, il dramma satiresco*, «AA» VI 237-49.

FRASER 1972

P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, vol. I, Oxford.

FUHRMANN 1960

F. Fuhrmann (éd.), *Anthologie Grecque*, tome V, Paris.

GALLO 1992

I. Gallo, *Ricerca sul teatro greco*, Napoli.

GARROD 1920

H.W.G. Garrod, *The 'Hyporcheme' of Pratinas*, «CR» XXXIV 129-36.

GHIRON-BISTAGNE 1991

P. Ghiron-Bistagne, *Le drame satyrique dans les concours dramatiques*, «Dioniso» LXI/2 101-19.

GRILLI 1962

A. Grilli, *Una teoria di Dicaearco sull'origine della commedia?*, «RFIC» XL/1 22-32.

GUGGISBERG 1947

P. Guggisberg, *Das Satyrspiel*, Zurich.

HARDY 1969

J. Hardy (éd.), *Aristote. Poétique*, Paris.

HEDREEN 1992

G. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Ann Arbor.

HEDREEN 2007

G. Hedreen, *Myths of Ritual in Athenian Vase-Painting of Silens*, in E. Csapo – M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge, 150-95.

KHOURMOUZIADIS 1984²

N.Kh. Khourmouziadis, *Σατυρικά*, Athènes.

KINDSTRAND 1978

J.F. Kindstrand, *The Greek Concept of Proverbs*, «Eranos» LXXVI 71-85.

KRUMEICH – PECHSTEIN – SEIDENSTICKER 1999

R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker, *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt.

LANZA 1992

D. Lanza, *La poesia drammatica: il caratteri generali, il dramma satiresco*, in G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, tome I, *La polis*, Roma, 279-300.

LISSARRAGUE 1992

F. Lissarrague, *What Satyrs are Good to Represent*, in J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos*, Princeton, 228-36.

LLOYD-JONES 1966

H. Lloyd-Jones *Problems of Early Greek Tragedy*, in *Estudios sobre la tragedia griega*, «Cuadernos de la Fundación Pastor» XIII 11-33.

MARTINO 1998

G. Martino, *Sofocle, gli abiti di porpora, il dramma satiresco e la nuova maniera timoclea*, «SIFC» XVI/1 8-16.

MASQUERAY 1924

P. Masqueray (éd.), *Sophocle*, tome II: *Les Trachiniennes, Philoctète, Oedipe à Colone, Les limiers*, Paris.

MELERO 1988

A.M. Melero, *El drama satírico*, in J.A. López-Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 406-30.

MELERO 1992

A.M. Melero, *Prátinas y la dicción satírica*, in *Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xè Simposi de la Secció catalana de la SEEC*, Tarragona, 231-38.

MÉRIDIÉ 1970

L. Méridier (éd.), *Euripide*, tome I: *Le Cyclope, Alceste, Médée, les Héraclides*, Paris.

NOGUERAS 2004

M. Nogueras, *Diàlegs amb Silè*, «Ítaca» XX 115-30.

NOGUERAS 2010

M. Nogueras, *L'univers dramatique des satyres: les Limiers de Sophocle*, in I. Milliat-Pilot (éd.), *Texte du monde, monde du texte*, Grenoble, 165-82.

PICKARD-CAMBRIDGE 1962²

A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.

POHLENZ 1965

M. Pohlenz, *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleios*, in *Kleine Schriften*, vol II, Hildesheim, 473-96.

ROSSI 1972

L.E. Rossi, *Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, «DArch» VI/2-3 248-302.

SCULLION 2002

S. Scullion, 'Nothing to do with Dionysus': *Tragedy Misconceived As Ritual*, «CQ» LI/1 102-37.

SEAFORD 1977-1978

R. Seaford, *The 'Hyporchema' of Pratinas*, «Maia» XXIX-XX 81-94.

SEAFORD 1988²

R. Seaford (ed.), *Euripides. Cyclops*, Oxford.

SEIDENSTICKER 1979

B. Seidensticker, *Das Satyrspiel*, in G. Seek (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 204-57.

SPANOUDAKIS 2002

K. Spanoudakis, *Philitas of Cos*, «Mnemosyne» Supplement CCXXIX.

SUTTON 1973

D.F. Sutton, *Two Epigrams of Dioscorides (AP VII.37 and 707)*, «RSC» XXI 173-76.

SUTTON 1980

D.F. Sutton, *The Greek Satyr-Play*, Meisenheim am Glan.

VOELKE 2001

P. Voelke, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari.

WALTZ 1960

P. Waltz (éd.), *Anthologie Grecque*, trad. de A.M. Desrousseaux – A. Dain – P. Camelot – E. des Places, tome IV, Paris.

WEST 1989

M.L. West, *The Early Chronology of Attic Tragedy*, «CQ» XXXIX 251-54.

WEST 1992

M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford.

XANTHAKIS-KARAMANOS 1994

G. Xanthakis-Karamanos, *Le Daphnis or Lityerses of Sositheus*, «AC» LXIII 237-50.

XANTHAKIS-KARAMANOS 1997

G. Xanthakis-Karamanos, *Echoes of Earlier Drama in Sositheus' Daphnis and Lycophron's Menedemus*, «AC» LXVI 121-43.

ZIMMERMANN 1986

B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment*, «MH» XLIII 145-54.