

# Ambivalence, médiation, intégration : à propos de l'espace dans le drame satyrique

Autor(en): **Voelke, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 2

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870433>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## AMBIVALENCE, MÉDIATION, INTÉGRATION: À PROPOS DE L'ESPACE DANS LE DRAME SATYRIQUE

*En souvenir de mon père, André Voelke*

Depuis Vitruve, l'espace du drame satyrique est décrit en termes d'extériorité et d'éloignement. Ce caractère, que nous redéfinissons ici à travers la notion de décentrement, ne fait pas pour autant de l'espace satyrique un domaine de l'altérité qui s'opposerait à une sphère de l'identité. Nous essayons au contraire de mettre en évidence l'ambivalence d'un espace qui tout à la fois met en question les limites et opère une médiation entre des domaines réputés distincts. L'examen des rapports entre espace dramatique et espace de représentation met à jour une ambivalence d'un second type, définie comme intégration d'un espace de médiation au sein d'un espace de l'identité.

Les études grecques, en particulier celles s'inspirant d'une démarche anthropologique et structurale, ont fait et font encore un usage important des catégories de l'*autre* et du *même*, ceci d'ailleurs sans que leur statut ne soit toujours clairement défini et, notamment, sans que l'on sache si comme telles elles correspondent à des catégories de la pensée grecque<sup>1</sup>. Si la réponse à cette question n'entre pas ici dans notre propos, précisons cependant que nous continuerons dans les pages qui viennent à utiliser ce couple conceptuel, dans la mesure où nous lui reconnaissons

---

1. Sans guère s'attarder à cette question, J.-P. VERNANT, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris: Hachette, 1985, p. 12, se réfère à Platon pour répondre prudemment par l'affirmative. S'il est vrai que Platon oppose l'Autre au Même notamment dans le *Timée* et le *Sophiste*, on se gardera toutefois d'extraire trop vite de leur contexte ces notions pour d'une part en faire des catégories grecques et d'autre part les assimiler aux catégories homonymes de notre propre culture.

en tout cas une valeur heuristique et descriptive. Dans le même temps pourtant, notre intention — conforme à la problématique générale abordée par les différentes contributions de ce fascicule — est de mettre en évidence, à partir d'un exemple précis, la difficulté de rendre compte de représentations culturelles complexes à travers une telle dichotomie, dès lors qu'elle est utilisée sans précaution et sans mise en question de la logique binaire qui la sous-tend. Non pas naturellement que la polarité soit absente de la pensée grecque, mais si elle occupe une place privilégiée dans certains types de discours, il en est d'autres qui la contestent, et il nous semble ainsi que dans nombre de cas ce n'est pas tant la représentation de l'altérité ou de l'identité prises pour elles-mêmes qui est en jeu, mais bien plutôt la question de leurs limites respectives, de leur point de jonction, du lieu où se négocient leurs rapports. Ainsi l'exemple du drame satyrique dont nous traiterons sous l'un de ses aspects devrait montrer la nécessité d'introduire au moins un troisième terme et de préférer une logique ternaire. Cela étant dit, une évidence demeure: l'intermédiaire ne peut se concevoir qu'à partir de pôles préalablement définis et dès lors notre analyse se situe à n'en pas douter dans le prolongement d'une approche structurale<sup>2</sup>.

L'autre et le même, altérité et identité, constituent des valeurs sémantiques qui peuvent être saisies, dans une production symbolique telle qu'une pièce de théâtre, à différents niveaux: dans les personnages mis en scène, dans les objets qu'ils manipulent, dans les pratiques auxquelles ils se livrent, dans l'espace qu'ils occupent. Pour notre part, c'est précisément sur les caractéristiques spatiales que nous centrerons notre propos: la nécessité de faire un choix nous est imposée par les limites imparties à une telle contribution et le choix lui-même peut se justifier si l'on considère que c'est au premier chef dans des structures spatiales que les valeurs d'identité et d'altérité sont susceptibles d'être projetées. L'autre ne commence-t-il pas par être un ailleurs, et le même un ici?

---

2. Cette logique ternaire doit être distinguée d'une logique continuiste pure dans laquelle l'autre et le même ne seraient plus que les deux extrémités d'un continuum. Une telle logique, qui implique la dilution voire la disparition de catégories distinctes, outre le fait qu'elle n'est certainement pas celle des Grecs, mettrait en question la possibilité même d'une analyse.

## 1. L'espace satyrique

### 1. 1. Un espace décentré

En l'opposant aux palais de la tragédie et aux maisons de la comédie, Vitruve décrit en ces termes le cadre dans lequel se déroule le drame satyrique: «satyricae [scaenae] vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati.» A la suite de Vitruve, et pour ne prendre que quelques exemples, L. Rossi parlera de «ländliches ambiente», D. F. Sutton de «bucolic and exotic settings», tandis que F. Lissarrague écrit que «l'espace est souvent campagnard, pastoral ou exotique, une région de confins, loin des cités et des palais royaux.»<sup>3</sup> Ces différentes remarques renvoient à une même caractéristique fondamentale que nous reformulerons à travers la notion de décentrement: notion suffisamment large pour englober les différents types d'espaces que l'on peut rencontrer dans le drame satyrique; notion relationnelle, qui permet donc de poser par son intermédiaire la question des rapports entre l'autre et le même. Le centre peut en effet s'entendre comme le lieu constitutif d'une certaine identité, alors que le décentrement caractérisera un lieu de l'écart et de la différence, voire de l'altérité.

Parmi les différents espaces pouvant se définir comme centres du point de vue des Grecs du V<sup>e</sup> siècle réunis à Athènes à l'occasion des Grandes Dionysies, retenons-en quatre qui déterminent quatre types de décentrement, présents dans le drame satyrique: la portion urbaine et cultivée du territoire équivaut au centre de l'Attique; en tant qu'espace de représentation, Athènes jouera le rôle de centre au sein du monde grec; la Grèce sera considérée comme centre au sein de l'*οἰκουμένη*<sup>4</sup>; enfin le monde des

---

3. VITR. *De Arch.* 5, 6, 9; L. E. ROSSI, «Das attische Satyrspiel. Form, Erfolg und Funktion einer antiken literarischen Gattung», in *Das Satyrspiel*, éd. B. Seidensticker, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 222-251 (p. 224-5) (=«Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico», *Dialoghi di Archeologia*, VI (1972), p. 258-301); D. F. SUTTON, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim: Hain, 1980, p. 153; F. LISSARRAGUE, «Le drame satyrique ou comment jouer du mythe», *Théâtre/Public*, LXX/LXXI (1986), p. 62-64 (p. 64).

4. Nous utilisons ici par commodité une notion qui n'apparaît qu'au IV<sup>e</sup> siècle: voir par exemple HYP. *Eux.* 33, XEN. *Vect.* 1, 6, ANTIPH. fr. 179 Kock.



mortels occupe une position médiane entre le monde des morts et le monde des immortels<sup>5</sup>.

Autant que l'on puisse en juger, l'intrigue du plus grand nombre des drames satyriques se déroulait à l'écart des zones urbaines et cultivées de la cité, soit en direction de la montagne et de la forêt, soit en direction de la mer. Ainsi Euripide situe-t-il l'action du *Cyclope* dans la région de l'Etna<sup>6</sup>, présenté comme la plus haute montagne de Sicile (v. 114) et désigné par le terme *πάγος* (v. 95) qui souligne son caractère rocheux. Roches et pierres sont d'ailleurs mentionnées à de nombreuses reprises<sup>7</sup>; la grotte de Polyphème elle-même est creusée dans un rocher et l'Etna tout entier est «une roche d'où coule le feu» (v. 298).

Dans le domaine géologique encore, les grottes constituent, par la fréquence de leur mention, un élément fondamental au sein d'un espace dont le centre est précisément une grotte: celle de Polyphème. Relevons que cette grotte est à de nombreuses reprises assimilée à une construction humaine et d'une certaine manière il semble que se reportent sur la grotte les qualités qui, au sein de l'espace humanisé, sont celles de l'*οἶκος*<sup>8</sup>. La grotte apparaît ainsi comme le seul point d'ancrage, le seul lieu clos au milieu d'un espace par ailleurs ouvert et dépourvu de points de repères, parce que non structuré et non marqué par l'homme.

---

5. Il suffit de songer au *Philoctète* de Sophocle pour se convaincre que le décentrement peut également être présent dans la tragédie; il est même habituel si l'on considère le second type mentionné ici, celui qui s'opère par rapport à la cité d'Athènes (voir *infra* n. 47). Ce qui fait sens toutefois dans le drame satyrique, c'est la régularité du décentrement qui, même s'il existe sans doute des exceptions (ainsi l'*Inachos* de Sophocle se déroulait peut-être devant le palais du roi d'Argos), apparaît comme une donnée du genre, propre à éclairer sa signification globale.

6. Cette localisation est également celle dont se font l'écho THUCYDIDE (6, 2, 1), en se référant à la tradition, et STRABON (1, 2, 9) qui l'attribue à Homère, alors même qu'elle n'est précisément pas homérique. Il n'apparaît pas même dans l'*Odyssée* que les cyclopes habitent une île: leur territoire est uniquement désigné par le terme *γαῖα* (9, 106, 117, 166, etc.); voir aussi sch. *ad HOM. Od.* 9, 106 (p. 415 Dindorf).

7. V. 43, 62, 82, 197, 324, 448, 666, 680, 682.

8. Nous comptons quinze occurrences du terme *ἄντρον*, on trouve également les termes *μυχός* (v. 297, 480) et *αὖλις* (v. 363). Assimilée à une construction humaine, la grotte de Polyphème est désignée comme *στέγη* (v. 29), *δόμος* (v. 33, 536), *θάλαμος* (v. 57), *αὐλή* (v. 60), *μέλαθρον* (v. 512), *σκήνωμα* (v. 324).

Pour rocheuses qu'elles soient, les pentes de l'Etna n'en connaissent pas moins une riche végétation; pâturages, herbe, fleurs, arbres sont bien présents<sup>9</sup> et le terme *λειμών* (v. 171) est à cet égard révélateur. S'il reçoit en effet des vers précédents un sens métaphorique et fait référence aux organes sexuels féminins, son sens premier demeure dès lors qu'il ne s'agit pas d'une métaphore lexicalisée, et la mention de la danse (*ὄρχηστὺς*) dans le même vers permet d'interpréter le terme dans son sens de prairie; les prairies apparaissent en effet souvent comme aire de danse, et dans le cas présent, il est possible d'y voir une allusion à l'aire de danse du chœur, l'*orchestra*, donc à l'espace dramatique. Or, la prairie, sol gorgé d'eau, se trouve corollairement associée à une végétation abondante et spontanée qui s'oppose au domaine des cultures. Tel est le cas de la terre du Cyclope qui, irriguée par une eau tournoyante (v. 46), se présente comme dotée d'une grande richesse végétale, sans pour autant connaître ni cultures de blé ni vignes (v. 121-4). En outre, la prairie semble entretenir des liens privilégiés avec certains êtres monstrueux ou malfaisants: Géryon, lion de Némée, hydre de Lerne, sanglier d'Erymanthe, Gorgone; tous, pour ne citer que ceux-là, exercent leur action funeste en des lieux qui s'apparentent à des prairies<sup>10</sup>. Or Polyphème lui-même appartient à cette catégorie d'êtres dont le comportement échappe aux normes civilisées. Qui plus est, il a pour père Poséidon, un dieu qui incarne certaines des forces élémentaires de la nature et dont le champ de compétences se situe hors ou tout au moins en-deçà du domaine de la civilisation; un dieu, le seul qui ose s'unir avec cette créature monstrueuse par

---

9. V. 45, 50, 61, 332-3, 447, 541.

10. Sur l'emploi métaphorique de *λειμών*, voir R. SEAFORD, *Euripides. Cyclops*, Oxford: Clarendon Press, 1984, p. 136 *ad* v. 171, et A. MOTTE, *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruxelles: Académie royale de Belgique, 1973, p. 50-4 et 83-5. Sur le *λειμών* comme espace de procession et de danse ainsi que sur l'assimilation possible dans le cas présent entre *λειμών* et *orchestra*, voir A. Motte, *ibid.*, p. 15 et 50-4. Notons par ailleurs qu'il y a peut-être dans le terme *ὄρχηστὺς* allusion aux organes sexuels masculins (voir R. Seaford, *ibid.*, p. 136 *ad* v. 171, et A. Motte, *ibid.*, p. 53); dans un tel cas *λειμών* et *ὄρχηστὺς* devraient bien être interprétés conjointement, leur association faisant sens aussi bien sur le plan métaphorique que dans leur acception première. Sur les autres caractéristiques du *λειμών* mentionnées ici, voir A. Motte, *ibid.*, p. 7-10 et 234-5.

excellence qui a pour nom Méduse et qui consomme cette union dans une tendre prairie<sup>11</sup>.

La terre du Cyclope est un lieu clos et isolé. C'est une terre inhospitalière (*ἄξενος γῆ*, v. 91), délimitée par des rives abruptes (*ἀκταί*, v. 85 et 702) et qui se situe hors de tout trajet régulier: ce n'est en effet qu'aux caprices du vent et à l'arbitraire du destin qu'Ulysse et ses compagnons, tout comme les satyres, doivent leur présence sur ce sol. Le terme *θύελλα* (v. 109) par lequel Ulysse désigne les vents qui l'ont poussé sur la côte sicilienne renvoie aux bourrasques tempétueuses qui soufflent en tout sens. Imprévisibles, ne répondant à aucune logique, ces bourrasques rendent vaine toute orientation et brouillent l'espace. Sans doute est-ce significatif que ce soit uniquement à travers cet espace désorganisé que l'on accède à la terre du Cyclope<sup>12</sup>.

Ulysse tentera bien de nouer entre l'espace de Polyphème et son extérieur des liens qui ne soient pas purement accidentels et fortuits mais au contraire essentiels et naturels, en rappelant au fils de Poséidon que la terre qu'il habite est grecque et qu'elle est donc solidaire du monde grec dans son opposition à Troie (v. 297-8). Plus précisément, Ulysse cherche à mettre en rapport l'espace du Cyclope avec les lieux qui, au sein du monde grec, sont dévolus au père de Polyphème, Poséidon (v. 290-95). Comme ces lieux, la terre du Cyclope n'a été sauvée des attaques troyennes que grâce à l'action de Grecs tels que lui, Ulysse, et

---

11. HES. *Theog.* 279. Sur Poséidon, voir W. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1977, p. 219; voir également les analyses de M. DETIENNE & J.-P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris: Flammarion, 1974, p. 178-202 et 223-6, qui mettent en évidence le caractère non technique des modes d'intervention de ce dieu.

12. *ἄξεμος γῆ* est une correction proposée par Jacobs et reprise par R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, p. 120. Sur le problème de la *ξενία* dans le *Cyclope*, voir D. KONSTAN, «An Anthropology of Euripides' Cyclops», *Ramus*, X (1981), p. 87-103 (p. 91-6) (repris in *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in its Social Context*, éd. J. J. Winkler & F. I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 207-227). *Ἀκτῆ* est souvent accompagné d'épithètes qui signifient l'escarpement ou la hauteur (voir références in Lidell-Scott-Jones, s.v. *ἀκτῆ*); distingué de *αἰγιαλός* qui désigne une côte plate, une grève, chez ARISTOTE. *H. A.* 547a 10 ou EUR. *I. T.* 423 sq. Les circonstances qui ont conduit sur l'île du Cyclope Ulysse et ses compagnons d'une part, Silène et les satyres d'autre part, sont indiquées aux v. 19-20, 109-10, 278-9. Pour une analyse du terme *θύελλα*, voir M. Detienne & J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, p. 153-8.

ses compagnons (v. 290-91). Lieux consacrés à Poséidon et espace du Cyclope ne sont d'ailleurs pas liés uniquement par la parenté qui existe entre le premier et le second. Observons qu'à l'image de la terre du Cyclope, les lieux dévolus à son père apparaissent comme autant d'endroits isolés et difficiles d'accès: ils se situent «dans les recoins de la terre grecque» (v. 291), tout comme la terre du Cyclope (v. 297-98); au vers 293, il est fait mention des «extrémités reculées du Cap Malée»<sup>13</sup>; le Cap Sounion est «un rocher intact» (v. 294); Ulysse évoque enfin les abris que cache en lui le Cap Géreste (v. 295). Cap Ténare, Cap Malée, Cap Sounion, Cap Géreste: autant de lieux extrêmes, en contact avec la seule mer et les seuls navigateurs, cachant en eux grottes, recoins et refuges, comparables en ceci à l'espace du Cyclope qui se présente comme un promontoire (v. 116). Pourtant, Polyphème récuse ses liens avec Poséidon et ceux mis en évidence par Ulysse entre son espace et les lieux consacrés à son père: tout ceci n'est qu'«emphase et poudre aux yeux» (v. 317-19). De même n'a-t-il que faire de cette Grèce unie face à Troie. L'expédition lancée par les Grecs n'est qu'«une campagne honteuse» (v. 283); la cause grecque — venger une femme exécrationnelle (v. 280) — ne saurait être défendue. Ainsi le Cyclope se confine-t-il jusqu'au bout dans son isolement et refuse-t-il l'ouverture que lui propose Ulysse.

Inaccessible, le monde de Polyphème ne connaît pas davantage de présence humaine indigène; c'est un désert ou du moins un lieu de solitude. Les cyclopes eux-mêmes sont des solitaires qui habitent des grottes isolées et c'est en solitaire que Polyphème a coutume de se promener<sup>14</sup>. Lieu non cultivé, lieu isolé, lieu désert, la terre du Cyclope s'oppose naturellement à l'espace urbain. Ainsi, à Ulysse qui lui demande où trouver les murs et les

---

13. Les sens précis de *μυχός* (v. 291) et de *κευθμών* (v. 293) sont incertains: recoin, grotte, extrémité? Dans tous les cas, on retrouve dans leur emploi la même idée d'isolement et de solitude; voir R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, p. 158-60 *ad* v. 291 et 293. Même problème dans l'interprétation du syntagme *ναῶν ἔδραι* (v. 290) qui désigne les lieux consacrés à Poséidon: s'agit-il de ports ou de temples? L'adjectif *ἰερός* (v. 292) laisse penser qu'il s'agit de temples, *λιμὴν* (v. 292) et *καταφυγαί* (v. 295) qu'il s'agit de ports; *ἔδρα* semble plutôt renvoyer à la résidence d'un dieu, mais peut aussi désigner un point d'ancrage pour les navires. D'ailleurs tous les lieux cités par Ulysse présentent à la fois un temple consacré à Poséidon et un port; voir R. Seaford, *Ibid.*, p. 157-8 *ad* v. 290.

14. V. 22, 116, 447, 622.

fortifications d'une ville, Silène répond laconiquement: «il n'y en a pas» (v. 115-6).

Montagnes et forêts servent également de cadre aux *Limiers* (*Ιχνευταί*) de Sophocle et constituent de même un espace d'accès difficile (*δύ[σβατος]*, fr. 314, 37 Radt, selon la conjecture de Wilamowitz). Comme l'Etna, le Mont Cyllène est désigné par le terme *πάγος* (v. 221): il s'agit donc d'une colline rocheuse sur laquelle il ne faut chercher ni maison ni construction humaine; seul point stable: la grotte de la nymphe Cyllène qui, comme celle de Polyphème, occupe une position centrale et se trouve assimilée à un lieu humanisé<sup>15</sup>. A côté des pierres et des grottes, la végétation a également sa place. Au vers 38, la plupart des philologues conjecturent le substantif *ἴλη*, «forêt», ou un adjectif composé formé à partir de ce substantif. De même au vers 221, le Mont Cyllène est présenté comme «boisé» et «verdoyant». Notons enfin la mention de fourrés (v. 127), caractéristiques d'une végétation non domestiquée.

C'est encore dans la montagne et dans la forêt que devait se dérouler l'intrigue de bon nombre d'autres drames satyriques aujourd'hui perdus. Selon toute vraisemblance, il en allait ainsi de la *Sphinx* d'Eschyle, du moins si l'on en croit les Anciens qui situaient généralement le monstre sur une montagne: le Phikion ou le Mont Cithéron lorsqu'elle est nommée. La légende d'Amymoné, telle qu'elle nous est relatée par Apollodore et Hygin, ne laisse guère de doute sur les propriétés essentielles de l'espace d'un autre drame d'Eschyle qui s'en inspirait. Pour remédier à l'assèchement de l'Argolide voulu par Poséidon, Danaos, roi d'Argos, envoie ses filles à la recherche d'une source<sup>16</sup>. Parmi elles se trouve Amymoné qui, menant sa recherche dans la forêt et profitant de l'occasion pour chasser, se voit soudain confrontée à un satyre qui veut abuser d'elle. L'agresseur sera toutefois mis en fuite par Poséidon. Forêt, gibier, chasse renvoient clairement à un lieu situé à l'écart de la sphère civilisée.

Parmi les drames satyriques de Sophocle, les *Amants d'Achille* (*Ἀχιλλέως ἔρασται*) devaient avoir pour cadre le Mont Pélion, mentionné dans le fragment 154 Radt. Il est dès lors possible que

15. [*στέρ]γη* (v. 267, selon une conjecture de Hunt et de Wilamowitz); *θησαυρός* (v. 282).

16. APOLL. 2, 1, 4; HYG. *Fab.* 169, 169a. Sur la localisation de la Sphinx, voir J.-M. MORET, *Œdipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, Roma: Institut suisse de Rome, 1984, vol. I, p. 69-75.



l'espace de cette pièce ait eu en son centre la grotte de Chiron. Le *Dionysiscos* qui évoquait les enfances de Dionysos et le *Jugement* (*Κρίσις*) qui avait pour thème le jugement de Pâris se déroulaient certainement en des lieux tout à fait comparables: le Mont Nysa pour le premier et le Mont Ida pour le second<sup>17</sup>.

Les deux versions principales de la légende d'Amycos, utilisée par Sophocle dans une autre de ses pièces, définissent en tout cas deux espaces possibles. Si l'on suit la version de Théocrite, le cadre dans lequel s'affrontent Amycos et Pollux est un espace de montagnes et de forêts<sup>18</sup>. En revanche dans la version d'Apollonios de Rhodes, l'espace est désigné par le terme *ψάμαθος* (2, 36): il s'agit d'un bord de mer, délimité par une rive abrupte (*ἀκτῆ*, 1, 1361; 2, 162). Dans tous les cas, le fragment 111 Radt qui, dans la version qu'en donne Athénée (9, 400b), mentionne grues, tortues, chouettes, milans et lièvres semble bien faire référence à une nature non domestiquée.

Le décentrement peut donc également se réaliser en direction de la mer. Tel était certainement le cas du *Protée* d'Eschyle, dont on peut raisonnablement penser qu'il se conformait à l'épisode de l'*Odyssée* (4, 351-596) mettant en scène Ménélas et le Vieux de la mer, et qu'il se déroulait donc sur l'île de Pharos. Notons la présence une fois encore d'une grotte, dans laquelle Protée, la nuit tombant, vient s'étendre avec ses phoques, non sans les avoir au préalable comptés<sup>19</sup> (v. 400-12). Les *Pêcheurs au filet* (*Δικτυουλκοί*) d'Eschyle avaient de même pour cadre le rivage d'un île: Sériphos. C'est sur cette plage que le pêcheur Dictys

17. A propos de l'espace des *Amants d'Achille*, voir aussi *P. Oxy.* 2257, fr. 1, avec la note *ad l.* 7 sq. (signalé par D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 36 n. 109): on y trouve mention de cette pièce (l. 7) parmi d'autres qui ont peut-être en commun de se dérouler dans deux espaces différents. V. Steffen (cité par D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 39 n. 120) rapproche le *Dionysiscos* de la troisième *Eglogue* de Nemesianus qui a pour thème l'enfance de Dionysos dans une grotte du Mont Nysa. En particulier les vers 27-30 montrant Silène dans le rôle de nurse peuvent être rapprochés du fragment 171 Radt. Sur la localisation du Jugement de Pâris sur le Mont Ida, voir p. ex. APOLL. *Epit.* 3, 2.

18. THEOCR. 22, 36 sq.

19. La mention d'Idô (fr. 212 Radt), fille de Protée et personnage central de l'épisode homérique, ainsi que le fragment 210 Radt, qui fait peut-être allusion à la nourriture précaire dont doivent se contenter Ménélas et ses marins retenus sur l'île de Pharos, sont des indices en faveur de la reprise par Eschyle du récit de l'*Odyssée*. Par ailleurs, Protée comptant ses phoques avant de se coucher parmi eux dans sa grotte ne rappelle-t-il pas

tire, à l'aide de ses filets, le coffre dans lequel Danaé et Persée ont été enfermés par le roi d'Argos, Acrisios, avant d'être jetés à la mer (fr. 46 a Radt). De plus, comme les divers animaux dans l'*Amycos*, les fouines, les faons et les hérissons mentionnés par Silène (fr. 47 a, 808-9 Radt) renvoient à un monde qui échappe à la mainmise humaine.

L'espace du *Sciron* d'Euripide se situait également en bordure de mer. Le brigand qui a donné son nom à ce drame satyrique avait en effet élu domicile en un lieu appelé les Roches scironiennes, quelque part sur la route reliant Mégare à Corinthe, et il n'hésitait pas à s'emparer des voyageurs qui venaient à passer dans les parages avant de les précipiter dans la mer comme nourriture pour une tortue géante. Le fragment 6 du *Papyrus d'Oxyrinque* 1455, qui nous transmet un résumé du prologue et de la *parodos* de la pièce, ajoute deux précisions qui attestent de la nature marginale voire sauvage de l'endroit: le lieu occupé par Sciron est en effet qualifié de rocheux et de désert (l. 5 et 12). Notons de plus que le nom même de Sciron est significatif dans la mesure où *σκίρος* désigne une terre calcaire, ne portant d'autre végétation que fourrés et arbustes<sup>20</sup>.

Les *Isthmiastes* d'Eschyle se déroulaient devant le temple de Poséidon situé sur l'Isthme de Corinthe: lieu inhabituel si l'on se reporte à ce que nous avons pu observer jusqu'ici de l'espace satyrique. Soulignons cependant qu'il s'agit d'un temple de Poséidon, dieu de la mer, dieu dont nous avons dit de façon plus générale qu'il incarne certaines des puissances primordiales de la nature. Surtout nous avons affaire à un temple non urbain, situé clairement en marge du territoire de Corinthe, non loin de la mer<sup>21</sup>.

Polyphème faisant de même avec ses moutons? Il s'agit là encore d'un point de contact entre deux épisodes très proches par leur schéma narratif et par le type d'espace dans lequel ils se jouent.

20. Les méfaits de Sciron sont relatés par APOLL. *Epit.* 1, 2, DIOD. SIC. 4, 59, 4, PAUS. 1, 44 et PLUT. *Thes.* 10. Sur la localisation des roches scironiennes, voir F. GEYER, «Skironische Felsen», in *Realenc. Alt.-Wiss.*, III A 1, Stuttgart: Metzler, 1927, col. 546-547. Le *P. Oxy.* 1455 est cité par D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 62. Sur le terme *σκίρος*, voir en dernier lieu C. CALAME, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce en ancienne*, Lausanne: Payot, 1990, p. 346 (avec la note 110 qui donne les références nécessaires).

21. F. de POLIGNAC, *La naissance de la cité grecque*, Paris: La Découverte, 1984, p. 42-3.



On l'aura constaté, aucune des pièces mentionnées jusqu'ici ne se déroule sur le sol athénien. Or, sauf erreur de notre part, cette remarque peut être étendue à la presque totalité des drames satyriques<sup>22</sup>. A l'échelle de la Grèce, il est donc possible de parler d'écart systématique par rapport à la cité d'Athènes qui à l'évidence, en tant qu'espace de production du discours et espace de représentation, occupe une position centrale. Nous reviendrons sur cette mise à distance.

Autre constatation: si l'espace satyrique n'est pour ainsi dire jamais athénien, il arrive dans un certain nombre de cas qu'il ne soit pas grec et l'on peut de fait observer une certaine propension du drame satyrique à se dérouler dans des contrées barbares: île de Pharos, au large des côtes égyptiennes, pour le *Protée*; Mont Ida, en Phrygie, pour le *Jugement*; Mont Nysa, montagne mythique toujours située hors du monde grec, pour le *Dionysiscos*; pays des Bébryces, en Bithynie, pour l'*Amycos*. Mentionnons encore le *Lycurgue* d'Eschyle qui avait sans doute pour cadre la Thrace; la *Circé* du même auteur, dont la protagoniste habite une île située, selon l'*Odyssée* (12, 3-4), à l'extrême Est, là où se lève le soleil; le *Mariage d'Hélène* de Sophocle dont l'action était vraisemblablement située en Phrygie; le *Busiris* d'Euripide enfin, qui se déroulait en Egypte<sup>23</sup>. Ainsi peut-on observer à l'échelle de l'*οἰκουμένη* un décentrement fréquent par rapport au monde grec.

A un niveau supérieur enfin, et pour passer de l'horizontalité à la verticalité, le monde des mortels occupe une position médiane entre le monde des dieux et le monde des morts. Or, que ce soit le Mont Ida, lieu de la rencontre entre Pâris et les trois déesses, le Mont Cyllène, lieu de la naissance d'Hermès, le Mont Nysa, lieu des enfances de Dionysos, ou même le Mont Pélion, lieu de l'éducation d'Achille par le centaure Chiron, la montagne, si

22. On peut citer comme exception le *Cercyon* d'Eschyle qui devait se dérouler à Eleusis; exception partielle toutefois si l'on considère qu'Eleusis fut annexée par la force au territoire athénien, sans doute vers la fin du VII<sup>e</sup> siècle seulement; sur cette date toujours discutée, voir C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien*, p. 421-2.

23. Pour quelques-unes des localisations du Mont Nysa, voir R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, p. 114 ad v. 68. Pour la localisation de l'île de Circé, cf. HES. *Theog.* 1011-6, où il est dit que les fils de Circé gouvernent sur les Thyrrhéniens, c'est-à-dire sur des contrées occidentales. Le fragment 183 Radt qui fait mention des Orosanges, titre qui chez HÉRODOTE (8, 85) désigne les «bienfaiteurs» du roi de Perse, laisse penser que le *Mariage d'Hélène* se déroulait en Phrygie.

souvent mise en scène dans le drame satyrique, semble véritablement habitée de la présence des dieux. Par ailleurs, un certain nombre de fragments évoquent les Enfers<sup>24</sup>, sans qu'il soit possible, il est vrai, d'affirmer que les drames satyriques en question se déroulaient, ne serait-ce qu'en partie, dans le monde d'Hadès. Il est toutefois incontestable que, dans un certain nombre de cas, ce monde se trouvait en connexion étroite avec l'espace scénique et appartenait ainsi à l'espace dramatique. Tel devait être notamment le cas du *Sisyphé* d'Eschyle racontant la fuite hors des Enfers du fils d'Eole, des *Satyres au Mont Ténare* de Sophocle et de l'*Eurysthée* d'Euripide qui tous deux devaient d'une manière ou d'une autre évoquer la descente aux Enfers d'Héraclès dans le but de s'emparer de Cerbère. Citons encore les *Kêres* d'Aristias: son titre, qui d'ailleurs fait peut-être référence aux satyres eux-mêmes, est à lui seul révélateur.

### 1. 2. *Un espace intermédiaire*

Espace décentré: espace de l'altérité? La réalité est certainement moins simple et ne correspond que très partiellement à cette équivalence. Il existe en effet des degrés d'altérité différents et l'on doit constater à cet égard que l'espace satyrique, loin de s'inscrire dans une altérité radicale — notion qui au demeurant a de fortes chances de n'être qu'une pure abstraction, bien souvent correspond davantage à ces zones floues et intermédiaires que recouvrent les termes d'*έσχατιαί* ou d'*άγρός*: territoires échappant sans doute à la mainmise humaine et se situant au-delà des cultures, mais dans lesquels les hommes — bûcherons, charbonniers, bergers, bouviers, pêcheurs — continuent néanmoins d'être actifs. Certaines de ces terres peuvent d'ailleurs, selon les circonstances socio-économiques, changer de statut et faire l'objet d'une exploitation agricole<sup>25</sup>.

24. AESCH. *Sisyphé* fr. 227-8 Radt; EUR. *Eurysthée* fr. 371 et 380 Nauck<sup>2</sup>; ARISTIAS *Kêres* fr. 9 F 3 Snell; ACHAIOS *Aithon* fr. 20 F 11 Snell; PYTHON *Agen* fr. 91 F 1, 5-8 Snell; voir aussi R. SEAFORD, «Black Zeus in Sophocles' *Inachos*», *Classical Quarterly*, XXX (1980), p. 23-29 (p. 29).

25. Sur les *έσχατιαί*, voir L. ROBERT, «Inscriptions de Lesbos», in *Opuscula minora selecta*, Amsterdam: Hakkert, 1969, II, p. 801-831 (p. 820-2), et G. AUDRING, *Zur Struktur des Territoriums griechischer Poleis in archaischer Zeit*, Berlin: Akademie Verlag, 1989, p. 81-3 et 98-100. Sur le terme *άγρός*, voir P. CHANTRAINE, *Etudes sur le vocabulaire grec*, Paris: Klincksieck, 1956, p. 34-5.

Ainsi dans le *Cyclope*, Polyphème, tout sauvage soit-il, n'en exerce pas moins une activité humaine, l'élevage, et il occupe un espace de pâturages (v. 45 et 61), clairement distinct de l'espace de la chasse, puisque Silène prend soin de préciser que c'est loin de son antre que son maître poursuit les animaux sauvages<sup>26</sup> (v. 130). Dans le prologue des *Limiers*, Apollon à la recherche de ses vaches appelle à l'aide les mortels (fr. 314, 7 et 20 Radt), et plus précisément les bergers, les ouvriers agricoles et les charbonniers (v. 39-40), auxquels viennent s'ajouter les satyres «nés des nymphes» (*νυμφογέννητοι*, v. 41), qui seuls répondront à l'appel: comme les premiers, ces derniers, par leur nature à la fois humaine et bestiale, occupent une position ambiguë et marginale. Dans les *Pêcheurs au filet*, la situation est tout à fait comparable puisque Dictys, lui-même pêcheur, lance un appel aux ouvriers agricoles et viticoles, aux bergers et aux charbonniers (fr. 46 a, 18-20 Radt), pour qu'ils viennent tirer avec lui sur la terre ferme le mystérieux coffre pris dans ses filets; à nouveau, les satyres seuls viendront à la rescousse. Assez semblable à la plage de Sériphos devait être le cadre servant à l'action du *Glaukos Pontios* d'Eschyle dont l'intrigue nous est relatée par Pausanias (9, 22, 5-7). Rendu immortel par une plante, Glaukos, pêcheur d'Anthédon, devient une divinité marine qui rend des oracles aux gens de la mer. Les fragments conservés nous montrent un berger évoquant la figure hybride du pêcheur après sa métamorphose (fr. 25 e-26 Radt). L'espace de ce drame devait donc être situé dans une zone de pâturages proche de la mer. Comme les *Limiers*, le second *Autolykos* d'Euripide racontait

---

26. Au vers 120, les cyclopes sont curieusement qualifiés de nomades, alors même que, par ailleurs, leurs grottes se présentent comme l'équivalent de maisons fixes et stables (voir *supra* n. 8, ainsi que les vers 22 et 118). D'où la correction de *νομάδες* en *μονάδες* retenue par Seaford dans son édition. S'il pose effectivement problème, le qualificatif de nomade peut toutefois se justifier dans la mesure où l'élevage pratiqué par Polyphème, comme l'élevage nomade, n'est associé ni à la sédentarité qu'implique l'activité agricole ni à celle découlant d'une organisation politique. Du point de vue du degré de civilisation, l'élevage auquel se livrent les cyclopes n'a donc pas le même statut que l'élevage pratiqué par les humains; sur ce point, voir L. PAGANELLI, «Note al Ciclope euripideo», *Museum Criticum*, XIII/XIV (1978/1979), p. 197-202, ainsi que la distinction entre élevage nomade et élevage transhumant mise en évidence par S. GEORGIOUDI, «Quelques problèmes de la transhumance dans la Grèce ancienne», *Revue des Etudes Grecques*, LXXXVII (1974), p. 155-185 (p. 160).

sans doute une histoire de troupeaux volés et de jeu de piste, le voleur étant Autolykos et la victime, toute provisoire il est vrai, Sisyphe. Ici encore, le cadre de l'action pourrait bien avoir appartenu à la catégorie de l'*áγρός*, et il en allait certainement de même du *Jugement* de Sophocle: Pâris est en effet berger sur le Mont Ida lorsque les trois déesses lui apparaissent<sup>27</sup>. Sans doute n'est-il plus question ni de bergers ni de troupeaux dans les *Isthmiastes*. Pourtant le temple de Poséidon sur l'Isthme se situe également dans une zone médiane, dans la mesure où il fait partie de ces sanctuaires extra-urbains qui tout à la fois marquent la limite et opèrent la jonction entre les terres agraires sur lesquelles l'homme exerce sa maîtrise et le domaine de la montagne et de la forêt ou de la mer<sup>28</sup>.

Ce caractère intermédiaire de l'espace se retrouve bien souvent également sur un plan vertical. Si la montagne occupe volontiers une position liminale entre sauvagerie et civilisation, elle sert en effet de même fréquemment, nous l'avons dit, de trait d'union entre le monde des humains et le monde des immortels. Nous avons par ailleurs relevé qu'un certain nombre de fragments faisaient directement allusion aux Enfers, sans que l'on sache si ceux-ci se trouvaient effectivement représentés ou s'ils constituaient uniquement un espace de provenance ou de destination pour les personnages mis en scène. Dans le second cas, l'espace représenté sur la scène devait se présenter comme point de passage vers le monde d'Hadès et il en allait assez probablement ainsi de drames comme le *Sisyphe fuyant* d'Eschyle ou les *Satyres au Mont Ténare* de Sophocle. En effet le fragment 227 Radt fait selon toute probabilité référence à la réapparition de

---

27. Sur le *Glaucos Pontios*, voir K. DEICHGRÄBER, *Die Persentetralogie des Aischylos*, Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1975, p. 65-76, D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 22, et B. DEFORGE, «Le destin de Glaucos ou l'immortalité par les plantes», in *Visages du destin dans la mythologie. Mélanges Jacqueline Duchemin*, éd. F. Jouan, Paris: Belles Lettres, 1983, p. 21-39 (p. 22-5). Nous reprenons la distinction entre un premier et un second *Autolykos* faite par D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 59-60. Pâris berger: voir p. ex. EUR. *I. A.* 573 sq. et 1284 sq. ainsi que *Andr.* 281 sq.

28. F. de Polignac, *La naissance de la cité grecque*, p. 42-9; ce type de frontières internes à la cité doit être distingué des frontières politiques entre deux cités qui peuvent également être marquées par la présence d'un sanctuaire (*ibid.*, p. 45).

Sisyphé sur terre après son séjour parmi les morts, tandis que le fragment 228 doit certainement être compris comme l'adieu qu'il adresse à cette occasion aux divinités chthoniennes<sup>29</sup>. Quant au drame de Sophocle, s'il reprenait la légende relative à la descente d'Héraclès aux Enfers, son titre semble plutôt indiquer que l'action scénique se déroulait à la surface de la terre.

De façon plus générale, les grottes, si fréquentes au sein de l'espace satyrique, confèrent à celui-ci une profondeur et une verticalité indéniables. La grotte de Polyphème est assimilée à un *θάλαμος* (*Cycl.* 57), c'est-à-dire à la partie la plus profonde et la plus secrète de la maison dont J.-P. Vernant a souligné le caractère précisément chthonien; celle de Cyllène est présentée comme une *κρυφαία στέγη* (fr. 314, 267 Radt), comme un *θησαυρός* (v. 282): lieu clos et caché, lieu de dépôt où l'on enfouit les trésors, lieu doté à l'évidence d'une profondeur pareille à celle de la grotte de Polyphème<sup>30</sup>.

Relevons également que la force brutale et incontrôlable de l'Etna trouve son origine dans les profondeurs infernales et qu'elle a pour cause, selon Pindare, l'action de Typhon gisant dans le Tartare (*Pyth.* 1, 40-55). Cependant dans le même temps, ce feu est celui d'Héphaïstos, seigneur de l'Etna (*Cycl.* 599), dieu des métallurgistes, et il possède à ce titre une fonction civilisatrice essentielle. Le volcan confère donc à la terre du Cyclope une position intermédiaire entre Enfers et civilisation, et la métallurgie occupe sur le plan vertical une place médiane analogue à celle qu'occupe sur le plan horizontal l'élevage<sup>31</sup>. Il vaut la

---

29. Le cas du *Sisyphé* renvoie au problème de l'*ἀνοδος* qui depuis E. BUSCHOR, «Feldmaüse», *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophische-historische Abteilung*, I (1937), p. 1-34, a souvent été présenté comme un motif récurrent du drame satyrique. Pour une critique de cette thèse qui s'appuie presque exclusivement sur l'imagerie, voir C. BÉRARD, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Roma: Institut suisse de Rome, 1974, p. 39-45.

30. Sur les rapports entre *θησαυρός*, *θαλαμός* et profondeur, voir J.-P. VERNANT, «Hestia-Hermès: sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs», in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: La Découverte, 1985<sup>3</sup>, p. 155-201 (p. 183-7).

31. Au demeurant, si dans l'*Odyssée* et dans le *Cyclope* les cyclopes sont des éleveurs, ailleurs, et dès la *Théogonie*, c'est leur savoir technique qui est mis en avant et qui fait d'eux des «ouvriers du feu de Zeus» (EUR. *Alc.* 5). Sur ce point et sur le statut de la métallurgie, voir C. CALAME, «Les figures grecques du gigantesque», *Communications*, XLII (1985), p. 147-172 (p. 157-60).



peine à cet égard de relever ici la présence d'une forge dans l'enceinte du sanctuaire de Poséidon sur l'Isthme, ainsi que les allusions à l'activité métallurgique présentes dans le texte des *Isthmiastes*: d'une part lorsque Dionysos se fait l'écho d'une accusation portée à son endroit par Silène, selon laquelle il ne connaîtrait rien à l'art du forgeron (fr. 78 a, 67 Radt); d'autre part lorsque l'un des personnages de la pièce, dont l'identité reste discutée, présente aux satyres des objets qu'il décrit comme de «nouveaux jouets fabriqués à l'aide d'une hache et d'une enclume» (fr. 78 c, 50-1 Radt)<sup>32</sup>.

Dans le *Cyclope*, d'autres éléments marquent encore cette profondeur de l'espace. Ainsi l'autel dont se sert Polyphème pour accomplir son pseudo-sacrifice est-il désigné par le terme *ἑσχάρα* (v. 384) qui renvoie à un type d'autel bas, utilisé non exclusivement mais en priorité pour des sacrifices chthoniens ou destinés à des héros. A cet égard peut-être n'est-ce pas un hasard si le chœur qualifie le sacrifice auquel se livre le Cyclope d'*ἀποβάμιος* (v. 365), *βωμός* pouvant s'opposer à *ἑσχάρα* en tant qu'autel surélevé, associé en principe aux sacrifices ouraniens<sup>33</sup>. Au demeurant Polyphème n'est-il pas appelé *Αἴδου μάγειρος* (v. 397), «cuisinier-sacrificateur d'Hadès»?

Revenons enfin sur le terme *λειμών* analysé plus haut. Au risque de le surinterpréter, notons toutefois que ce terme renvoie volontiers à un espace à trois dimensions, associé aux grottes et aux lieux naturels ouverts vers le bas. Plus précisément encore, les prairies semblent régulièrement se situer à proximité de

32. Ce personnage a été identifié de diverses manières; B. SNELL, «Aischylos' *Isthmiastai*», in *Gesammelte Schriften*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966, p. 164-175 (= *Hermes*, LXXXIV (1956), p. 1-11), pense à Sisyphe, tandis que D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 31-2, penche pour Héraclès. Quant aux jouets en question, on peut penser, compte tenu du contexte, à une sorte de javelot (B. Snell et D. F. Sutton, *ibid.*) plutôt qu'à de petites voitures de course, comme le suppose curieusement K. REINHARDT, «Vorschläge zum neuen Aischylos», *Hermes*, LXXXV (1957), p. 1-17 (p. 11). Sur la présence d'une forge dans le sanctuaire de Poséidon de l'Isthme, voir D. F. SUTTON, «Aeschylus' *Theoroi* or *Isthmiastai*. A Reconsideration», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, XXII (1981), p. 335-338.

33. Sans doute *ἀποβάμιος* doit-il être compris comme qualifiant *θυσίαν* (v. 365); sur ce point, voir R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, p. 176-7 ad v. 365. Sur l'*ἑσχάρα*, voir J. RUDHARDT, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte en Grèce classique*, Genève: Droz, 1958, p. 129, 238-9, 250-1 et 270.

bouches infernales, lorsqu'elles n'apparaissent pas elles-mêmes frappées du sceau de la mort, telles les prairies de Géryon. De même rappellera-t-on que l'enlèvement de Perséphone par Hadès se produit dans un *λειμών* (*H. Cer.* 7). Chez Homère, c'est le monde des morts qui apparaît comme une prairie, tandis que chez Platon *λειμών* désigne le lieu du jugement des âmes. Relevons encore que si la prairie équivaut fréquemment à une terre de pacage pour les bovins, les troupeaux peuvent être les attributs d'êtres dotés de traits infernaux ou occupant un espace de nature infernale. C'est en premier lieu le cas d'Hadès, mais également celui de Géryon, par exemple<sup>34</sup>. Polyphème lui aussi possède des troupeaux, de moutons il est vrai et non de bœufs, et s'il est difficile de voir en lui un représentant du maître des Enfers, peut-être vaut-il la peine de rappeler dans ce contexte sa qualité déjà mentionnée de sacrificateur d'Hadès.

Ce caractère intermédiaire et limitrophe que présente à maintes reprises l'espace satyrique se trouve fréquemment redoublé — ou remplacé — à un niveau narratif, de telle sorte que l'espace, loin d'être un lieu d'enracinement ou d'ancrage, apparaît comme le lieu d'un passage. Dans bien des cas en effet, le drame satyrique met en scène des personnages, des héros, accomplissant un parcours entre deux cités et donc en passe de traverser l'espace représenté sur scène. Il y a complication dès lors que des créatures hostiles, parfois les satyres eux-mêmes, tentent de faire échouer cette traversée en s'attaquant aux malheureux *ξένοι* et en faisant du lieu de passage une *ἄξενος γῆ*, pour reprendre les termes du *Cyclope* (v. 91). Parce que le drame satyrique doit connaître une fin heureuse, il y aura résolution du problème ainsi posé<sup>35</sup>: les personnages un instant menacés pour-

34. Sur ce point, voir J. H. CROON, *The Herdsman of the Dead. Studies on some Cults, Myths and Legends of the Ancient Greek Colonization-Area*, Utrecht: Budde, 1952, et C. JOURDAIN-ANNEQUIN, «De l'espace de la cité à l'espace symbolique. Héraclès en Occident», *Dialogues d'Histoire Ancienne*, XV (1989), p. 31-48 (p. 42); sur les troupeaux de Géryon paissant à côté de ceux d'Hadès: APOLL. 2, 5, 10. Sur le *λειμών* comme lieu associé aux Enfers, voir A. Motte, *Prairies et jardins*, p. 18-9, 84 et 239-40; parmi les textes antiques, voir HOM. *Od.* 11, 539, 573 et 24, 13 sq., PLAT. *Gorg.* 524a, *Resp.* 614e et 616b; cf. *Phaedr.* 248b, ORPH. fr. 1 B 20 Diels-Kranz, EMPED. fr. 31 B 121 Diels-Kranz.

35. Sur les notions de complication et de résolution, utilisées ici librement et sans référence à un modèle théorique donné, voir J.-M. ADAM, *Le récit*, Paris: PUF, 1991<sup>3</sup>, p. 81-92.



ront poursuivre leur route et réintégrer l'espace civique. Notons ici — nous y reviendrons — que, pas plus que l'espace traversé, le point de destination de ces personnages n'appartient en principe au sol athénien.

Ce schéma, que nous réduisons ici à sa plus simple expression, est présent en particulier dans les drames mettant en scène un épisode du retour dans sa cité de l'un des héros de la guerre de Troie, tels le *Cyclope*, la *Circé*, le *Protée*, ainsi que dans ceux qui ont pour protagoniste tel monstre ou brigand s'attaquant aux voyageurs: ainsi le *Cercyon* et la *Sphinx* d'Eschyle, l'*Amycos* et le *Dédale* de Sophocle, le *Sciron*, le *Sylée* et le *Busiris* d'Euripide. Dans des pièces comme l'*Amymoné* et les *Pêcheurs au filet* d'Eschyle, l'espace se présente également comme une étape dans un parcours: celui d'Amymoné, sortie de la ville d'Argos pour trouver la source salvatrice et qui par la suite devait regagner l'espace urbain; celui de Danaé et Persée qui, expulsés d'Argos et jetés à la mer, échouent sur la plage de Sériphos avant de se voir peut-être intégrés dans une nouvelle cité par le biais du mariage. Selon l'une des versions de la légende en effet, le roi de Sériphos, Polydecte, épousait Danaé et assurait l'éducation de Persée dans un temple d'Athéna. Peut-être la pièce s'achevait-elle par un mariage heureux qui se substituait ainsi au mariage contre nature entre Silène et la fille d'Acrisios que célèbre le coryphée dans le fragment 47 a Radt<sup>36</sup> (v. 821-32). Soulignons en outre que dans l'un et l'autre de ces drames la menace n'émane pas de quelque être monstrueux mais, dans le premier cas, du ou des satyres qui tentent d'abuser de l'héroïne et, dans le second, de Silène qui, avec l'appui du chœur, cherche à obtenir contre son gré la main de Danaé.

Que l'on se tourne maintenant vers des drames satyriques comme les *Isthmiastes* ou les *Limiers*, l'intrigue n'est certes plus structurée par le schéma que nous avons indiqué. Dans le premier pourtant, l'espace demeure un lieu de passage sur lequel plane une menace qui est une fois encore le fait des satyres. Dans l'un

---

36. Voir aussi les vers 810-4, dans lesquels Silène tente de se faire passer pour le père adoptif de Persée. Mariage de Polydecte avec Danaé: HYG. *Fab.* 63; toutefois, selon APOLL. 2, 4, 1, Persée s'oppose à ce que Polydecte approche de sa mère; selon PHEREC. *FGrHist.* 3 F 10, la mère et le fils sont hébergés par Dictys. Sur l'hypothèse d'un mariage heureux comme conclusion de la pièce, voir D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, p. 20.

des principaux fragments conservés, Silène exhorte en effet chacun de ses compagnons satyres à fixer contre le temple, sans doute comme antéfixe, son effigie censée remplir de crainte les voyageurs et les interrompre dans leur route (fr. 78 a, 18-21 Radt). Les satyres eux-mêmes ont d'ailleurs accompli un certain trajet avant de pénétrer dans le sanctuaire de Poséidon, comme l'indiquent les vers suivants du même fragment dans lesquels Dionysos raconte de quelle manière il a retrouvé leur trace (v. 23-25). Quant aux vers 57-60 du fragment 78 c Radt, s'ils sont très lacunaires et difficiles d'interprétation, il n'est pourtant pas impossible qu'ils fassent référence à un départ par la mer ou à pied<sup>37</sup>.

Qu'en est-il enfin des *Limiers*? Dans le prologue, Apollon retrace le parcours qui l'a conduit jusqu'au Mont Cyllène. Le point de départ, c'est-à-dire le lieu du vol de son troupeau, n'est pas indiqué. Peut-être s'agit-il comme dans l'*Hymne à Hermès* (v. 70) de la Piérie. Quelle que soit sa localisation, le type d'espace auquel nous avons affaire ne fait quant à lui aucun doute. La mention d'étables et de mangeoires (fr. 314, 14 Radt) ainsi que la présence de vaches laitières (v. 11) et de veaux (v. 12) mettent clairement en évidence le statut domestique d'un troupeau vivant au sein d'un espace consacré à l'élevage<sup>38</sup>. Si les vers 30-4 mentionnent quelques-unes des étapes du parcours (Thessalie, Béotie, Péloponnèse), le vers 22 donne un indice quant au type d'espace traversé: sans revêtir nécessairement un sens militaire, le terme *στρατός* présent à cet endroit peut en effet désigner le peuple assemblé pour une occasion d'ordre

---

37. *Πλοῦν* (v. 57), *ἐμβήσεται* (v. 59), *βάδην ἐλαῖς* (v. 60); voir D. F. Sutton, «Aeschylus' *Theoroi* or *Isthmiastae*», p. 338. Il n'est toutefois pas certain qu'*ἐμβήσεται* fasse référence à un embarquement; ce verbe peut en effet signifier simplement «s'avancer»; voir à ce propos la conjecture *e. g.* de B. Snell, «Aischylos' *Isthmiastai*», p. 172 n. 2.

38. Au contraire dans l'*Hymne à Hermès*, la Piérie est présentée comme une prairie fraîche et agréable (v. 72), tendre (v. 198), recouverte d'asphodèles (v. 221 et 344), en bref comme un espace divin. De même les vaches sont-elles définies comme des animaux divins (*ἄμβροτοι*, v. 71). Il n'est à cet égard pas fait mention ni de veaux ni de génisses, dans la mesure où les animaux divins ne se reproduisent pas plus qu'ils ne meurent; il faudra l'intervention d'Hermès pour les faire passer dans le monde de l'élevage: d'*ἄμβροτοι* ils deviendront alors *ἄγραυλοι* (v. 412); sur cette transformation et sur le caractère divin de la Piérie, voir L. KAHN, *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris: Maspero, 1978, p. 45-7.

social, politique ou culturel et semble donc renvoyer à un espace civique<sup>39</sup>. Dans son trajet, Apollon passe donc d'un espace décentré, assigné à l'élevage, à l'espace centré et civilisé de la cité, avant de retrouver un lieu se situant, comme nous l'avons vu, aux marges du domaine humanisé. Apollon n'en restera pas là pour autant, pas plus qu'il ne rejoindra son point de départ qui n'est en définitive que le double du Mont Cyllène. En renonçant à ses troupeaux au profit de la lyre que lui offre Hermès<sup>40</sup>, Apollon abandonnera, symboliquement du moins, les marges pour venir prendre place au cœur de cette civilisation qu'il n'a fait que traverser dans un premier temps. L'espace des *Limiers* se révèle donc en définitive non seulement comme l'espace d'un passage mais également comme l'espace d'une transformation, au terme de laquelle le domaine de compétences du dieu s'est déplacé.

Par sa position et par la traversée dont il fait l'objet malgré les barrières que tentent de dresser les créatures qui l'occupent, l'espace satyrique nous semble donc placé sous le signe d'une ambivalence; elle peut être comprise à la fois comme mise en question des frontières et comme médiation, sur le plan horizontal entre sphère sauvage et sphère civilisée, sur le plan vertical entre monde des morts et monde des mortels, entre monde des mortels et monde des immortels. Du même coup, l'espace satyrique revêt une dimension fondatrice, dans la mesure où il porte en lui la marque de l'émergence de la civilisation à partir de ces domaines qui tout à la fois constituent son origine et s'opposent à elle. De fait, il serait possible de montrer qu'à bien des égards le drame satyrique est mise en scène de cette émergence et redécouverte de la culture à travers la figure hybride — et donc d'une manière ou d'une autre médiatrice — du satyre<sup>41</sup>.

Si l'ambivalence de l'espace doit de toute évidence être mise en parallèle avec le chœur formé de satyres, elle doit également être éclairée par la dimension dionysiaque que confère au genre

39. PIND. *Pyth.* 2, 160 et 10, 12, *Ol.* 12, 143, AESCH. *Eum.* 683 et 762, SOPH. *El.* 749, ALCM. fr. 3, 73 Page.

40. Telle est la version de l'*Hymne à Hermès* et telle devait être la version des *Limiers*. Sur la partie perdue des *Limiers*, voir p. ex. C. PIRAINO, «Per una ricostruzione della parte mancante degli *Ichneutai* sofoclei», *Helikon*, XVIII/XIX (1978/1979), p. 141-160.

41. Ce point de vue est esquissé par F. Lissarrague, «Le drame satyrique ou comment jouer du mythe», p. 64.

ce même chœur. Ambiguïté et dualité apparaissent en effet comme des notions clés dans les tentatives modernes de cerner la figure de Dionysos<sup>42</sup>, et l'espace dionysiaque est à cet égard révélateur. Au niveau mythique comme au niveau rituel, Dionysos est fréquemment associé à un espace décentré: montagnes et forêts dans le cas du ménadisme, monde barbare — ceci dès sa première apparition dans la littérature grecque qui a pour cadre la Thrace (*Il.* 6, 130-36) —, monde infernal également — en particulier dans les mythes relatifs aux catabases ou aux morts du dieu ainsi que dans certains mystères liés à la promesse d'un bonheur après la mort<sup>43</sup>. Dionysos ne reste pas confiné pour autant dans ces espaces extérieurs. Comme l'illustrent on ne peut mieux les *Bacchantes*, Dionysos est un dieu en mouvement qui traverse le monde barbare et le domaine du sauvage pour pénétrer dans le monde grec, au cœur de la cité<sup>44</sup>.

42. Voir A. HENRICHs, «Loss of Self, Sufferings, Violence: The Modern View of Dionysos from Nietzsche to Girard», *Harvard Studies in Classical Philology*, LXXXVIII (1984), p. 205-240 (p. 234-40).

43. Pour des vues circonstanciées sur le ménadisme, voir notamment A. HENRICHs, «Greek Maenadism from Olympias to Messalina», *Harvard Studies in Classical Philology*, LXXXII (1978), p. 121-160, et «Changing Dionysiac Identities», in *Jewish and Christian Self Definition, III. Self Definition in the Graeco-Roman World*, éd. B. F. Meyer & E. P. Sanders, Philadelphia: SCM Press, 1982/London: Fortress Press, 1983, p. 137-160 (p.143-7). Dionysos chez les Barbares: voir EUR. *Bacch.* 13-9; rappelons en outre que le Mont Nysa se situe toujours hors du monde grec (voir *supra* n. 23); sur les affinités de Dionysos avec le monde barbare à l'époque hellénistique, voir H. JEANMAIRE, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris: Payot, 1951, p. 351-72. Dionysos aux Enfers: sch. *ad HOM. Il.* 14, 319, PHILOCH. *FGrHist.* 328 F 7, *Orph. fr.* 34-6, et 209-14 Kern (morts de Dionysos); DIOD. SIC. 4, 25, 4, APOLL. 3, 5, 3, PAUS. 2, 31, 2 et 2, 37, 5, PLUT. *Mor.* 565e sq. (catabases du dieu à la recherche de sa mère); HARPOCR. s.v. *λευκή*, DIOD. SIC. 5, 75, 4, *H. Orph.* 46, 53 (Dionysos, fils de Perséphone, et Enfers comme lieu des enfances du dieu); sur les mystères dionysiaques de nature eschatologique, voir A. Henrichs, «Changing Dionysiac Identities», p. 154 et p. 160, qui donne les références nécessaires.

44. Pour W. F. OTTO, *Dionysos: le mythe et le culte*, tr. P. Levy, Paris: Mercure de France, 1969 (1933), p. 86-92, Dionysos est «le dieu qui vient», tandis que pour M. DARAKI, *Dionysos*, Paris: Arthaud, 1985, p. 20, il est «le dieu qui vient et part». Le caractère épidémique et parousique est au centre des analyses de M. DETIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris: Hachette, 1986; il est souligné également par J.-P. VERNANT, «Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide», in J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris: La Découverte, 1986, p. 237-270.

Comme l'espace satyrique, l'espace dionysiaque apparaît donc comme le lieu d'un passage et il n'est extérieur que dans la mesure où l'extérieur s'ouvre sur l'intérieur et se prolonge en lui. Souvenons-nous ici de la phrase que prononce Ulysse lorsqu'il aperçoit le chœur des satyres à son arrivée sur l'île du Cyclope: «il me semble que j'arrive dans la cité de Bromios» (*Βρομίου πόλιν*, v. 99). Ulysse semble donc assimiler l'espace décentré qu'il a sous les yeux à un espace politique; or, s'il peut procéder à une telle assimilation, c'est précisément parce qu'il pense avoir affaire à la cité de Dionysos: seul un espace dionysiaque peut être à la fois politique et marginal, et brouiller ainsi des catégories réputées distinctes. De même Polyphème a-t-il le sentiment — sous l'effet du vin, sous l'effet de Dionysos — que terre et ciel cessent de s'opposer pour venir se confondre (v. 578-79).

Si l'on est en droit de faire appel à la figure de Dionysos pour rendre compte de l'ambivalence de l'espace dans le drame satyrique, ce n'est pas uniquement en raison des liens qui unissent les satyres et le fils de Sémélé, mais c'est naturellement aussi parce que la représentation s'inscrit dans un espace culturel dionysiaque. Reste donc à nous interroger sur la façon dont s'articulent l'espace dramatique construit par le drame satyrique, tel que nous l'avons défini jusqu'ici, et l'espace de représentation: cité d'Athènes et théâtre de Dionysos.

## *2. Espace dramatique et espace de représentation*

La relation entre espace dramatique et espace de représentation équivaut à la présence d'un espace extérieur et ambivalent au centre de la cité d'Athènes, au centre de ce qui peut être considéré comme l'espace du même. Cette présence de l'ambivalence au cœur de l'identité crée une nouvelle ambivalence, une nouvelle mise en question des frontières, qui peut être redéfinie positivement comme l'intégration d'un espace de médiation, fondateur de la civilisation et donc de l'identité de la cité<sup>45</sup>. Il faut au demeurant souligner que, de même que le caractère ambi-

---

45. Sur les marges comme lieux du fondement de la civilisation et sur les modalités de leur intégration dans l'espace civilisé, voir, à propos de la figure des Titans et de celle des Géants, les remarques de C. Calame, «Figures du gigantesque», p. 162-5.



valent et médiateur de l'espace satyrique se retrouve très probablement dans les autres composantes du genre, cette intégration spatiale s'inscrit dans le cadre d'une intégration plus large: celle du discours de l'ambivalence que cultive le théâtre — la tragédie sans doute mais aussi le drame satyrique — au sein du discours civique, garant des normes et de l'identité de la cité. Lors des Grandes Dionysies en effet, comme l'a bien montré S. Goldhill<sup>46</sup>, le début des concours dramatiques est précédé par une série de cérémonies à travers lesquelles la cité se célèbre et se met en scène: libation accomplie par les dix stratèges, présentation au public athénien et étranger du tribut de la Ligue de Délos, lecture des noms des citoyens particulièrement méritants qui reçoivent une couronne, présentation en uniforme militaire complet des orphelins des soldats morts à la guerre, dont la cité a pris en charge l'éducation. La fin du festival est marquée de façon comparable par un retour de la cité sur elle-même qui se concrétise par la convocation de l'assemblée du peuple chargée d'évaluer la façon dont se sont déroulées les festivités.

Si nous pouvons parler d'intégration, c'est que nous avons affaire à une présence maîtrisée et dominée. Un premier point doit être à cet égard souligné: l'introduction au cœur de la cité d'Athènes d'un espace du dehors n'entraîne pas pour autant une confrontation directe entre l'un et l'autre. Comme nous l'avons en effet indiqué, l'espace décentré du drame satyrique apparaît comme point de passage vers un centre, vers un espace civique. Par là même, au face-à-face direct entre l'espace urbain d'Athènes, lieu de la représentation, et l'espace extérieur représenté sur scène peut se substituer un face-à-face joué, dans lequel le pôle civique n'est plus assimilé à l'espace de représentation mais se trouve occupé par une cité appartenant à l'espace dramatique. Conflit et mise en question sont ainsi en quelque sorte détournés et reportés sur scène pour être mis à distance, ceci d'autant plus que, comme nous l'avons indiqué, la cité occupant le pôle civique au sein de l'espace dramatique n'est

---

46. S. GOLDHILL, «The Great Dionysia and the Civic Ideology», *Journal of Hellenic Studies*, CVII (1987), p. 58-76 (repris in J. J. Winkler & F. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos*, p. 97-129). Sur l'ambivalence cultivée par le théâtre, voir notamment J.-P. VERNANT, «Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque», in J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: Maspero, 1972, p. 19-40.

pour ainsi dire jamais Athènes<sup>47</sup>. Rappelons en outre que si le drame satyrique installe au cœur de l'espace politique un espace décentré, il refuse ce rapport d'inclusion dans l'espace dramatique qui maintient ces domaines distincts même s'il met en question les frontières qui les séparent.

Par ailleurs, nous sommes au théâtre. C'est dire d'abord que l'espace extérieur du drame satyrique, pour être présent au centre, n'en est pas moins circonscrit dans des limites bien précises, celles de la scène et de l'*orchestra*, et que la nature même de ces limites confère à ce qui se trouve à l'intérieur d'elles le statut de représentation et non de réalité. C'est dire ensuite qu'il existe un écart entre le lieu de l'intégration et les espaces clés de l'identité athénienne: le théâtre de Dionysos n'est ni l'Acropole, ni l'Agora, ni la Pnyx, ni le Céramique, et c'est précisément parce que la représentation se déroule dans un espace cultuel dionysiaque, distinct de ces lieux, que l'intégration est possible.

Si la figure de Dionysos permettait en effet de rendre compte de l'ambivalence de l'espace satyrique, elle permet également de rendre compte de son intégration dans l'espace civique. Volontiers associé à des espaces décentrés, Dionysos, nous l'avons dit, ne s'y fixe pas mais il les traverse pour être présent également au centre de la cité. En témoigne en premier lieu le théâtre avec son sanctuaire consacré à Dionysos Eleuthéros, et c'est ce mouvement d'intégration du dehors vers le dedans qui est rejoué chaque année, au début des Grandes Dionysies, avec la procession qui conduit la statue du dieu depuis un temple situé à proximité de l'Académie jusqu'au théâtre<sup>48</sup>. Et si la cité de Bromios dont parle

---

47. Nous aurions ainsi dans le drame satyrique un mode de mise à distance comparable à celui mis en œuvre dans la tragédie; comme l'a en effet montré F. I. ZEITLIN, «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», in *Greek Tragedy and Political Theory*, éd. J. P. Euben, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1986, p. 101-141, il y a dans le genre tragique une répugnance à mettre en scène Athènes, si ce n'est dans des tragédies s'achevant sur une réconciliation, comme par exemple les *Euménides*; cf. à cet égard ISOCR. *Panath.* 121 sq., qui déjà souligne que les crimes mis en scène année après année par les auteurs tragiques ont toujours lieu dans des cités autres qu'Athènes (ce texte m'a été signalé par N. Loraux).

48. Sur ce point, voir A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, revised by J. Gould & D. M. Lewis, Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 59-61. Sur l'intégration de Dionysos au sein de l'espace civique,



Ulysse à son arrivée sur l'île du Cyclope fait référence à l'espace dramatique, elle peut également être comprise comme allusion métathéâtrale à l'espace de représentation que découvre l'acteur entrant en scène<sup>49</sup>: la cité de Bromios n'est-elle pas aussi la cité d'Athènes réunie sur les gradins du théâtre à l'occasion des Grandes Dionysies? De fait, année après année, Athènes devient durant quelques jours la cité de Dionysos, signe de l'intégration parfaite du dieu venu du dehors dans l'espace politique. Expression de l'intégration de Dionysos, le syntagme *Βρομίου πόλις* est également signe de l'intégration de l'espace extérieur représenté sur la scène au sein de l'espace de représentation, dans la mesure où il peut être référé à l'un et à l'autre, et tend ainsi à gommer les frontières entre eux.

Si Dionysos est l'opérateur de la médiation et de l'intégration qui se jouent dans le drame satyrique et dans sa mise en scène, il faut souligner pour terminer que celui-ci reprend et reformule des interrogations présentes par ailleurs dans des représentations culturelles sans rapport avec le culte dionysiaque. Ainsi a-t-on pu relever les nombreuses analogies existant entre le drame satyrique et l'*Odyssée*; elles tiennent notamment à la reprise par le premier de maints épisodes racontés par la seconde<sup>50</sup>. Pour notre part, nous dirions que l'analogie essentielle réside précisément dans cette exploration que font l'un et l'autre des marges: lieux frontaliers et intermédiaires par définition, et non lieux du tout autre, lequel ne peut se situer qu'au-delà de la marge. Or en

---

voir C. BÉRARD & Ch. BRON, «Bacchos au cœur de la cité. Le thiasse dionysiaque dans l'espace politique», in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Roma: Ecole française de Rome, 1986, p. 13-30.

49. La rupture de l'illusion théâtrale, habituelle dans la comédie, n'est peut-être pas totalement étrangère au drame satyrique; tout au moins, certains énoncés peuvent être interprétés de cette manière. Ainsi dans les *Limiers* (fr. 314, 7 sq. et 83 sq. Radt), l'appel d'Apollon aux mortels puis celui de Silène à des témoins visuels ou auditifs pour les aider dans leur recherche des bœufs volés peuvent être compris comme des appels adressés aux spectateurs; sur ce point, voir C. ROBERT, «Aphoristische Bemerkungen zu Sophokles' *ΙΧΝΕΥΤΑΙ* », *Hermes*, XLVII (1912), p. 536-556 (p. 541-2), et P. GUGGISBERG, *Das Satyrspiel*, Zürich: Leemann & Co, 1947, p. 41.

50. Sur les analogies existant entre le drame satyrique et l'*Odyssée*, voir D. F. SUTTON, «Satyr Plays and the *Odyssey*», *Arethusa*, VII (1974), p. 161-185.

définitive, si ce n'est par exemple dans l'évocation d'une créature telle que Scylla, qui semble bien incarner une monstruosité absolue, l'*Odyssee*, comme le drame satyrique, garde pour l'essentiel le silence sur cet au-delà. Est-il concevable? Existe-t-il au juste? Telles sont en dernier ressort certaines des questions toujours actuelles que le drame satyrique, à la suite de l'*Odyssee*, peut nous poser.

Pierre VOELKE

Je remercie Claude Calame qui a suivi les différentes étapes de cette recherche et qui me permet d'en publier ici certains des résultats, Nicole Loraux et François Lissarrague qui ont bien voulu lire une première version de cet article et me faire part de leurs commentaires et suggestions.