

Quand regarder, c'est énoncer : le vase de Pronomos et le masque

Autor(en): **Calame, Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **36 (1987)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835477>

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.

Quand regarder, c'est énoncer : le vase de Pronomos et le masque

C. Calame

1. Affronter l'autre

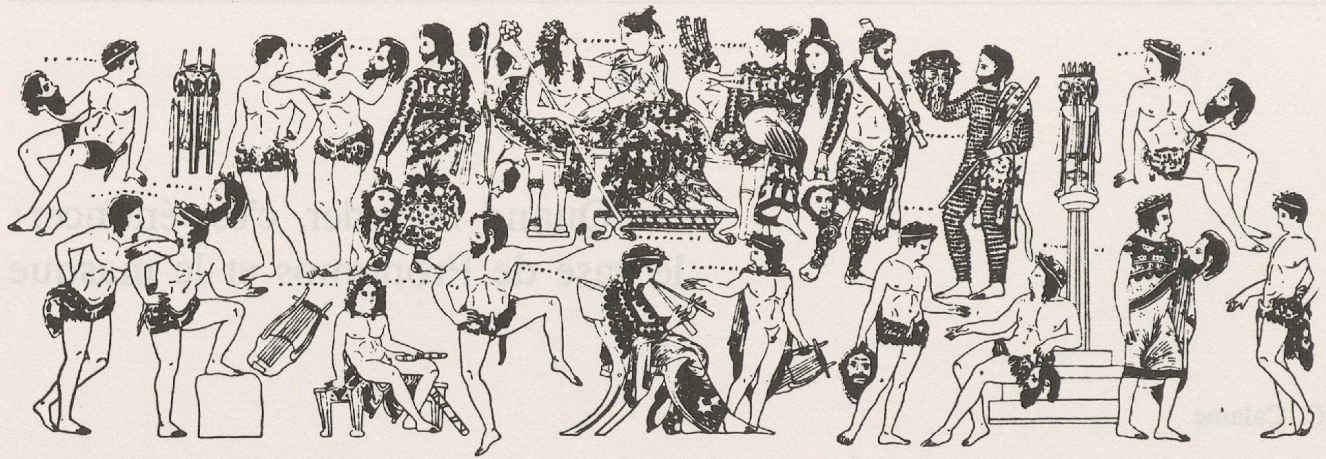
Une analyse de la représentation de la figure humaine et en particulier du visage dans la céramique classique montre que les exceptions à la représentation en profil ne sont pas l'objet du hasard. Comme le précise judicieusement l'une des études constitutives de l'ouvrage publié comme commentaire à l'exposition illustrant le thème de ce colloque, la figuration frontale du visage humain est en effet régulièrement liée à des occasions précises⁽¹⁾ : image cultuelle de Dionysos, représentation de la Gorgone, figuration de l'état de mort ou de sommeil, saisie des marques de l'effort surhumain déployé au combat ou dans la lutte agonistique, jeu de la flûte, et enfin consommation du vin avec les yeux fixant, du fond de la coupe, le symposiaste qui vient de la vider. Le dénominateur commun de ces différentes figurations de face réside dans la confrontation — au sens propre du terme — du récepteur de l'image avec des situations où l'homme se trouve affectivement investi d'un état second : possession dionysiaque, terreur inspirée par la Gorgone, sommeil, effort dépassant les limites de l'humain, exécution musicale (flûte), ivresse. Et, comme c'est en général le cas en Grèce, notamment dans l'expression du sentiment de l'amour⁽²⁾, le mode de communication de ces valeurs thymiques passe par les yeux et le regard.

Mais il est une occasion qui, incluse dans le cadre du rituel dionysiaque, implique un traitement iconographique tout à fait particulier : c'est la représentation du drame classique, tragédie, drame satyrique ou comédie. Dans ce contexte, c'est évidemment sur le masque que se fixe la figuration frontale. On remarque néanmoins que seul le masque dépeint comme accessoire de théâtre peut être représenté de face ; dès qu'il est porté, le peintre classique, en tout cas, revient à une représentation en profil. Un examen plus général de la fonction du masque tragique dans le processus d'énonciation du drame permet d'insérer cette dualité du point de vue de la figuration dans la conception même que les Grecs ont élaborée de leur propre spectacle dramatique⁽³⁾. De l'étymologie du terme qui le désigne (*prós-ôpon*, littéralement : « ce qui est en face des yeux [d'autrui] »), au concept aristotélicien d'une *minêsis* tragique qui est création d'une réalité nouvelle par la transposition et la *kátharsis*, le masque dramatique de l'époque classique apparaît comme la seule possibilité, pour le récepteur du théâtre tragique, d'affronter l'Autre ; une altérité qu'incarnent aussi bien l'action mythique jouée sur la scène que le rituel dionysiaque qui l'encadre.

De là l'intérêt exceptionnel de l'illustration d'une éventuelle scène dramatique — c'est en tout cas l'interprétation que l'on en donne traditionnellement — qu'offre le célèbre cratère à volutes dit « de Pronomos »⁽⁴⁾. L'analyse en sera centrée autant sur la manière dont le peintre figure le masque que sur la figuration du visage et du regard des différents protagonistes de l'action représentée. Elle débouchera par conséquent non seulement sur une étude du processus interne de l'énoncé de la scène dépeinte et de sa spécificité dionysiaque (histoire racontée), mais aussi sur les considérations que peuvent susciter les éventuelles marques du processus d'énonciation de cette même scène dans son rapport avec celui qui la regarde, dans son rapport avec le récepteur du vase (communication de la narration). On verra en effet que c'est probablement dans le regard en particulier que se concentrent, dans l'iconographie, les marques énoncives et énonciatives équivalentes aux pronoms et aux déictiques des manifestations textuelles. L'abord de la scène figurée sur le vase de Pronomos dans son aspect énonciatif devrait finalement conduire aussi bien à une définition de quelques-uns des traits distinctifs du rituel dionysiaque qu'à une interprétation d'une image contestée.

2. Le jeu des regards

Retenons de l'analyse structurale — même si l'on est tenté de l'attacher à une mode précisément en train de passer — la leçon de la valeur : les traits distinctifs définissant les éléments de l'objet pris en considération dépendent des relations que chacun de ces éléments entretient avec les autres composants du même ensemble. Considérés sous l'aspect du regard, les rapports qui lient les uns aux autres les protagonistes des deux scènes figurées sur le vase de Pronomos et qui les définissent les uns par rapport aux autres forment un système d'une cohérence frappante.



2.1. La face A (fig. 1)

Si l'on prend en considération, pour commencer, la bande inférieure de la face A, en laissant pour l'instant de côté le système que définissent les yeux des masques, le jeu que construisent les regards des individus représentés et leurs visées respectives conduit à la distinction de cinq couples. Au centre se font face le joueur de flûte, assis sur un *klismós* et vêtu d'habits de scène du même style que ceux portés par les acteurs représentés sur la bande supérieure, et le joueur de lyre, tous deux accompagnateurs du drame satyrique (pour la commodité de la description, nous tiendrons provisoirement cette interprétation dramatique de la scène A pour acquise); le joueur de lyre regarde l'aulète qui, la tête inclinée, semble lui répondre tout en se concentrant sur l'air qu'il est en train de jouer. Encadrant ce premier couple, deux couples eux aussi affrontés, mais de manière asymétrique. Les deux choreutes-satyres qui forment le couple de droite et dont l'un est assis, se regardent. En revanche à gauche, un choreute, le seul parmi tous les personnages représentés à s'être couvert le visage de son masque, a le regard dirigé de profil « dans le vide »; assis sur une *trapeza* à trois pieds représentée légèrement en retrait par rapport à ce satyre et formant couple avec lui, celui que le rouleau de papyrus qu'il tient à la main et la lyre suspendue derrière lui identifient comme le *chorodidaskalos* et probablement l'auteur du drame, a le visage représenté de trois-quarts⁽⁵⁾; son regard semble se porter vers le choreute-satyre qui exécute devant lui une danse reconnue depuis longtemps comme étant la *sikinnis*⁽⁶⁾. Mais l'asymétrie des regards réciproques de ces deux couples n'empêche pas la symétrie de leur posture: à gauche le chorodidascale est assis face au satyre dansant devant lui comme est également figuré en position assise le choreute-satyre du couple qui lui répond à droite. A droite et à gauche de ces deux couples, deux autres couples formés chacun de deux choreutes-satyres se regardant mutuellement; ils sont séparés des trois couples formant le centre de la bande inférieure respectivement par un bloc de pierre et par un élément architectural assumant la forme de gradins. Dans le couple de l'extrême droite, l'un des choreutes-satyres, au lieu d'être revêtu du pagne phallique comme ses compagnons, porte un *chiton* et un manteau⁽⁷⁾.

La même disposition symétrique caractérise le registre supérieur. Au centre, au-dessus du couple que définissent l'aulète et le joueur de lyre, figure la *kliné* sur laquelle est étendu Dionysos embrassant une figure féminine que des dizaines de représentations semblables permettent d'identifier sans peine avec Ariane. L'héroïne, dont les pieds reposent sur un *thrénus*, dirige ses yeux vers Dionysos qui a lui-même le visage dans la position légèrement renversée vers l'arrière indiquant la possession bachique⁽⁸⁾. Également sur la *kliné*, une seconde figure féminine, aux prises avec Himéros et regardant Dionysos comme le fait aussi Ariane; le *chiton* richement brodé et pourvu de manches longues dont elle est revêtue correspond exactement au costume porté par l'acteur de tragédie à cette époque⁽⁹⁾. Deux autres acteurs de théâtre encadrent la triade centrale: à gauche un acteur non désigné nommément et à droite Héraclès avec sa massue et sa peau de lion; tous deux ont le regard tourné vers l'extérieur. Leurs yeux sont dirigés vers les choreutes-satyres qui, de chaque côté, leur font face. A gauche, deux choreutes fixent l'acteur difficilement identifiable; à droite leur répond symétriquement un personnage portant le costume du Papposiléon, le père des satyres, qui regarde lui-même Héraclès; il s'agit à coup sûr du coryphée du chœur de satyres représenté sur cette face A⁽¹⁰⁾. Sa présence unique en correspondance avec les deux satyres qui lui servent de pendant représente une entorse évidente à la symétrie mathématique, sinon spatiale qui articule l'ensemble de l'image; cette entorse n'est sans doute due qu'à la difficulté que présente une répartition spatiale égale de 3 (aulète, joueur de lyre, chorodidascale) + 12 (les douze choreutes, coryphée inclus). Enfin, chaque extrémité de la bande supérieure est occupée par un choreute-satyre assis, séparé de la scène centrale par un trépid et portant son regard vers le centre.

A lui seul, le jeu des regards des individus représentés sur la scène A assure pratiquement la cohérence de l'image. Sur le registre supérieur les regards d'Ariane et de l'autre figure féminine portés vers le dieu fondent l'unité de cette triade; mais par ailleurs, par son costume et le masque qu'elle tient à la main, cette femme se rattache aux deux acteurs — Héraclès et un homme adulte — qui encadrent la triade. A son tour, le regard de ces acteurs, tournés respectivement vers le Papposiléon et vers les deux choreutes-satyres qui eux-mêmes les regardent, assure la liaison entre acteurs et chœur. Le registre inférieur, dont le rapport avec la bande

supérieure est en particulier assuré au centre de l'image par l'identité entre le costume porté par les acteurs et celui de l'aulète, montre, dans les cinq couples qui se font face et dont les membres se regardent deux à deux, tout autant de symétrie. Seule exception: le chorodidascale avec son regard tourné de trois-quarts vers le choreute-satyre dansant devant lui avec ses yeux de masque ne fixant apparemment aucun individu engagé dans l'action représentée.

Passons maintenant aux masques. Si les positions qu'ils assument les uns par rapport aux autres ne définissent aucun système cohérent, leur figuration offre tout de même quelques régularités. Les masques des acteurs ainsi que celui du Pappolisène sont peints de couleur claire (avec une légère différence de coloration distinguant le masque féminin des masques des acteurs masculins) et ils sont représentés de trois-quarts; en revanche une position de profil, de face ou même à revers et un fond rouge caractérisent les masques portés par les choreutes. Cette distinction dans la manifestation iconique semble coïncider avec la différence de statut existant dans le cadre de la représentation dramatique entre acteurs et choreutes⁽¹¹⁾; il est normal que dans ce contexte le Pappolisène, bien qu'appartenant au chœur de satyres, porte un masque que sa coloration assimile à celui des acteurs: en tant que coryphée, il intervient en effet dans le dialogue (récité) entre les protagonistes du drame.



2.2. La face B (fig. 2)

Considérée sous l'aspect du regard des figures représentées et de leur direction, la scène de la bacchanale de la face B présente une symétrie analogue à celle qui organise l'image de la face A. Sur le registre inférieur, deux couples formés d'un satyre et d'une ménade entourent une panthère dont la tête est représentée de trois-quarts alors que les personnages de cette scène sont tous figurés de profil. Encadrant chacune des deux bacchantes, dont le regard, dirigé vers le ciel, est significatif de la possession dionysiaque, les deux satyres mentionnés ont le regard dirigé vers la ménade qu'ils sont en train de poursuivre.

Le couple Dionysos — Ariane forme le centre du registre supérieur; si l'héroïne tient les yeux fixés sur son amant, Dionysos, la lyre à la main et la tête renversée vers l'arrière, a le regard de la possession, de même d'ailleurs que le petit Eros qui volette derrière le couple divin en l'accompagnant du rythme frappé sur ses cymbales. Le couple des divinités est encadré par deux satyres; l'un d'eux, à gauche, verse une libation alors que l'autre, à droite, joue de la flûte. Le visage de chacun d'eux est tourné, vers la gauche et vers la droite respectivement, du côté de l'extérieur de la scène. Aux extrémités, des éléments végétaux délimitent spatialement l'action tout en définissant probablement le cadre de nature sauvage dans lequel elle se déroule.

3. Les marques de l'énonciation

Dans le cas grec, l'abord de l'iconographie dans son aspect énonciatif semble d'autant plus fondé que dans les formules de signature des peintres, le vase apparaît doté d'une existence de sujet s'exprimant à la première personne⁽¹²⁾. Rappelons brièvement que la problématique énonciative essaie de saisir autant les rapports existants entre la manière objective dont un texte est communiqué (niveau de la communication: *référentiel*) et l'expression linguistique, dans le texte, de ce processus de communication (niveau de l'énonciation énoncée ou *énonciatif*) que ceux qui lient les actants de ce processus aux protagonistes de l'histoire racontée (niveau de la narration ou *énoncié*). A la suite des recherches de Benveniste à ce propos, on sera donc attentif aux marques qui, dans le cours de la narration ou de l'énoncé, mettent en jeu le niveau de l'énonciation énoncée, expression dans le discours de la situation référentielle de communication⁽¹³⁾.

Mais la représentation figurée offre-t-elle les mêmes possibilités énonciatives que les textes? Dans la mesure où, dans l'imagerie grecque, c'est souvent le vase qui dit *je*, on est en droit théoriquement en tout cas, de chercher les traces iconographiques de la relation de communication entre l'énonciateur (ou émetteur: il s'agit du vase lui-même) et son énonciataire (ou destinataire/récepteur) tout en étudiant les rapports liant éventuellement cette manifestation iconique de la relation de communication aux protagonistes de la scène dépeinte, c'est-à-dire aux différents *ils* de l'histoire narrée. En passant du texte à la manifestation iconique, ce ne sera évidemment plus dans les pronoms (opposition du *je/tu* au *il*), ni dans les temps verbaux ou les

déictiques que l'on trouvera les différentes marques de la mise en discours. L'indéniable autonomie du « langage » iconique conduit à émettre l'hypothèse que c'est essentiellement dans l'expression assumée par le regard et les éventuels gestes des acteurs de la scène dépeinte ainsi que dans l'organisation de l'espace que se manifesteront les différentes procédures d'embrayage et de débrayage (ces termes remontent à Jakobson) permettant de distinguer les différents niveaux de l'énoncé et de son énonciation.

3.1. *La face A* (fig. 1)

D'emblée l'étude énonciative de la scène A du cratère de Pronomos contraint, à propos de la définition du niveau de la narration (niveau énoncif), à une distinction supplémentaire. Commençons donc par ce niveau énoncif. Du point de vue de leur disposition spatiale, les protagonistes de la scène A semblent évoluer dans un même cadre spatio-temporel. Le jeu de leurs regards, manifestation iconique de leur *il* narratif, confirme cette impression puisque la direction qu'ils assument les réfère les uns aux autres. Ce phénomène est particulièrement sensible sur le registre supérieur : les choreutes-satyres ont les yeux dirigés vers les deux acteurs encadrant Dionysos et Ariane; associée à ces deux acteurs du point de vue du costume, la figure féminine assise sur la *klímê* regarde quant à elle le couple des divinités dont les regards, à leur tour, se répondent. Et la symétrie qui organise le registre inférieur orchestre un jeu de regards aussi bien réglé que sur la bande supérieure, réunissant tous les protagonistes de la scène en un même *là* et un même *alors* narratifs.

Ceci pour l'énoncé iconique dans lequel sont engagés les protagonistes de la scène A. Mais les masques qu'ils portent contraignent à distinguer, toujours sur le même niveau énoncif ou narratif, un second plan (également de type énoncif) : celui qui définit précisément le jeu des regards de ces masques qui, contrairement à ce que voudrait une représentation réaliste du masque ancien, sont pourvus d'yeux ! Par leur position, ces masques sont « débrayés » par rapport à l'action narrée sur le vase. Portés à la main par les acteurs et par les choreutes, ils sont bien *là*, mais leur position les réfère à un autre *alors* narratif. A une exception près : le satyre qui danse la *sikinnis* face au chorodidascale. Cependant que le port du masque sur la tête efface sa physionomie d'individu, l'absence de séparation graphique entre le masque et le reste du corps de ce choreute autant que la figure de danse qu'il exécute font coïncider le *alors* de la scène dépeinte (action narrée) avec le *alors* de la représentation dramatique; à cette occasion en effet, le masque porté identifie l'acteur, même si cette identification n'est que très partielle, avec le rôle joué sur la scène⁽¹⁴⁾. Sans doute n'est-ce pas un hasard si le choreute-satyre qui est le lien de cette rencontre (ou embrayage) énoncive entre plan de l'action représentée sur le vase et plan de l'action jouée dans le drame fait couple avec le chorodidascale, le seul individu dont le visage est représenté de trois-quarts. Par ce regard transversal, le peintre a sans doute distingué, tout en les faisant communiquer l'un avec l'autre, les deux plans énoncifs mentionnés; une disjonction qui est aussi marquée dans la distance spatiale qui sépare ces deux protagonistes. Alors que les protagonistes des autres couples sont représentés sur le même plan se faisant front en profil, le satyre danseur se situe explicitement en avant du chorodidascale, son pied gauche débordant de la bande à grecques qui tient lieu de sol et qui délimite le plan. Le couple formé par le chorodidascale et le sikinniste, par le jeu du regard et du masque, représente donc la figurativisation iconique, au sens sémiotique de ces deux termes, de la rencontre entre les deux plans énoncifs distingués jusqu'ici pour le niveau narratif de l'action dépeinte.

Mais la subtilité du jeu auquel se livre le peintre dans la représentation des visages et des regards nous invite à dépasser le niveau énoncif. Dans le couple des choreutes-satyres qui constitue le pendant du couple que l'on vient de décrire, l'un des choreutes porte le seul masque représenté en position frontale. Marque de l'un des traits essentiels de l'aspect non plus *énoncif*, mais *énonciatif* de l'action jouée sur la scène (même si ce plan, comme on l'a vu, est en grande partie débrayé sur le vase de Pronomos) : la possibilité d'affrontement avec le public, c'est-à-dire avec l'énonciataire du spectacle dramatique, un énonciataire qui, par l'intermédiaire du masque, peut être confronté avec la réalité (mythologique) qui incarne sa propre altérité. Mais ce regard du masque représenté frontalement est également dirigé vers le *tu* énonciataire du vase de Pronomos. Ce masque renvoie donc non seulement au niveau énonciatif du drame auquel se réfère la représentation iconique portée par le cratère, mais peut-être aussi au *hic* et *nunc* de la communication entre l'énonciateur du vase et son énonciataire.

Quant aux masques des trois acteurs et du Papposilène, leur interprétation énoncive et énonciative est plus délicate dans la mesure où leur figuration de trois-quarts dirige leur regard vers un extérieur non défini. Ce regard, qui n'est pas vide en dépit de ce qu'exigerait une représentation réaliste du masque de théâtre, peut établir une relation soit avec l'énonciataire-destinataire du spectacle où ils sont portés, soit avec l'au-delà de la réalité mythologique dans laquelle les protagonistes qu'ils incarnent sont engagés dès que les acteurs les portent sur la tête. Dans le premier cas, ce regard actualiserait la relation énonciative entre l'action jouée sur la scène du théâtre et le destinataire du processus de communication dont elle est l'objet; dans le second, il y aurait peut-être référence à la réalité d'ordre mythologique figurée sur la face B du cratère. Mais laissons pour l'instant la question en suspens.

3.2. *La face B* (fig. 2)

C'est en effet au spectacle de cette réalité mythologique qu'invite l'autre face du vase de Pronomos. Cette scène B est explicitement liée à la scène A, et ce, encore une fois, par l'intermédiaire du regard. Alors que tous les visages de ses protagonistes, représentés de profil, sont dirigés vers le haut pour signifier la possession de l'orgiasme, le satyre de gauche, comme on l'a dit, regarde vers l'arrière, fixant la scène A. En fait, seul le traitement traditionnellement séparé des deux scènes est parvenu à oblitérer la réalité de leur relation mutuelle⁽¹⁵⁾ !

Du point de vue de la disposition spatiale, on relèvera que le vin de libation coulant du canthare de ce satyre occupant la partie gauche de la scène B tombe exactement au-dessus de l'ultime choreute-satyre de la scène A: et le masque de ce dernier est à son tour dirigé vers la scène B. La scène B n'est séparée de la scène A, de chaque côté, que par des rameaux de myrte (?) qui contrastent avec les éléments architecturaux ou de mobilier scandant l'espace de la scène A; nature sauvage d'un côté, civilisation de l'autre? Oui, si dans la scène B une colonne et un trépied ne rappelaient pas la culture par l'allusion à un cadre cultuel et si, par ailleurs, le peintre n'avait pas pris soin d'encadrer aussi bien la scène A que la scène B de satyres, mettant ainsi les deux groupes doublement en contact. De même pour le costume: si l'absence de ceinture phallique chez les satyres de la scène B montre qu'on a bien quitté le niveau de la réalité scénique, la nudité des suivants de Dionysos les réduisant à l'état de sauvagerie, la lyre que le dieu tient à la main signale au contraire la présence de la civilisation en pleine scène bachique; si la scène B décrit en général le cadre mythologique dans lequel évolue Dionysos, certains signes semblent donc rattacher ce cadre au culte dont le dieu était l'objet⁽¹⁶⁾. Mais faisons retour, encore, sur le regard pour rappeler les deux autres exceptions au regard de la possession que présente cette scène: le satyre-flûtiste dont la posture ne fait que reproduire celle de l'aulète de la scène A en se conformant à la manière canonique de représenter le jeu de la flûte; mais aussi le léopard dont le regard, dirigé vers l'extérieur du vase, semble fixer le destinataire-énonciataire du précieux cratère: nouvel affrontement, probablement, de l'énonciataire avec l'altérité radicale qu'incarne la bête sauvage.

4. Le jeu des noms propres

Scène A et scène B ont très vite reçu une interprétation qui est devenue canonique. En A, la représentation de la préparation à la représentation d'un drame satyrique; en B, la figuration d'une scène mythologique. E. Buschor a été pratiquement le seul à s'élever contre cette tradition interprétative: il a été tenté de montrer que la scène A en tout cas dépeignait les acteurs d'une tétralogie (et pas seulement ceux d'un drame satyrique) participant à une fête dionysiaque dans un sanctuaire consacré au dieu du vin⁽¹⁷⁾. Et c'est en effet moins l'identité des personnages représentés qui fait problème que l'action dans laquelle ils sont engagés. Pourtant, dans une perspective énonciative, la définition de l'une dépend de l'autre.

Attachons-nous donc brièvement à l'identification des figures animant la scène A. Costumes, masques, instruments de musique ne laissent subsister aucun doute sur leur fonction d'acteurs de théâtre: il s'agit bien des protagonistes d'un drame satyrique. Mais une étude énonciative ne saurait passer sur leur dénomination, d'autant moins que le peintre a pris le soin d'inscrire un nom propre face à la plupart d'entre eux.

Avec raison, on a reconnu dans les noms des choreutes-satyres des noms de citoyens athéniens communs à l'époque classique: Eunicos, Dorotheos, Euagon, Callias sur la bande supérieure, Nicomachos, Charias, Nicoléos, Dion, Philinos et un couple non nommé sur le registre inférieur. Aulète et joueur de lyre sont aussi désignés par des noms courants, connus notamment, comme les précédents, par les textes des orateurs attiques: Pronomos et Charinos. Quant au chorodidascale, nommé Démétrios, son nom pourrait correspondre à celui d'un auteur dramatique du moment comme celui de Pronomos qui coïncide de manière certaine avec celui d'un aulète célèbre à la fin du 5^e siècle⁽¹⁸⁾. De même que les choreutes sont désignés par leur nom civil, les dieux le sont par leur appellation courante dans le culte: Dionysos, Himéros, Héraclès. En revanche ni la femme qui fait front à Dionysos, ni les acteurs du drame (un homme, une femme et le Papposilène) ne sont explicitement dénommés.

Ici encore, l'interprétation donnée à la fin du siècle dernier est devenue canonique et, par conséquent, intouchable. Les mitres phrygiennes que portent les masques de l'acteur et de l'actrice entourant le couple divin ont fait reconnaître en eux Laomédon et sa fille Hésioné, la princesse troyenne promise, puis refusée à Héraclès pour prix de l'anéantissement d'un monstre marin qui dévastait la Troade⁽¹⁹⁾. Mais sur le cratère d'Andromède par exemple, un vase qui date approximativement de la même époque que le vase de Pronomos, l'héroïne et son père Céphée, bien qu'ils soient tous deux Ethiopiens, portent également des bonnets phrygiens⁽²⁰⁾. D'autres identifications peuvent être proposées pour ces figures sans nom, en relation avec Héraclès: par exemple Iole, l'aimée du héros divinisé, et son père Eurytos ou son frère Iphitos, ou surtout Déjanire et son père Oïneus, une Déjanire d'autant plus habilitée à être assise sur le lit de Dionysos que certaines versions du mythe font d'elle la fille du dieu et sa protégée; à moins qu'il ne s'agisse, comme on l'a proposé récemment, d'Omphale et de son père Jardanos, le roi de Lydie, tous deux mis en scène dans des drames satyriques d'Achaïos et d'Ion de Chio respectivement⁽²¹⁾. La relation amoureuse entre l'une ou l'autre de ces héroïnes et Héraclès serait désignée par la présence et le geste de Himéros.

Ce système subtil d'identification partielle par les noms propres — choreutes, chorodidascale, aulète et joueur de lyre nommés dans leur identité de citoyens, acteurs équipés de pied en cap, mais ni nommés, ni masqués, divinités désignées dans leur fonction de dieux avec les cas-limites représentés par Héraclès et Ariane — contraste évidemment avec la scène B dont toute dénomination est absente. On ne va pas tarder à y revenir.

5. L'énonciation iconique d'une pratique rituelle

Mais, puisqu'il s'agit d'énonciation, que nous dit en définitive le cratère de Pronomos? Toute l'organisation spatiale de l'action représentée tend à faire coïncider en un même espace, à l'aide du jeu des regards et de celui des noms, une série de plans qui sont distincts quant aux acteurs engagés et quant à la temporalité dans laquelle ces derniers sont inclus.

5.1. Les plans de l'énoncé et leur énonciation

Prenons d'abord en considération le niveau énoncif de la narration. L'analyse du regard avait conduit à distinguer sur la face A le plan de l'action représentée par le peintre (action narrée) de celui de l'action dramatique, en situation de débrayage. L'étude des noms propres attribués aux protagonistes de la scène débouche sur de nouvelles distinctions à l'intérieur du premier plan défini, celui de l'action narrée par le peintre. Chacune de ces distinctions opérées à partir du système de dénomination actualisé sur le vase de Pronomos reçoit sa confirmation dans la disposition spatiale des protagonistes représentés.

Les noms divins incluent tout d'abord Dionysos (avec Ariane) et Himéros dans une première séquence que la *klínê* délimite spatialement. Ces trois protagonistes définissent ce que l'on pourrait appeler l'ordre de la «réalité» divine.

Mais à la *klínê* sont étroitement associés les trois acteurs qui l'entourent : la jeune fille au masque parce qu'elle est assise en son extrémité et parce que Himéros la regarde, l'acteur masculin dans la mesure où il jouxte Dionysos, et surtout Héraclès qui est affublé, comme Dionysos et Himéros, de sa dénomination divine. On a dit que l'identité de scène qu'assument ces trois protagonistes dans l'action dramatique était débrayée puisqu'ils ne portent pas leurs masques sur la tête ; mais par ailleurs on vient de voir que ces acteurs ne sont pas davantage désignés dans l'identité civique que leur conférerait un anthroponyme de citoyen. La position ambiguë de cette deuxième séquence quant à l'identification des acteurs qui la composent est encore soulignée par deux faits remarquables : si elle était dépeinte dans sa fonction d'acteur de théâtre, la figure féminine assise sur la *klínê* de Dionysos devrait être représentée sous les traits d'un homme ; de plus la physionomie prêtée par le peintre aux visages de ces trois protagonistes montre une étrange ressemblance avec les traits marquant les masques qu'ils portent à la main⁽²²⁾. Par leur disposition spatiale notamment, les trois acteurs sont donc intégrés à la séquence de la «réalité» divine que définissent Dionysos, Ariane et Himéros ; cependant, même si leurs masques sont en état de débrayage par rapport à l'action narrée, leurs physionomies (et leurs costumes) les rattachent au plan de l'action dramatique.

Les choreutes-satyres quant à eux délimitent par rapport à ces deux premières séquences constitutives du plan de l'action narrée une troisième séquence ; ils y assument une position non moins ambiguë, mais différente de celle occupée par la triade des acteurs. A l'instar de ces derniers, le jeu des regards associe les quatre choreutes de la bande supérieure et ceux qui figurent sur le registre inférieur au couple divin ; les choreutes-satyres sont donc eux aussi insérés dans l'ordre de réalité où évoluent les dieux. Toutefois ils y sont engagés non pas avec leur identité (partielle) de scène, mais avec l'identité sociale que leur confère la mention de leurs noms propres respectifs. Par ailleurs, si le port du masque à la main les situe en état de débrayage par rapport à l'action dramatique, le port du pagne phallique les met en contact direct avec cette identité de scène. De plus, certains des choreutes-satyres représentés sur la face A portent leur masque de manière à lui faire face : il y a là une sorte de figuration de l'affrontement entre le plan de l'action narrée par le cratère où les choreutes apparaissent avec leur identité sociale et celui de l'action dramatique où ils assument leur identité de scène.

Notons qu'à cet égard le Papposilène, omis à dessein jusqu'ici, assure une position intermédiaire entre les choreutes-satyres de la troisième séquence, représentés davantage dans leur identité sociale, et les trois acteurs de la deuxième séquence, dépeints plutôt avec leur identité de scène : comme les deux choreutes dont il occupe la position symétrique, le Papposilène semble être affronté à son masque, mais comme les acteurs, il est représenté presque entièrement dans son identité de scène. Cette situation intermédiaire entre choreutes et acteurs correspond exactement à son rôle de coryphée.

Restent le chorodidascale, l'aulète et le joueur de flûte, inclus dans une quatrième séquence. Leur position spatiale centrale, notamment, rattache également ces protagonistes à l'ordre de la «réalité» divine. Mais tout en étant inclus dans ce cadre spatiotemporel, Démétrios, avec son regard de trois-quarts, sert de point de contact entre le plan de l'action narrée et celui de l'action dramatique explicitement actualisée dans le satyre qui danse la *sikinnis* sous ses yeux. Et, à nouveau, ce n'est pas un hasard si cette fonction de joindre les deux plans du niveau énoncif incombe précisément à celui qui, en tant qu'auteur et chorégraphe du groupe des choreutes, est l'énonciateur principal de l'action dramatique. On remarquera de plus que si ces trois protagonistes de la quatrième séquence apparaissent quant à leur dénomination avec leur identité sociale et civique, leur représentation somatique est en revanche tout à fait idéalisée ; sans doute autant les habits de scène que porte Pronomos que la nudité des deux autres rattachent aulète, chorodidascale et joueur de lyre à la sphère de la «réalité» divine.

Mais l'affrontement de Démétrios et du sikinniste ne représente pas le seul lieu de contact entre plan de l'action narrée et plan de l'action dramatique, débrayée. Certains lecteurs du vase de Pronomos ont relevé avec raison que Dionysos non seulement porte un costume qui l'associe à l'identité de scène des acteurs, mais surtout qu'il est chaussé des mêmes cothurnes que ces derniers. Ainsi, alors que le jeu des regards associe cette figure divine aux acteurs sur le plan de l'action narrée, par contre son costume l'attache à eux sur le plan de l'action dramatique. Et les acteurs définissant la deuxième séquence ne sont pas les seuls concernés ; le pagne phallique d'une part et le costume porté par Pronomos de l'autre associent également au dieu, sur ce même plan, les protagonistes de la troisième et de la quatrième séquence !

En résumé, l'organisation spatiale, le jeu des regards et l'identité par la dénomination des protagonistes de la scène A délimitent, en ce qui concerne le niveau énoncif, un double plan. Plan de l'action narrée et plan de l'action dramatique, l'un et l'autre sont en définitive dominés par les figures divines ; mais alors que le second se trouve en état de débrayage (partiel) par rapport au premier, les protagonistes de la scène définissent, selon la figure particulière qui leur est conférée, différentes modalités dans les possibilités de recoupement et de recouvrement existant malgré tout entre l'un et l'autre. Et le parcours circulaire dans lequel le costume

de l'aulète Pronomos nous a finalement ramenés à la divinité et à son double engagement dans l'action narrée et dans l'action dramatique évoquée semble trouver son correspondant dans la circularité de la scène elle-même: en effet la disposition spatiale de ses protagonistes dessine probablement moins les deux bandes linéaires superposées distinguées au début pour la commodité de la description qu'une organisation circulaire, rappelant peut-être celle du thiasse dionysiaque.

Quant au niveau énonciatif, force est de reconnaître que son organisation, sans être moins complexe, est nettement plus floue. On a vu que la représentation frontale du masque situé à peu près au centre de la scène A pouvait renvoyer aussi bien au processus d'énonciation de l'action dramatique (confrontation avec le public du drame satyrique) qu'à l'énonciation du vase lui-même dans son rapport avec son énonciataire: son destinataire antique, ou nous-mêmes qui le contemplons. Ce même processus d'énonciation est peut-être aussi actualisé dans le regard de trois-quarts des masques portés à la main par les acteurs, à moins que ce regard ne renvoie à la scène dépeinte sur la scène B!

Le niveau énonciatif est donc actualisé essentiellement dans les masques, en particulier dans le masque que porte le satyre-choreute représenté au centre-droite de la face A. Ainsi, c'est par l'intermédiaire de l'action dramatique que ce masque lie l'action narrée dans la scène A à la situation de communication dans laquelle se trouve le récepteur de l'image. Au moment de la production du cratère, ce *hic* et *nunc* de la communication correspond au même ordre de réalité sociale que celui dans lequel sont insérés, par leurs noms propres, les choreutes-satyres.

La scène A est par conséquent le lieu de deux énoncés (l'action narrée et l'action dramatique) dans lesquels quelques marques énonciatives, par le regard et les noms propres, renvoient à une double situation référentielle de communication: celle qui réfère au destinataire du cratère l'action narrée dans laquelle les choreutes-satyres apparaissent avec leur identité civique — faisant coïncider ainsi le *hic* et *nunc* de la communication avec le *là* et *alors* de la narration — et celle qui met en contact ce même récepteur — spectateur de théâtre en puissance — avec l'action dramatique, une action dramatique dont les protagonistes ne sont représentés qu'en état de débrayage partiel. Sans oublier naturellement qu'au-delà de la distance historique, ce récepteur finit par se confondre avec nous-mêmes!

5.2. Rite et mythe?

Mais comment définir le plan narratif dans lequel sont inclus les dieux et qui, énonciativement, est lié à l'identité sociale d'une partie de ses protagonistes? La couronne de lierre que portent la plupart des choreutes et leurs «entraîneurs» ainsi que leur association individuelle, par la disposition spatiale et le costume, au couple divin semblent faire de l'action représentée sur la face A du cratère de Pronomos une action de culte, l'incluant ainsi dans la catégorie moderne du rite⁽²³⁾. Il n'est pas impossible que ce rite se déroule dans le théâtre lui-même; l'espace du théâtre serait signifié à gauche par le bloc de pierre que l'on pourrait faire coïncider avec la *thumélê* occupant normalement le centre de l'orchestra, et à droite par les gradins qui pourraient correspondre à la volée de marches conduisant au *proskênion*⁽²⁴⁾. Ce rituel, les trépieds décorés de bandellettes encadrant la scène portent à l'identifier avec la célébration de la victoire au terme de l'*ágôn* tragique des Grandes Dionysies: on ne connaît malheureusement à peu près rien sur le déroulement de cette célébration rituelle et culturelle⁽²⁵⁾. Mais l'absence d'allusion à un geste culturel précis aussi bien que l'attitude de relâche qu'assument la plupart des protagonistes de la scène font songer à une représentation générale et symbolique de l'inclusion des acteurs et des choreutes, par l'intermédiaire du rite, dans la sphère divine.

Quant à la scène B, étroitement liée à la scène A par les moyens d'organisation de l'espace et d'énoncé qui ont été décrits, elle permet de référer au plan du mythe à la fois les dieux présents dans le rite (action narrée), leurs servants associés dans le même cercle et fort probablement, par l'intermédiaire du regard dirigé «dans le vide» du sikinniste sinon par celui du masque porté par le choreute situé à l'extrême droite de la scène A, l'action du drame dont l'exécution a conduit à la victoire. On remarquera de plus que si la scène B semble s'organiser, comme la scène A, selon un schéma circulaire dans lequel Dionysos et Ariane occupent une position centrale, il s'y superpose un mouvement qui entraîne l'ensemble du thiasse vers la droite, en direction du sanctuaire (?) signifié par la colonne et le trépied dépeints à l'extrémité de l'image. Tout se passe donc comme si les acteurs de la scène mythologique entraînaient, en un mouvement à la fois circulaire et orienté, les acteurs de la scène rituelle vers la réalité de la sphère dionysiaque.

Cette référence de l'énoncé rituel à l'énoncé mythologique s'inscrit parfaitement dans la conception grecque d'un rituel à l'égard duquel le récit légendaire, pour emprunter à la narratologie quelques-uns de ses concepts, représente à la fois la phase de manipulation et de sanction⁽²⁶⁾: il ne suffit pas que les dieux assistent à l'action rituelle; il faut que l'action du récit (mythologique) qui les met en scène s'intègre narrative-ment au déroulement du rite (qui n'est donc pas simple répétition, par *mimêsis*, de la première). Mais il y a davantage encore dans la mesure où le cratère de Pronomos nous montre que le cadre dionysiaque permet non seulement d'intégrer à l'action divine une action rituelle où les protagonistes sont engagés avec leur identité de citoyens (ce qui correspond à la norme dans le culte grec en général), mais surtout de représenter cette action divine (sur la scène du théâtre), puis, par le rituel qui fait suite à la performance dramatique, de référer cette action à la réalité culturelle et divine à laquelle elle appartient. De là la position ambiguë des protagonistes de l'image qui sont représentés aussi bien dans leur fonction d'acteurs et dans l'identité mythologique de leur rôle de scène que dans leur identité sociale et dans leur rôle d'exécutants d'un rite en l'honneur de Dionysos; de là encore la double présence du dieu, sur la face A comme objet des honneurs qui vont lui être rendus par ses servants représentés dans leur double identité et sur la face B dans son cadre culturel et mythologique. C'est donc dans le dieu, ou plus exactement dans le couple divin, que viennent coïncider le plan de l'action narrée (rituelle), celui de l'action dramatique et le plan mythologique représenté sur la face B. Cette superposi-

tion d'actions et de rôles actoriels sur la même fresque, déjà sentie par certains interprètes, seule une analyse énonciative était susceptible de l'appréhender dans la complexité de ses nuances⁽²⁷⁾.

D'autre part, c'est évidemment le masque qui permet ce retournement de l'action mythologique, travestie en action dramatique, vers un public inséré dans son contexte social avant sa réintégration, par l'intermédiaire de la pratique cultuelle et rituelle, à la «réalité» divine à laquelle elle appartient. On sait que ce privilège du retournement et de la réintégration est réservé au culte du dieu de l'altérité et de l'extériorité⁽²⁸⁾. Iconiquement, ce renversement suivi d'un rétablissement ne peut s'opérer et se manifester que dans les masques qui servent en définitive d'intermédiaire entre le plan de l'action mythologique, celui de l'action dramatique, celui de l'action rituelle et le récepteur (ou l'énonciataire) du cratère avec l'image qu'il porte.

Mais ce que le vase de Pronomos révèle aussi, ce sont quelques-uns des traits qui constituent la spécificité du langage iconique par rapport à la langue naturelle. La reconnaissance de ces traits devrait soustraire l'analyse de l'image à l'hégémonie du modèle offert par le texte écrit sans cependant conduire à nier la valeur opératoire de l'outil linguistique. L'imagier peut tout d'abord inclure dans le même plan spatial, par le jeu subtil des coïncidences que l'on a tenté de décrire, les différents niveaux de manifestation du rite et du mythe, temporellement et qualitativement distincts. Il parvient ainsi à une représentation totalisante des différents niveaux et plans narratifs que le texte a tendance pour sa part à réduire en une dichotomie sans doute simplificatrice: éclatant dans l'image en plusieurs plans à la fois distincts et superposés, les catégories du mythe et du rite risquent de voir leur pertinence remise en question. D'autre part, dans la substitution du jeu des regards au système des pronoms, les relations entre les différents *ils* des protagonistes de la narration peuvent apparaître dans toutes les nuances impliquées par les différents plans énoncifs où ils sont engagés; de plus par le regard, le processus d'énonciation devient confrontation directe avec le récepteur-énonciataire de l'image.

Mais dans une étude qui se voulait énonciative, on a bien peu parlé de l'équivalent iconique du *je*, un *je* dont il faut sans doute reconnaître l'expression dans le masque représenté de face sur la scène A et, sinon dans les masques des acteurs qui renvoient plutôt avec leur représentation de trois-quarts à la scène B, dans le regard du léopard figurant au centre de cette même scène B. Ce *je* correspondrait, on l'a dit, au vase lui-même qui, quand il est pourvu d'une signature, s'exprime à la première personne; une première personne qui subsume naturellement son créateur et celui qui en fait la dédicace. Ainsi le cratère de Pronomos s'adresserait à son récepteur par l'intermédiaire de l'altérité dionysiaque, incarnée dans le regard frontal du masque satyresque et dans celui du léopard. Mais le *tu* répondant à ce *je* ne recouvre pas uniquement l'énonciataire du vase: le citoyen de l'Athènes du 5^e siècle et grâce au jeu de la permanence de l'objet à travers l'histoire, nous-mêmes; il s'adresse aussi au dieu, à Dionysos qui est fort probablement le dédicataire du cratère. De cette manière, si les regards de trois-quarts des masques portés par les acteurs de la scène A semblent se tourner vers le Dionysos de la scène B sur le plan narratif (énoncif), les regards de face mentionnés s'adresseraient à lui sur le plan énonciatif, dans la réalité des pratiques cultuelles et dédicatoires de l'Athènes classique. Dans ce jeu énonciatif complexe, les scènes représentées forment le contenu de la communication que le vase établit entre artiste, personne qui fait la dédicace du vase, dieu destinataire, récepteurs athéniens et, finalement, nous-mêmes. A cette occasion, la représentation iconique permet au *alors* narratif de venir coïncider avec le *maintenant* du rite effectif de consécration. Probablement dédié à Dionysos à l'occasion d'une victoire aux Grandes Dionysies, le cratère de Pronomos finirait donc par se transformer lui-même en objet rituel⁽²⁹⁾.

Avouons-le, nous sommes entrés de plein pied, avec ces remarques conclusives, dans le domaine de la conjecture. L'étude demande par conséquent à être poursuivie, dans trois directions en tout cas. Il conviendrait tout d'abord de rendre compte de plusieurs inconséquences de l'image telles que l'absence de dénomination ou l'absence de couronne pour deux choreutes-satyres respectivement; est-ce là l'objet d'un simple hasard? Il faudrait ensuite compléter l'analyse énonciative par l'étude d'autres systèmes iconiques de déictiques tel que celui des gestes. Enfin seule une analyse comparative permettrait de retirer leur caractère hypothétique aux propositions avancées ici quant au processus d'énonciation du vase de Pronomos. On se contentera pour l'instant de constater la fécondité de l'approche énonciative dans l'analyse de la complexité narrative du cratère tout en reconnaissant que, quant aux marques de l'énonciation, l'outil conceptuel repris à l'étude des manifestations textuelles et modifié en cours d'analyse devra être encore affiné. Dionysos, en s'énonçant, ne nous renvoie-t-il pas en définitive à nous-mêmes?

Claude Calame

NOTES

⁽¹⁾ F. Frontisi-Ducroux, Au miroir du masque, *in*: La Cité des images, 147-161.

⁽²⁾ Voir à ce propos les réflexions présentées, à la suite de beaucoup d'autres, dans «Eros inventore e organizzatore della società greca antica» in C. Calame (ed.), *L'amore in Grecia* (1983) IX-XL.

⁽³⁾ C. Calame, Le récit en Grèce ancienne: énonciations et représentations de poètes (1986) 85-100.

⁽⁴⁾ Cratère à volutes, Napoli MN 3240, ARV 1336, 1; fin du 5^e ou début du 4^e siècle av. J.-C.

⁽⁵⁾ Sur la fonction du chorégraphe du chœur qui coïncide en général avec l'auteur de la pièce représentée, cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*² (1968) 90 s.; l'identification de cette figure avec un chorodidascale correspond à l'interprétation la plus communément admise: voir à ce propos L. Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926) 45.

⁽⁶⁾ Sur les traits distinctifs de la représentation de la *sikinnis*, cf. E. Buschor, *Amphora in Neapel. Theater und Thiasos*, *in*: A. Furtwängler und K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* (Text) 3 (1932) 132-150 (141).

(7) Sur le rôle éventuel que l'on peut attribuer à ce choreute, voir la note 11.

(8) Sur ces différentes pièces de mobilier, cf. G. M. A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (1966) 56 sqq.

(9) Voir à ce propos les remarques prudentes de Pickard-Cambridge, *op. c.* (*supra* note 5) 197 sqq.

(10) Sur Papposilénos, le père des satyres, et sur sa représentation dans la céramique, cf. T. B. L. Webster, *Greek Theater Production* (1970) 31 sq. La position même qu'occupe ce personnage en correspondance avec les deux satyres de gauche autant que le nombre de 12 que son inclusion dans le chœur permet d'atteindre attestent qu'il assume en effet le rôle de coryphée du chœur des satyres. Le contre-exemple de Eur. *Cycl.* 82 sqq. que cite Pickard-Cambridge, *op. c.* (*supra* note 5) 236, pour faire du Papposilène un acteur autonome n'est pas pertinent; en effet si, dans le *Cyclope* Silène apparaît bel et bien comme troisième acteur en face du coryphée, sur le vase de Pronomos les positions des trois acteurs canoniques sont occupées par d'autres personnages; Papposilénos n'a pas sa place parmi eux, si ce n'est comme interlocuteur représentant le chœur. D'ailleurs dans d'autres drames satyriques, le Papposilène a le rôle de coryphée: cf. E. Simon, *Satyrplays on Vases in the Time of Aeschylus*, in: D. Kurtz and B. Sparkes, *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens* (1982) 123-148 (142 sq.).

(11) Sur les interventions du chœur dans les parties récitées du drame antique par l'intermédiaire du seul coryphée, cf. Pickard-Cambridge, *op. c.* (*supra* note 5) 245 sq. Si l'on admet également une division du chœur en deux demi-choeurs, on pourrait s'imaginer que le choreute portant un *chitôn* court dirigeait l'un des deux groupes alors que l'autre était conduit par le choreute assis à l'extrême gauche de la bande supérieure; ce dernier porte en effet un pagne phallique qui est fait de tissu brodé et non pas de peau. Cette répartition correspond en tout cas partiellement à l'hypothèse avancée par Séchan, *op. c.* (*supra* note 5) 45 sq. et par M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum* (1920) 93, qui attribuent toutefois au choreute-satyre vêtu du *chitôn* court le rôle de coryphée et au joueur de lyre celui de l'un des deux parastates de ce dernier; cette interprétation contraint naturellement à conférer au Papposilène la fonction d'acteur et à attribuer à la figure féminine assise sur la *klînê* de Dionysos une autre fonction que celle d'acteur (cf. *infra* n. 19).

(12) Cf. M. Burzachechi, *Oggetti parlanti nelle epigrafi greche*, *Epigraphica* 34, 1962, 3-54 ainsi que l'étude plus générale de F. Lissarrague, *Paroles d'images. Remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique*, in: *Écritures* 2, 1984.

(13) Cf. notamment E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (1966) 251 sqq. 258 sqq., ainsi que A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979) 79 sqq. 119 sqq. 125 sqq. et les différents articles parus dans *Langages* 70, 1983. Pour une application de l'analyse énonciative à des textes littéraires antiques, voir les remarques que j'ai présentées dans: *Entre oralité et écriture: Énonciation et énoncé dans la poésie grecque archaïque*, *Semiotica* 43, 1983, 245-273.

(14) Sur ce caractère très partiel de l'identification de l'auteur avec le personnage qu'il semble incarner sur la scène tragique, voir les remarques présentées dans l'étude centrée sur le masque et citée à la note 3.

(15) Voir p. ex. Metzger, *Représentations* 115. 118.

(16) Voir à ce propos C. Bérard, «Le corps bestial (les métamorphoses de l'homme idéal au siècle de Périclès)», in: C. Reichler (ed.), *Le corps et ses fictions* (1983) 43-54 (=EL VI. 2, 1983); je ne pense toutefois pas que l'on puisse aller jusqu'à admettre que la scène B dépeint l'action en préparation sur la scène A: on est bien ici sur le plan de la mythologie.

Sur le trépied et la colonne comme signes de la figuration d'un sanctuaire et de l'insertion de la scène B dans un sanctuaire de Dionysos, cf. H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen* (1971) 14.

(17) Buschor, *art. c.* (*supra* note 6), 141 sqq.; cette interprétation a été partiellement reprise par Froning, *op. c.* (*supra* note 16) 5 sqq. Quant à P.E. Arias, B. B. Shefton, M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting* (1962) 377 sqq., ils reprennent à Buschor l'idée de la tétralogie; rédigée par Shefton, on trouvera dans cet ouvrage une bibliographie exhaustive des études publiées sur le vase de Pronomos (379 sq.).

(18) Sur Démétrios, auteur comique de la fin du 5^e s., cf. Diog. Laert. 5, 85 et E. Kaibel, *RE* 4 (1901) s. v. (74), 2805 sq.; sur l'aulète Pronomos dont même Alcibiade aurait été l'élève, cf. Aristoph. *Eccl.* 102, *AP* 16, 28, *Paus.* 4, 27, 7 et 9, 12, 5, avec le commentaire de Buschor, *art. c.* (*supra* note 6) 144 et A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*³ (1966) 55.

Dans les représentations dramatiques des Grandes Dionysies chorèges et choreutes sont en tout cas des citoyens athéniens: cf. *Dem. Mid.* 56 sq. et sch. *Aristoph. Plut.* 954 avec le commentaire de P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique* (1980) 100 n. 74 et D. Lanza, *L'attore*, in: M. Vegetti (ed.), *Oralità scrittura spettacolo* (1983) 127-139.

(19) Cette interprétation remonte à H. von Prott, *De Amphora Neapolitana Fabulae Satyricae apparatus scaenicum*, in: *Schedae philologicae H. Usener oblatæ* (1891) 47-59.

Tenant compte du fait que les rôles des femmes étaient tenus sur la scène attique par des hommes, on a aussi préféré voir dans la figure féminine qui porte ce masque la représentation d'une Muse (p. ex. Metzger, *op. c.* (*supra* note 15) 118; autres références chez Buschor, *art. c.* (*supra* note 6) 133 ou même celle d'une ménade: p. ex. A. D. Trendall and T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1971) 29).

Par la combinaison de ces deux interprétations, on a également imaginé que la figure féminine assise sur la *klînê* de Dionysos était *Paidiá*, l'incarnation du drame satyrique et qu'elle tenait à la main le masque d'Hésioné: cf. M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*³ (1961) 10, ainsi que, plus récemment, Froning, *op. c.* (*supra* note 16) 10 et Simon, *art. c.* (*supra* note 21) 205.

(20) Cratère de Capoue, Berlin inv. 3237 (ARV 1336, Paralip. 480); cf. Pickard-Cambridge, *op. c.* (*supra* note 5) 199 sq.

(21) Sur une éventuelle relation, en tout cas dans l'iconographie, entre Iole et Dionysos, cf. H. von Geisau, *Kl. Pauly* 2 (1975) s. v. *Iole*, 1432 sq. Sur la double paternité de Déjanire, cf. *Apoll.* 1, 8, 1, voir aussi *Ant. Lib.* 2, 7; le plant de vigne qui sépare Dionysos de l'acteur incarnant éventuellement Oineus pourrait être une allusion non seulement au nom de ce dernier, mais surtout au don que le dieu fit au héros de la vigne: *Hyg. Fab.* 129.

Quant à l'identification avec Omphale et Jardanos, elle a été proposée par E. Simon, *Die 'Omphale' des Demetrios. Zur Satyrspiel-vase in Neapel*, *AA* 86, 1971, 199-206, qui reconnaît que la présence de Dionysos dans la légende d'Omphale ne peut être que supposée.

(22) Les rôles du théâtre classique grec étaient toujours assumés par des hommes; c'est pour cette raison que plusieurs interprètes ont voulu voir dans cette figure féminine une représentation de la Muse ou de *Paidiá* plutôt que l'incarnation d'un acteur: voir à ce propos *supra* la note 19. Sur la physionomie conférée aux trois acteurs et sur le reflet qu'elle porte de leur identité de scène, cf. Shefton, *op. c.* (*supra* note 17) 378 et déjà Buschor, *art. c.* (*supra* note 6) 133.

(23) Sur la représentation iconique de la couronne de lierre et sur le rôle qu'elle joue de manière spécifique dans le culte de Dionysos, cf. M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen* (1982) 54 sqq. 192. 206 sqq.

(24) La *thumélê* qui occupait le centre de l'orchestra pouvait assumer, selon *Poll.* 4, 123 (cf. aussi *EM.* 458, 30 sqq. Gaisford), soit la fonction de tribune (*bêma*; pour l'acteur en dialogue avec le chœur?), soit celle d'un autel: cf. W. Dörpfeld und E. Reisch, *Das Griechische Theater* (1896) 33 sqq. 177 sqq.; sur les escaliers reliant orchestra et *proskênion*, cf. *Poll.* 4, 127, avec le commentaire de P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the fifth Century B. C.* (1962) 15 sq. 25; Arnott fait particulièrement référence à ce propos aux *Ichneutai*, précisément un drame satyrique de Sophocle.

On pourrait aussi penser à un lieu situé dans le voisinage du théâtre quelque part sur la voie des Trépieds; sur cette dernière, cf. J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens* (1980) 537 sqq. 567 sqq.

(25) Cf. Pickard-Cambridge, *op. c.* (*supra* note 5) 77 sqq. (sur la célébration de la victoire obtenue à l'occasion du même festival, mais au concours de dithyrambe) et H. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen* (1978) 17 sqq.; Blume, à la p. 97 n. 308, reprend d'ailleurs encore une fois à son compte l'interprétation de la scène A comme répétition d'un drame satyrique!

Blech, *op. c.* (*supra* note 23) 311, désigne les couronnes portées par les protagonistes de la scène A comme des couronnes de culte. Pour Froning, *op. c.* (*supra* note 16) 13, le lieu de l'action correspondrait plutôt au sanctuaire de Dionysos Eleuthèreus où conduisait la voie bordée des trépieds consacrés après les différentes victoires aux concours de dithyrambe.

⁽²⁶⁾ Sur ces notions, voir Greimas et Courtés, *op. c.* (*supra* note 13) 220 sqq. 244 sqq. 320; pour une première approche du problème de la relation entre mythe et rite dans ce sens, voir les quelques réflexions présentées dans: L'espace dans le mythe, l'espace dans le rite: Un exemple grec, *Degrés* 35/36, 1983, f 1-15.

⁽²⁷⁾ La référence à la fois dramatique et rituelle (donc divine) contenue dans la scène A a été approchée notamment par Buschor, *art. c.* (*supra* note 6) 141 sqq., par Simon, *art. c.* (*supra* note 21) 200 sq. et par F. Brommer, *Zur Deutung der Pronomosvase*, AA 79, 1964, 109-114.

⁽²⁸⁾ A ce propos, voir F. Frontisi-Ducroux et J.-P. Vernant, *Figures du masque en Grèce ancienne*, *Journ. de Psych. norm. et pathol.* 80, 1983, 53-69, ainsi que l'étude citée *supra* note 3.

⁽²⁹⁾ La fonction d'objet rituel consacré à Dionysos (par Pronomos?) qu'assume probablement le cratère de Naples a été approchée notamment par H. Bulle, *Weihebild eines tragischen Dichters*, in: *Corolla Ludwig Curtius* (1937) 151-160; voir à ce propos déjà von Prott, *loc. c.* (*supra* note 19), et plus récemment Brommer, *art. c.* (*supra* note 26) 114.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Cratère à volutes dit «de Pronomos» (faces A et B), Napoli MN 3240, ARV 1336, 1 (Dessin tiré de M. Bieter, *The History of Greek and Roman Theater* ⁽²⁾, (1961), 10sq.)