

NOMS FONCTIONNELS ET REPRÉSENTATION DANS L'ICONOGRAPHIE ATTIQUE DES SATYRES. ESSAI DE MODÉLISATION¹

THEODOR E. ULIERIU-ROSTÁS
École des hautes études en sciences sociales, Paris
Universitatea din București

Nume funcționale și reprezentare în iconografia atică a satirilor. O tentativă de formalizare

Rezumat: În corpusul de texte grecești de epocă arhaică și clasică, satirii constituie prin excelență un personaj colectiv și anonim. Acest anonim lasă însă loc în ceramica atică unei onomastici funcționale variate și lipsite de orice paralele textuale, care se realizează la nivelul inscripțiilor ce acompaniază reprezentările figurate ale satirilor. Pendulând între aluzii comice, referințe cultice și cvasi-personificări, aceste nume de satiri au fost catalogate încă de la începutul secolului XX, dar nu au fost studiate sistematic nici în raport cu figurile pe care le însoțesc, nici în contextul mai larg al scenelor și obiectelor pe care apar. Pornind de la studiul de caz al unui crater cu figuri roșii atribuit Pictorului lui Cadmos (Ruvo, Museo Jatta 1093), acest articol își propune să schițeze un model al relației dintre reprezentările figurate ale satirilor și numele funcționale care le sunt atașate. Conceput ca o distincție între cinci grade de autonomizare semantică a inscripției față de imagine, acest exercițiu de formalizare poate constitui fundamentul unei metode pertinente de analiză a iconografiei satirilor.

Mots-clés: Grèce ancienne, céramique, attique, iconographie, onomastique, satyre, modélisation, autonomisation sémantique

Dans la céramique attique figurée, les inscriptions entretiennent une relation complexe avec leurs destinataires et avec les images qu'elles accompagnent: simples identifications d'un personnage, compléments mimétiques pour l'image mue, dédicaces qui apportent et sanctionnent la présence ou même la célébrité d'un individu dans le cercle des banqueteurs (*symposiastai*) qui utilisent les vases, signatures des artisans et formes explicites de publicité.

Les satyres, les ménades et les nymphes² constituent l'entourage de Dionysos dans les textes aussi bien que dans l'iconographie attique mais, en tant que personnages collectifs par

¹ Cette recherche doctorale bénéficie du financement du Fond Social Européen, par le biais du Programme Opérationnel Sectoriel de Développement des Ressources Humaines POSDRU/107/1.5/S/80765. Mes remerciements vont à Zoe Petre et Claude Calame, mes directeurs de thèse, à François Lissarague, ainsi qu'à mes collègues Daniel Alexandru Chirițoiu et Radu Răzvan Stanciu.

² Pour la distinction entre ménade et nymphe dans l'iconographie, cf. Hedreen 1994, avec bibliographie. J'utilise le terme de "satyre" strictement comme un synonyme du silène.

excellence³, ils ne possèdent pas de noms propres dans les sources textuelles. Dans le corpus textuel d'époque classique, on peut seulement identifier deux satyres réellement individualisés par rapport à ce personnage collectif⁴: (i) le vieux Silenos / Papposilenos, le patriarche des silènes (sinon leur père) et le nourricier de Dionysos – dont le nom même souligne l'individualité fragile du personnage⁵ – et (ii) Marsyas, le satyre musicien qui s'est confronté avec Apollon dans un concours musical⁶. Quant aux ménades, on connaît des personnages mythiques qui sont devenus des ménades contre leur gré pour une période limitée, comme c'est le cas bien connu d'Ino, Autoonœ et Agaue, les tantes humaines de Dionysos (Eur. *Bacch.* 26 sqq.), mais les ménades *per se* restent un personnage collectif et dépourvu de tout nom propre dans les textes grecques (cf. Moraw 1998, Villanueva Puig 2009).

Toutefois, cet anonymat fait place dans la céramique attique à une onomastique très variée et entièrement contextuelle, qui renvoie le spectateur aux dimensions fondamentales du domaine dionysiaque, ainsi qu'aux pratiques culturelles et agonistiques de la cité. Cette courte étude se propose d'investiguer le statut sémiotique de ces « noms » de satyres par rapport aux images qui les accompagnent dans la céramique attique des VI^e et Ve siècles av. J.-C., dans la tentative d'élaborer un modèle de leur fonctionnement. Il n'y sera pas question de dresser un nouveau catalogue onomastique⁷, ni de rédiger une typologie exhaustive, mais seulement d'esquisser, à travers quelques exemples, les rudiments d'un outil d'analyse perfectible.

Pour la facilité heuristique de cet essai, je commencerai par une étude de cas qui nous fournira le prétexte de cette discussion, ainsi qu'une partie des exemples et contre-exemples que j'emploierai: un cratère attique à figures rouges attribué au Peintre de Cadmos et daté vers 420–410 av. J.-C., conservé actuellement au Musée Jatta, à Ruvo⁸. La face du cratère qui nous intéresse est dominée par une fastueuse scène dionysiaque bâtie autour d'un Dionysos surdimensionné⁹, allongé sur un luxueux lit de banquet (*klinē*) et entouré d'une série de personnages, dont quelques-uns servent le dieu d'une manière explicite, tous nommés par des inscriptions. On y identifie, dans le registre supérieur, Eudaimonia (la prospérité, le bien-être, le bonheur), Eudia (le beau temps, d'où: paix)¹⁰, Opōra (la

³ Pour les satyres: Hes. *Cat. fr.* 123 Merkelbach-West; Hom. *Hymn. in Ven.* 259–63.

⁴ Je laisse à côté la figure de Maron (Hom. *Od.* IX, 197, Hes. *Cat. fr.* 3, Eur. *Cycl.* 141–3), dont l'aspect satyrique est une innovation de l'iconographie post-classique. Pour l'iconographie de Maron, Kossatz-Deissmann 1991: 160–161 s.v. Maron, *LIMC* VI s.v. Maron et Campagnolo 2006.

⁵ *LIMC* VII s.v. Silenos, *LIMC* VIII s.v. Silenoï, nos. 47–50.

⁶ Les plus importantes contributions à l'iconographie grecque de Marsyas: Metzger 1951: 158–168, Clairmont 1957, Schauenburg 1958 et 1972, Froning 1971: 29–44, Rawson 1987, Weis 1992 et Van Keer 2004.

⁷ Les deux catalogues fondamentaux sont Fränkel 1912 et Kossatz-Deissmann 1991; pour l'économie de l'article, mes références renverront seulement au dernier.

⁸ Ruvo, Museo Jatta 1093: ARV² 1184, 1, *Add²* 340, *Para* 460, 1; Sichtermann 1966: 20–21, Froning 1971: 29–31, 36–8 et 40, Bundrick 2005: 137–139. L'auteur de cet essai prépare un article sur l'iconographie de Marsyas *kitharōdos*, qui comprendra une analyse approfondie du cratère de Ruvo.

⁹ *LIMC* III s.v. Dionysos 372.

¹⁰ Kossatz-Deissmann 1991:179 traduit ce nom par “die Graziöse, Feine”, mais la présence d'Eudaimonia et d'Opōra invite à privilégier les sens de beau temps, tranquillité exemplifiés par *LSJ* s.v. eudia.

récolte), qui fait les offices d'échanson du dieu, Thyonê (la sacrificatrice) et Hêbê (la jeunesse)¹¹. Dans l'immédiate proximité de Dionysos se trouvent trois personnages ailés, Eros, Pothos et Himeros (synonymes partiels, les noms des derniers deux renvoient au champ sémantique du désir érotique)¹². À la gauche, le satyre Simos (« le singe ») verse du vin pour Dionysos, tandis que de l'autre côté, c'est Silenos qui joue de l'*aulos*¹³. Dans le registre inférieur, Oreias (« la montagnaise »), vêtue d'une tunique orientale, porte un bol plein de fruits¹⁴; Oinopiôn (« le buveur de vin ») dort sur une amphore renversée et le satyrique Sikinnos (forme adjectivale dérivée du nom du danse employée par le chœur des drames satyriques) enlève le harnachement de l'âne de Dionysos¹⁵. Chaotique comme il pourrait paraître à première vue, ce conglomérat onomastique s'organise autour de quelques thèmes et dimensions définitoires du domaine dionysiaque: la vie heureuse (Eudaimonia), l'amour et le désir érotique (Eros, Pothos, Himeros), la tranquillité – météorologique aussi bien que sociale – (Eudia), la fertilité végétale (Opōra), l'espace du sauvage (Oreias, Simos), la consommation du vin (Oinopion), la vie culturelle, le théâtre y compris (Thyonê et Sikinnos).

Le contenu visuel de la scène s'avère entièrement compatible avec le réseau de sens esquissé par l'onomastique fonctionnelle du P. de Cadmos, mais cette cohérence se réalise d'une manière particulière. Certes, la vigne qui envahit la partie supérieure de la métope et la présence des fruits (apportés par Opōra et Oreias) reflètent le champ sémantique d'Opōra. L'absence totale du comportement sexuel agressif (associé régulièrement aux satyres), mais aussi celle des danses ou des postures orgiaques qui caractérisent les représentations du cortège dionysiaque¹⁶, rééditent au niveau de la composition la notion de tranquillité heureuse impliquée par les noms d'Eudia et Eudaimonia. Au danse impliqué par le nom du satyre Sikinnos, l'image en fournit la musique – mais le satyre Sikinnos ne danse pas, tandis que le satyre aulète porte un nom inexpressif du point de vue musical (Silenos). La vigne, les canthares, les trois amphores qui encadrent l'image et l'*oenochos* d'Opōra répondent au champ sémantique du vin impliqué par le nom d'Oinopiôn – mais le satyre qui le porte ne boit pas du vin. La posture du satyre Simos (« singe ») ne justifie en rien son nom.

Ainsi, une bonne partie de la scène est construite dans une sorte de contrepoint sémantique, de manière que sa cohérence interne se réalise plutôt *au niveau de l'ensemble*

¹¹ LIMC IV s.v. Eudaimonia II, 1, Kossatz-Deissmann 1991: 179 s.v. Eudaimonia, Shapiro 1993: 62–9 et Smith 2005: 222; LIMC IV s.v. Eudia II, 2 et Kossatz-Deissmann 1991: 179 s.v. Eudia 2; LIMC IV s.v. Hebe II, 1; Kossatz-Deissmann 1991: 187 s.v. Opora 3 et LIMC VII s.v. Opora 3; Kossatz-Deissmann 1991: 191 s.v. Thyone 1 avec les commentaires de Smith 2005: 221–222 et Campagnolo 2006: 41.

¹² LIMC V s.v. Himeros 17 et Shapiro 1993: 119; LIMC VII s.v. Pothos 28.

¹³ Kossatz-Deissmann 1991: 171 s.v. Simos 16+17; Kossatz-Deissmann 1991: 169 s.v. Silenos 5 et LIMC VII s.v. Silenos.

¹⁴ Kossatz-Deissmann 1991: 187 s.v. Oreias et LIMC VII s.v. Oreias 1

¹⁵ Kossatz-Deissmann 1991: 164 s.v. Oinopion 2; Kossatz-Deissmann 1991: 168 s.v. Sikinnos 3 et LIMC VII s.v. Sikinnis, Sikinnos 4.

¹⁶ Pour un *comparandum* contemporain au cratère de Ruvo, cf. le cortège dionysiaque représenté sur la face B du cratère du P. de Pronomos, Naples, Museo Nazionale Archeologico 3240/81673 (ARV² 1336, 1 et 1704, Para 480, Add² 365).

qu'à l'intérieur de chaque binôme représentation-inscription pris séparément. J'appellerai ce décalage entre la représentation visuelle (la figure d'un satyre) et l'inscription qui l'accompagne *autonomisation sémantique*. Ainsi, on pourra caractériser un binôme représentation-inscription au sein duquel la correspondance de sens entre les deux niveaux est directe comme *homogène du point de vue sémantique*. Par contre, je définirai un binôme à l'intérieur duquel l'inscription se trouve autonomisée par rapport à l'image comme *hétérogène du point de vue sémantique*.

On peut distinguer plusieurs degrés de cette autonomie sémantique, que je me propose de distinguer et d'illustrer dans les pages suivantes avec des exemples tirés uniquement de l'onomastique des satyres.

(0) **Le degré zéro d'autonomisation:** l'inscription ne fait qu'identifier un personnage ou un groupe de personnages. Cela présuppose soit la représentation d'un personnage à identité fixe, soit une inscription à valeur générique. Le premier cas est représenté par les inscriptions qui identifient Silenos¹⁷ et Marsyas¹⁸ dans les scènes associables à un récit. Le deuxième cas peut être exemplifié avec la fameuse inscription SILENOI qui accompagne les satyres du cortège de Dionysos et Héphaïstos sur le vase François¹⁹. Le statut des représentations identifiées comme Silenos²⁰ ou Marsyas²¹ dans un contexte qui ne renvoie pas de manière explicite à un récit (*thiasoi* etc.) reste à débattre: s'agit-il des identifiants génériques (dans le cas de SILENOS: « un silène »), des représentations narratives d'un récit perdu ou plutôt d'une autonomisation sémantique de la catégorie (4) ou (5)?

(1) **Premier degré d'autonomisation:** la correspondance entre inscription et représentation est directe, l'inscription explicite ou adjoint un attribut à l'image. Comme

¹⁷ Dans le cas de Silenos, il s'agit de sa capture par le roi Midas. Sur la céramique attique à figures noires: Berlin, Antikensammlung 3151 (ABV 79–80, Para 30, Kossatz-Deissman 1991: 168 s.v. Silenos 1) et Athènes, Musée National de l'Acropole 1611 (Kossatz-Deissmann 1991: 169 s.v. Silenos 2). Sur la céramique attique à figures rouges: Londres, British Museum E 447 (ARV² 103S, 3, Add² 318, Kossatz-Deissmann 1991: 169 s.v. Silenos 4; LIMC VIII s.v. Midas 38).

¹⁸ On inclut ici le fragment du P. de Kleophon à Basel, Coll. Herbert Cahn (ARV² 1144, 16, Add² 334, Boardman 1956: 18–20, Kossatz-Deissmann 1991: 161 s.v. Marsyas 5), l'amphore de Naples, Museo Nazionale H 3235 /81401 (ARV² 1316,1, Add² 362, Kossatz-Deissmann 1991: 162 s.v. Marsyas 7) et le cratère du Peintre de Cadmos à Ruvo, Museo Jatta 1093, qui nous sert d'étude de cas (cf. n. 10 et Kossatz-Deissmann 1991: 161–2 s.v. Marsyas 6).

¹⁹ Florence, Museo Archeologico 4209: ABV 76, 1, Kossatz-Deissmann 1991: 168 s.v. Silenoi.

²⁰ München, Antikensammlungen J331, P. d'Epeleios (ARV² 146, 2 et 1628, Add² 179, Kossatz-Deissmann 1991: 169 s.v. Silenos 3 et 174 s.v. Terpon 3, Lissarrague 2000: 111), Berlin, Antikensammlung F 2471 (perdu), P. d'Eretrie (ARV² 1247, 1, Para 469, Add² 353, Kossatz-Deissman 1991: 169 s.v. Silenos 6) et peut-être le silène aulète du cratère de Ruvo, cf. note 15.

²¹ J'inclurais dans cette catégorie les Marsyas processionnels du P. de Villa Giulia (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 208, ARV² 618, 3 et Add² 270, Kossatz-Deissmann 1991: 161 s.v. Marsyas 1) et celui d'un proche du P. d'Hector (Paris, Louvre G 421, ARV² 1037, 1, Para 443, Add² 319, Kossatz-Deissmann 1991: 161 s.v. Marsyas 4), ainsi que sa double apparition sur le stamnos du P. de Midas à New Haven, Yale University Art Gallery 1913.132 (ARV² 103S, 4 et 1679, Add² 318, Kossatz-Deissmann 1991: 161 s.v. Marsyas 2+3).

le cratère du P. de Cadmos ne nous fournit pas un tel exemple, je prendrai comme exemple une amphore à figure rouges signée par Smikros, deux générations avant notre étude de cas. On y voit un satyre aulète, qui est accompagné par le nom composé Terpaulos, « l'aulos charmant, celui qui charme avec l'aulos ». D'ailleurs, une autre inscription positionnée près de l'aulos reproduit de manière onomatopéique les « consonnes d'articulation » sur un instrument à anche: NETENARENENETENETO²².

(2) **Deuxième degré d'autonomisation.** Sur le cratère de Ruvo, dans le cas du satyre Oinopiōn, la correspondance entre inscription et représentation reste transparente, mais revêt la forme d'une relation cause-effet plutôt que celle d'une simple synonymie ou d'un attribut: le satyre dort sur une amphore vidée et renversée, parce qu'il l'a bu jusqu'au bout, comme un « buveur de vin » qu'il est. En effet, ce lien logique entre l'inscription et l'image constitue un noyau narratif que l'observateur curieux peut développer en intégrant les images qui entourent le satyre: pourquoi s'est-il enivré, quand l'autre satyre se montre si soigneux dans son service etc. Une telle image est aussi imprégnée d'une forte composante pragmatique, parce que c'est le cratère qui occupe la position centrale au banquet – les banquetteurs sont tous des *oinopiontes*, mais ils pourront suivre ou rejeter l'exemple du satyre.

(3) **Troisième degré d'autonomisation:** le nom est partiellement autonomisé par rapport à la représentation qu'il accompagne, mais les deux réfèrent toujours à un champ sémantique commun; cette autonomie peut se traduire dans un contraste/contradiction entre l'élément textuel et l'élément visuel. J'ai pu identifier un décalage assez subtil de ce type sur un fragment de cratère conservé au Musée Thorvaldsen de Copenhague et attribué au groupe de Polygnotos²³. Ici, on voit un satyre appelé Dithyramphos – le satyre est bien musicien cette fois, mais l'instrument qu'il joue est le barbiton, un chordophone à ambitus grave, associé aux banquets et pas du tout au dithyrambe, qui était accompagné par l'aulos et, à limite, par la cithare²⁴. Grâce à ce décalage, la figure du satyre finit par référer en même temps à deux contextes distincts de la musique dionysiaque, celui du rituel public et celui du banquet privé. Il serait d'autant plus intéressant de connaître le contexte de cette représentation: les apparences indiquent qu'il conduit une procession (*pompē*), le rituel civique qui précédait presque toutes les compétitions musicales athéniennes.

(4) **Quatrième degré d'autonomisation:** le binôme nom-image s'avère hétérogène du point de vue sémantique, mais le sens du nom est récupéré au niveau de l'ensemble de l'image. Dans le cas du satyre-aulète de Ruvo, le nom ambigu de Silenos ne vérifie pas le trait le plus prégnant de la représentation, renvoyant d'une manière générale à Dionysos et aux autres satyres, tandis que la composante musicale est récupérée au niveau de l'entière métope par les noms qui font allusions aux contextes et aux éléments performatifs associés

²² Berlin, Antikensammlung 1966.19: ARV² 20.3bis, Para 323.3bis, Add² 154; Lissarrague 1987: 122, Kossatz-Deissmann 1991: 173 s.v. Terpaulos 1 (cf. Stysippos 1). Pour l'inscription onomatopéique, v. l'histoire du problème et une nouvelle lecture chez Bélis 2008.

²³ Copenhague, Musée Thorvaldsen H 597: ARV² 1055, 78, Add² 322; Pickard-Cambridge 1962: 5–6, Kossatz-Deissmann 1991: 151 s.v. Dithyrambos 1.

²⁴ Pour les connotations sympotiques du *barbiton*, Bundrick 2005: 21–26, Voelke 2001: 97–103. Pour le rôle de l'aulétique dans le dithyrambe, D'Angour 1997, Wilson 1999: 75–8, Wallace 2003.

à la musique: le sacrifice (Thyonè), la danse du drame satyrique (Sikinnos). On pourrait ajouter à cette catégorie les deux satyres de la célèbre amphore du P. de Berlin, nommés par inscription Oreimachos (« celui qui lutte dans les montagnes ») et Orocharès (« celui qui aime les montagnes »): tous les deux sont équipés avec un barbiton et un canthare (qui les positionnent dans la sphère du *komos*), mais la référence aux montagnes et, par extension, à l'espace sauvage est traduite au niveau visuel par la biche qui accompagne Oreimachos et Hermès²⁵.

(5) **Cinquième degré d'autonomisation.** Dans les exemples antérieurs, la cohérence de l'objet visuel et, par conséquence, sa lisibilité étaient garanties par les affinités structurelles entre l'ensemble des inscriptions et l'ensemble des figures. Les incongruités sémantiques à l'intérieur d'un binôme mot-image laissaient place à la narrativité, à la juxtaposition de catégories culturelles distinctes etc. Mais que passe-t-il quand ces affinités structurelles ne sont plus détectables (au moins pour le chercheur d'aujourd'hui) et la relation entre texte et l'image devient peu intelligible? Sur une pelike attique attribuée au P. d'Ererie (environ 425 av. J.-C.)²⁶, un satyre ithyphallique s'approche sur des pattes de colombes d'une nymphe nue, endormie sur un rocher: un type iconographique développé dans la première moitié du Ve siècle, qui s'inscrit dans une longue série de représentations des violences sexuelles des satyres. Une image classique donc, facilement reconnaissable par le public athénien. Mais dans ce cas, les figures sont accompagnés d'inscriptions au moins insolites: le satyre s'appelle Kissos (lierre, une des plantes-attributs de Dionysos), tandis que la nymphe n'est pas autre que Tragodia, la tragédie. Tous les deux noms font partie de l'aire sémantique de l'espace dionysiaque, le satyre et la nymphe aussi, mais entre l'attaque sexuel imminent du satyre figuré sur le vase et ces inscriptions, la séparation est totale. Humour, accident, une allusion qui nous échappe?

À la fin de ce parcours forcément schématique, je me bornerai à mentionner, en guise de conclusion, les enjeux pratiques d'une modélisation comme celle que je viens de présenter. Son premier avantage consiste, à mon avis, dans le fait qu'elle permet de décrire la relation entre image et onomastique (i) sans impliquer une interprétation univoque de l'objet qui est le vase et (ii) sans spéculer autour du statut symbolique ou de l'intentionnalité des éléments visuels qui composent la représentation. Ainsi, elle offre au moins un outil plus rigoureux d'analyse de quelques dilemmes qui ont jalonné l'étude de l'iconographie attique. J'envisage notamment le développement et le fonctionnement des personnifications dans l'iconographie attique, d'un côté, et les ressources du comique visuel, dont les satyres sont un des principaux agents, de l'autre côté.

En ce qui concerne ce dernier point, je mettrais en relation la notion d'*autonomisation sémantique* qu'on a esquissé dans les pages antérieures avec le concept d'*incongruité* et ses développements utilisés par les théories sémantiques de l'humour (la superposition des scénarios, l'antonymie locale), notamment celles de Raskin et d'Attardo²⁷. Dans la bibliographie encore réduite du comique visuel grec, la notion d'incongruité a été invoquée

²⁵ Berlin, Antikensammlung F 2160, P. de Berlin: ARV² 196, 1 et 1633, Para 342, Add² 190, Kossatz-Deissmann 1991: 165 s.v. Oreimachos et s.v. Orochares, LIMC VII s.v. Orochares.

²⁶ Oxford, Ashmolean Museum G 284: ARV² 1258, 1; Kossatz-Deissman 1991: 157 s.v. Kissos 6 et 191 s.v. Tragodia 4.

²⁷ Attardo 2001: 17–22 avec bibliographie.

plusieurs fois – notamment dans le cas des satyres – mais, autant que je sache, sans conduire à une exploration systématique de la relation entre noms et images²⁸.

Abréviations

- ARV²** Beazley, J. D. 1963. *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2^e éd. Oxford: Clarendon Press.
ABV Beazley, J. D. 1978. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. New York: Hacker Art Books.
Para² Beazley, J. D. 1971. *Paralipomena: Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2e éd. Oxford: Clarendon Press.
Add² Carpenter, Th.H. (éd.) 1989. *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV², and Paralipomena*, 2^e éd. Oxford: Oxford University Press.
LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1981–1997. Zurich/München/Dusseldorf: Artemis Verlag.
LSJ Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S. et McKenzie, R. (éds.) 1996. *A Greek-English Lexicon*, 9e éd. suppl. Oxford: Clarendon Press.

Bibliographie

- Attardo, S. 2001. *Humorous texts: a semantic and pragmatic analysis*. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
 Bélis, A. 2008. Une inscription dépourvue de sens sur une amphore de Berlin? *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 82 (2): 247–255.
 Boardman, J. 1956. Some Attic Fragments: Pot, Plaque, and Dithyramb. *Journal of Hellenic Studies* 76: 18–25.
 Brundrick, S.D. 2005. *Music and Image in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press.
 Campagnolo, M. 2006. Maron entre Apollon et Dionysos. Dans *Le don de la vigne: vase antique du baron Edmond de Rothschild*, A. Cambitoglou, J. Chamay, M. Campagnolo (éds.), 34–48. Neuchâtel: Chaman édition.
 Clairmont, Chr. W. 1957. Studies in Greek Mythology and Vase-Painting. *Yale Classical Studies* 15: 161–178.
 D'Angour, A. 1997. How the Dithyramb Got Its Shape. *Classical Quarterly* 47 (2): 331–351.
 Hedreen, G. 1994. Silens, nymphs and maenads. *Journal of Hellenic Studies* 114: 47–69.
 Fränkel, Ch. 1912. *Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern*. Halle.
 Froning, H. 1971. *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athens*. Beiträge zur Archäologie. Würzburg: Konrad Triltsch Verlag.
 Kossatz-Deissmann, A. 1991. Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty Museums. *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 5: 131–191.
 Lissarrague, Fr. 1987. *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*. Paris: A. Biro.
 Lissarrague, Fr. 2000. Satyres, sérieux s'abstenir. Dans *Le rire des Grecs*, M.-L. Desclos (éd.), 109–122. Grenoble: Jérôme Millon.
 Metzger, H. 1951. *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*. Paris: Édition de Boccard.
 Mitchell, A.G. 2009. *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour*. Cambridge: Cambridge University Press.

²⁸ Cf. Mitchell 2009: 24–27 (aperçu des contributions antérieures) et 28–35 (méthodologie et catégories du comique visuel). Mitchell en identifie trois catégories principales: (i) calembours visuels et parodies, (ii) caricatures et (iii) comédies de situations, dont aucune ne peut inclure de manière satisfaisante les ressources et comiques de l'onomastique des satyres sur la céramique attique.

- Moraw, S. 1998. *Die Mänade in der Attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.: Rezeptionsästhetische Analyse Eines Antiken Weiblichkeitsentwurfs*. Mainz: P. von Zabern.
- Pickard-Cambridge, A. 1962. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. 2^e éd. Oxford: Clarendon Press.
- Rawson, P.B. 1987. *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts: An Iconographic Study*. BAR international series 347. Oxford, England: B.A.R.
- Shapiro, H. A. 1993. *Personifications in Ancient Greek Art*. Kilchberg/Zurich: Akanthus.
- Schauenburg, K. 1958. Marsyas. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 65: 42–66.
- Schauenburg, K. 1972. Der besorgte Marsyas. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 79 (2): 317–322.
- Sichtermann, H. 1966. *Griechische Vasen in Unteritalien. Aus der Sammlung Jatta in Ruvo*. Tübingen: Wasmuth.
- Smith, A.C. 2005. From Drunkenness to a Hangover: maenads as personifications. Dans *Personification in the Greek world: from antiquity to Byzantium*, E. Stafford & J. Herrin (éds), 211–230. London: Ashgate Publishing.
- Villanueva Puig, M.-Chr. 2009. *Ménades: Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*. Collection d'études anciennes 137. Paris: Belles lettres.
- Voelke, P. 2001. *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*. Le Rane 31. Bari: Levante editori.
- Wallace, R.W. 2003. An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music. *Harvard Studies in Classical Philology* 101: 73–92.
- Weis, H.A. 1992. Marsyas I. Dans *LIMC*, VI:(1) 366–378 et (2) 183–193.
- Wilson, P. 1999. The aulos in Athens. Dans *Performance culture and Athenian democracy*, S. Goldhill & R. Osborne (éds), 58–95. Cambridge: Cambridge University Press.