

**Les métamorphoses du monstre.  
Le satyre dans l'*Aminta* et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-septième siècle.<sup>1</sup>**

Françoise LAVOCAT  
Université Paris 7 Denis Diderot  
Institut Universitaire de France

Le Tasse a-t-il inventé le satyre? La proposition, à première vue, paraît difficile à soutenir. Les chèvre-pieds gambadent en foule sur les tables, les murs, et même sur la scène depuis la fin du quinzième siècle. Mais jusqu'ici, les satyres avaient surtout pris la parole collectivement. Quand ils accédaient à la première personne du singulier, c'était sous les auspices du mythe: parlaient Faune (dans *la Fabula de Cefalo* de Niccolo da Coreggio, en 1490), Silène ou Pan (dans l'*Egle* de Giraldi Cinzio, en 1545)<sup>2</sup>. Dans le *Sacrificio* de Beccari (1555)<sup>3</sup>, qui passe pour la première pastorale dramatique avant l'*Aminta*, il y a bien, il est vrai, un curieux satyre, violemment misogyne, à la fois magicien, ami et allié très peu fiable du berger. Mais la parole et les apparitions du satyre de l'*Aminta* et des pastorales postérieures à 1573 sont sensiblement différentes, en raison d'une autre façon de thématiser l'ambiguïté.

L'*Aminta* codifie en effet un discours et un mode d'apparition scénique fondés sur une dichotomie. Au satyre est réservé un monologue (c'est même le seul monologue de l'*Aminta*, si l'on excepte les interventions du chœur), au début du second acte<sup>4</sup>, c'est-à-dire lorsque tous les protagonistes de la fable ont déjà été présentés. Cette place souligne à la fois son importance et sa superfluité: amoureux superfétatoire de la bergère, il est totalement inutile du point de vue de l'intrigue.

---

<sup>1</sup> Cette communication reprend et développe des éléments de mon livre, *La Syrinx au bûcher, Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Droz, coll. Travaux d'Humanisme et de Renaissance, Genève, 2005. Je me permets d'y renvoyer pour une bibliographie complémentaire.

<sup>2</sup> Giovambattista Giraldi Cinzio: *Egle, Satira di M. Giovan Battista Giraldi Cinthio da Ferrara*, s. l., 1545. Il en existe une édition moderne: *Egle favola pastorale, Lettera sovra il comporre le satire atte alla scena*, ed. critica a cura di Carla Molinari, Commissione per i testi di Lingua, Bologne, 1985.

<sup>3</sup> Agostino Beccari: *Il Sacrificio, Favola pastorale del S. Agostino Beccari da Ferrara* (Francesco di Rossi da Valenza, Ferrare, 1555) en Savoie, Alfonso Carassa, 1587.

<sup>4</sup> C'est la place que lui réserve, par exemple, Honoré d'Urfé dans la *Sylvanire ou la Morte-Vive* (Paris, Robert Fouet, 1627; L. Giavarini, Toulouse, Société des littératures classiques, 2001), ou Racan dans les *Bergeries* (Toussaint Du Bray, Paris, 1625; in *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. J. Schérer, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1975).

Françoise Lavocat

Le monologue, en tout cas, annonce et justifie l'inévitable viol manqué de la bergère, qui intervient dans le troisième (ou dans le quatrième acte dans les pastorales imitées du Tasse). La scène, dans l'*Aminta*, est racontée par Tirsi (III, 1), ce qui constitue une sorte d'hapax: aucune pastorale ultérieure (à commencer par le *Pastor fido*) ne fera l'économie de la petite scène comique, à l'issue largement escomptée, de la confrontation du satyre et de la bergère. En tout cas, à de rares exceptions près<sup>5</sup>, c'est bien le satyre solitaire, anonyme et loin des dieux qui s'impose désormais, dans le cadre problématique de la bi-polarité formée par le monologue satirique et par l'agression qui bascule invariablement, surtout si elle est représentée, dans le registre folklorique, contique et farcesque.

Je reviendrai d'abord sur le monologue du satyre et le récit de Tirsi dans l'*Aminta*, en montrant que l'individuation partielle du satyre (qui ne porte pas de nom), ainsi que le choix du récit par opposition à la représentation favorise un questionnement sur le rapport entre le désir et la loi, à travers la confusion troublante entre l'éthos satyresque et celui du héros berger.

J'examinerai ensuite comment sont interprétés, voire réglés, l'ambiguïté et le paradoxe qui caractérisent ces scènes dans quelques traductions et imitations italiennes et françaises significatives de l'*Aminta*. Dans ces relectures se joue certainement le destin de la figure satyresque, mais aussi celui de la pastorale dramatique, dont on peut penser que la disparition de la scène théâtrale, en France, autour de 1630, est solidaire de celle du satyre.

La parole à laquelle accède le satyre de l'*Aminta* procède d'un collage dont la généalogie est assez complexe. Le tressage intertextuel que met en œuvre le Tasse dans le monologue du satyre a pour fonction de faire entendre plusieurs voix, ce qui est décisif pour le statut du satyre au théâtre. Le monologue du satyre comprend quatre moments: l'*incipit* topique, l'éloge de soi, la satire et la formulation du projet criminel.

Le monologue commence par une variation à partir du *topos*<sup>6</sup> de la comparaison entre la piqûre de l'abeille et la blessure de l'amour<sup>7</sup>. Il a pour origine

<sup>5</sup> Dans *La danza di Venere* d'Ingegneri (1584), les satyres sont indifférenciés et très animalisés; *Le Pompe funebri* de Cremonini (1559) met en scène une famille de satyres, avec satyresse et satyreux.

<sup>6</sup> On en trouve un écho dans le monologue du satyre de la *Sylvanire*: "...le miel si doux / ne se prend dans la ruche / sans courre le danger / des picquantes abeilles", II, 1, éd. Giavarini, *op. cit.*, p. 47 voir note 4.

<sup>7</sup> "Picciola è l'ape, e fa co'l picciol morso / pur gravi e pur moleste le ferite; / ma qual cosa è più picciola d'Amore, / se in ogni breve spazio entre, e s'asconde...", *Aminta*, II, 1, v- 1-5.

"Les métamorphoses du monstre.  
Le satyre dans l'Aminta et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-  
septième siècle"

la neuvième églogue de Théocrite, où l'Amour se plaint à sa mère d'avoir été piqué par une abeille: Vénus répond qu'il fait encore plus mal avec les pointes de ses flèches. Les *Emblèmes* d'Alciat avaient en outre popularisé l'association d'Amour, de Vénus et des abeilles (illustration 1). Pan est depuis très longtemps associé aux abeilles, comme symbole des muses et de l'inspiration; mais ici la mise en relation des abeilles, de Cupidon et du satyre confère au discours amoureux de celui-ci une portée générale et universelle. La meilleure preuve en est que la gravure de l'édition Aldine de 1585, qui illustre le chœur des bergers qui cœt l'acte II ("amor in quel scuola, da qual maestro s'apprende, la tua sì lunga e dubbia arte d'amare..." v. 417) représente justement une ruche, et les bergers au milieu d'un essaim d'abeilles (illustration 2). L'image des abeilles confère au discours du satyre sur l'amour une valeur emblématique. L'allusion à l'emblème gomme l'altérité du monstre. D'ailleurs l'image de l'abeille disparaît avec la dégradation de la figure du satyre: elle n'apparaît pas, par exemple, dans le monologue du satyre du *Pastor fido*.

L'éloge de soi-même, ou éloge paradoxal de la laideur, provient de la quatrième idylle de Théocrite, où le cyclope énumère ses qualités et ses dons naïfs, dédaignés par Galatée. Ce discours a déjà été repris par Corydon dans la deuxième bucolique de Virgile ("et je ne suis pas tellement laid! naguère je me suis miré sur le rivage, quand les vents laissaient la mer en repos")<sup>8</sup> et, dans une veine comique, par les satyres du Bembe et leurs innombrables imitateurs<sup>9</sup> en Italie et en France. Les satyres du Bembe (1480)<sup>10</sup> après avoir vanté leurs attraits (puisque leur monstruosité, à leur avis, est l'indice de leur ascendance divine), s'en prennent déjà à la vénalité des femmes, qui les repoussent, selon eux, pour leur pauvreté. Ainsi, c'est toute la généalogie satyresque et son origine cyclopéenne (recyclée, dès Virgile, dans le *lamento* amoureux d'un berger, Corydon), qui se fait entendre dans l'éloge du satyre par lui-même, indéfiniment repris dans toutes les pastorales dramatiques ultérieures. La philautie du satyre en fait une sorte de *miles gloriosus* du sexe, ce que suggère l'entourage animalier de la gravure de l'édition aldine (illustration 3), qui le montre discourant, avec à ses pieds un paon qui fait la roue et un lièvre, signe annonciateur de sa déconfiture prochaine.

<sup>8</sup> *Bucoliques*, II, v. 25-26, trad. E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, 2002.

<sup>9</sup> Par exemple Sannazar, les "Salices" et Du Bellay, "Complainte des satyres aux nymphes".

<sup>10</sup> "Faunus ad Nymphas", in *Carmina*, in *Carmina quinque illustrium poetarum...* Vincenzo Valgrisi, Venise, 1548. Edition moderne: *Carmina*, Edizioni Res, Turin, 1990.

Le thème ancien de la pauvreté du satyre<sup>11</sup> permet d'opérer le bascul de l'éloge paradoxal à la satire. Le satyre prononce en effet une satire vibrante du temps présent, de l'Arcadie déchue et des femmes vénales: ce sera plus tard le motif exclusivement développé, dans une veine plus amère et plus noire, par le satyre de Guarini. C'est la prétendue proximité théorique du satyre et de la satire, tellement en faveur au seizième siècle et au début du dix-septième siècle<sup>12</sup>, qui contribue ici à donner au satyre une voix, qui ne manque d'ailleurs pas de vigueur ni de crédibilité<sup>13</sup>. Enfin, dans les dernières lignes du monologue, l'imprécation contre l'amour vénal se renverse en l'expression d'un amoralisme fondé sur le sophisme pseudo-aristotélicien de l'ethos censé légitimer le viol de Silvia.

Le statut du discours du satyre est donc parfaitement indécidable, et pas seulement en raison du retournement final, qui le fait passer de la posture de contempteur des mauvaises mœurs à celle d'apologue du mal. Le monologue, en articulant plusieurs voix (celles de Cupidon, du cyclope, du berger Corydon), illustre l'oscillation du satyre sur l'échelle des êtres, homme, dieu, monstre ou bête. Son statut est aussi brouillé par l'écho qu'il entretient avec plusieurs paroles non satyresques: celle du chœur de l'acte I, qui regrette aussi l'éros débridé de l'âge d'or, ou celle de Tirsi à l'acte III, qui a de bien curieux arguments pour convaincre Aminta d'aller surprendre Silvia nue à la fontaine. Il se situe surtout, dans son articulation même, dans la lignée du paradoxe érasmien. Le discours de Moria, compagne de Philautie<sup>14</sup>, procède en effet par renversements successifs, de l'éloge de soi à la dénonciation du monde tel qu'il va. Le satyre du Tasse a pour la première fois en charge d'énoncer le paradoxe constitutif de l'Arcadie elle-même: l'Arcadie est en effet toujours l'objet d'un renversement, par lequel elle est, de l'intérieur, dénoncée comme une anti-Arcadie, où sévit la violence de l'histoire<sup>15</sup>, le vol, la sauvagerie. Elle est depuis l'origine le lieu d'une parole sur l'âge d'or plutôt que celui de son avènement, elle est toujours à la fois ici et ailleurs. Mais

<sup>11</sup> "Ma se mia povertà non può donarti / cosa ch'in te non sia più bella e dolce...", *Aminta*, *op. cit.*, v. 32-33.

<sup>12</sup> La satire passe en effet pour avoir comme origine les satyres du théâtre antique, ce qu'entérine, en France, l'orthographe fautive de "satyre" pour la satire. Sur cette question bien connue, l'étude de référence est l'article de J. W. Joliffre: "Satyre, Satyra, SATYROS. A study in confusion", *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 18, 1956, pp. 84-95.

<sup>13</sup> Le monologue du satyre fait en effet écho au chœur de la fin du premier acte, qui vient tout juste de déplorer, dans des vers célèbres, la décadence de l'âge d'or.

<sup>14</sup> *Eloge de la folie*, IX.

<sup>15</sup> C'est l'ambiguïté constitutive de l'Arcadie de Virgile. Sur cet aspect, voir Paul Alpers, *The Singer of the Eglogues: a Study of Virgilian Pastoral*, Berkeley University press, Los Angeles, 1976. Les bergers de Virgile ne cessent de déplorer, eux aussi, les vices qui assombrissent désormais la vie en Arcadie (en particulier dans la deuxième et la sixième églogues).

"Les métamorphoses du monstre.  
*Le satyre dans l'Aminta et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-septième siècle*"

confier l'expression de ce renversement au satyre revient à superposer l'ambiguïté de l'hybride et le paradoxe de l'Arcadie. La parole du satyre, embrayeur de paradoxes plus que personnage à part entière, se trouve ainsi dotée d'une densité particulière. La suppression, ou l'aménagement radical de ce monologue, dans les traductions ou imitations de l'*Aminta*, seront significatifs, d'une part, de la relégation de l'hybride (de plus en plus voué à une gesticulation comique plutôt qu'à la parole), d'autre part, du changement de statut de l'Arcadie elle-même, que son transfert sur la scène de théâtre vide rapidement de sa nature paradoxale.

La seconde intervention du satyre, l'embuscade qui tourne régulièrement à sa confusion, apparaît comme concurrente de la première. En ce qui concerne l'*Aminta*, le choix de la non-représentation élude les potentialités spectaculaires et comiques de la scène, au profit d'un érotisme de l'ambiguïté. Les bénéfices de ce parti-pris, pour le satyre, sont évidents, surtout si l'on songe au face-à-face du satyre et de Corisca dans le *Pastor fido*, où à tous ceux, innombrables, où l'agression est pour la bergère l'occasion d'abreuver le chèvre-pied d'injures<sup>16</sup>. Nul doute que cette violence verbale ne serve à conjurer la bête, et plus particulièrement, du jeu de miroir entre satyres et bergers.

Le récit du viol manqué de Silvia organise en effet un brouillage des identités assez troublant, dont l'artisan est bien sûr celui qui en l'énonciateur, Tirsi, qu'une autre scène (I, 2) désigne comme le poète *in fabula*. Il n'est peut-être pas indifférent que le nom de Tirsi, bien qu'il appartienne banalement, depuis Théocrite, au répertoire onomastique de la pastorale, évoque l'univers dionysiaque et panique. Il est en effet en rapport avec le thyrses ("tirso" en italien), instrument de la thysse bachique et attribut naturel des satyres. Le thyrses est aussi couramment l'emblème de la satire. D'ailleurs, si presque toutes les traductions françaises traduisent "Tirsi" par "Tircis", Bassencourt, dans sa *Trage-comédie pastorale* (1594), préfère "Tyrse". Du satyre, Tirsi a aussi les arguments. Ceux qu'il invoque pour convaincre Aminta de surprendre Silvia nue sont en effet dignes d'un chèvre-pied. De fait, on les retrouvera par la suite littéralement dans la bouche de maints satyres, si ce n'est des bergers amoureux eux-mêmes. Il s'agit en effet de saisir l'occasion aux cheveux<sup>17</sup> (II, 3, v. 360); Aminta peut contrevenir à la volonté de Silvie au motif qu'il n'est pas maître de son amour, et que de toute façon, il ne déplait pas aux filles d'être forcées<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Dans les pastorales d'Alexandre Hardy par exemple, "Corinne ou le silence", "Alphée ou la justice d'amour" (*Théâtre d'Alexandre Hardy Parisien*, Jacques Quesnel, Paris, 1624-1626).

<sup>17</sup> Le satyre du *Pastor fido* ne dira en effet pas autre chose.

<sup>18</sup> "e s'ella vuol che'l tuo diletto sia / tuo furto e tua rapina, e non suo dono / né sua mercede, a te, folle, che importa...?" *Aminta*, II, 3, v. 397-398.

Quant au modeste Aminta, il finit par souscrire à ce plaidoyer immoral et se rend à la fontaine. Bien plus, il met très exactement à profit l'intervention du satyre pour jouir du spectacle de Silvia nue. Le texte est à cet égard explicite:

Come la fuga de l'altro concesse  
spazio a lui di mirare, egli rivolse  
i cupidi occhi in quelle membra belle<sup>19</sup> (III, 1, v. 72-74)

Dans cette phrase, le jeu des pronoms entretient une légère ambiguïté, puisque "lui" et "egli" (vers 73) pourraient grammaticalement renvoyer aussi bien au satyre qu'à Aminta. Toutes les traductions françaises que j'ai consultées s'attachent à lever l'ambiguïté, de même qu'elles gommement soigneusement le lien logico-temporel entre la fuite de l'un et le regard de l'autre.

La proximité grammaticale entre le berger et le satyre n'est peut-être que le symptôme d'une esquisse d'échange des rôles, qui passe par le regard. La jouissance par le regard est traditionnellement le fait du satyre, comme l'illustre le motif extrêmement répandu du satyre et de la nymphe endormie. Silvia n'est pas immobilisée par le sommeil, mais par sa ceinture qui fait office de lien (la réversibilité paradoxale de la chasteté et de l'éros est bien le régime de toute la scène) et par ses cheveux noués aux branches<sup>20</sup>. Cette variation baroque du thème de la nymphe livrée aux regards renchérit sur l'érotisme du *topos* du sommeil: la jeune fille se contorsionne pour dérober son corps aux regards, ce qui produit un tremblement délectable de la chair. La jouissance scopique d'Aminta est l'occasion d'un nouveau glissement. Il suggère la participation de Tirsi à la perception désirante d'Aminta, ou, aussi bien, la projection de la perception de Tirsi sur le point de vue supposé d'Aminta. C'est Tirsi, en effet, qui énonce la comparaison de la chair blanche et molle comme "du lait qui tremble sur le jonc", ce qu'il voit (mais quoi exactement?) "étinceler" sur le visage d'Aminta:

...quelle membre belle  
che, come sole tremolare il latte  
ne' giunchi, sì parean morbide e bianche;  
e tutto'l vidi sfavillar ne'l viso. (v. 74-77).

<sup>19</sup> Littéralement: "comme la fuite de l'autre lui laissa le temps de regarder, celui-ci tourna ses regards avides vers ces beaux membres".

<sup>20</sup> Le souvenir de ce passage dans celui où Astrée endormie, les cheveux également pris dans les ronces, est avidement regardée par Céladon, est patent (*L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, seconde partie, 1610, éd. Vaganay, livre viii, p. 329).

*"Les métamorphoses du monstre.  
Le satyre dans l'Aminta et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-  
septième siècle"*

Maintes traductions françaises s'emploieront à assigner cette comparaison flottante. Pecquet, par exemple, en 1734, préfère que Tircis devine qu'Aminte pense à du lait<sup>21</sup>. De même, tous les traducteurs s'attacheront à gloser le cri que retient Tircis caché lorsque Silvia se sauve, et à l'attribuer à la colère ou à la pitié. La pitié s'adresse bien sûr exclusivement à Aminta: ni le chœur, ni Tircis n'expriment la moindre sympathie pour la victime, ce qui suggère la collusion objective entre le point de vue satyresque et celui des bergers. Don Quichotte prendra justement le contre-pied de ce genre de consensus en empêchant les bergers de suivre la bergère Marcela contre son gré<sup>22</sup>.

Les avantages du récit sur la représentation sont patents. Outre qu'il permet d'évoquer une Silvia vraiment nue, le récit de Tirsi rend possible l'expression de ces ambiguïtés. Cependant, la gravure de l'édition Aldine qui correspond à cette scène ne tient aucun compte de son régime discursif (illustration 4). Au premier plan, le satyre noue à une branche d'arbre les cheveux de Silvia, qui cache son sexe d'une main. Légèrement en retrait, Aminta et Tirsi, forment un groupe uni. Ils s'apprêtent à attaquer le satyre, conformément au récit de Tirsi, l'un en lançant un javelot, l'autre en ramassant des pierres. Une autre scène, à l'arrière-plan, est évoquée sur la même image: Nerina, une pièce de tissu à la main, annonce à Aminta et à Daphné la mort supposée de Silvia (IV-2). Dans ce cas, l'illustrateur a représenté l'acte de raconter, et non le contenu événementiel du récit. L'agression de Silvia par le satyre présentait sans doute plus d'attrait que l'attaque de la bergère par des loups. L'image ne corrige-t-elle pas, en outre, la déception que constitue peut-être l'ellipse de la représentation par rapport à l'attente du public? L'évolution de la pastorale vers l'opératique et le spectaculaire tendrait à le laisser penser. On verra qu'elle contribue à solder les ambiguïtés et les paradoxes incarnés et exprimés par le satyre. Ce règlement prend des formes diverses. Celles proposées par les imitations françaises précoces de l'*Aminta* sont certainement les plus extravagantes, et à ce titre, significatives des enjeux que soulève le rôle du satyre.

Deux pastorales françaises, étroitement inspirées de l'*Aminta*, se montrent en effet particulièrement inventives dans l'interprétation et le traitement des

---

<sup>21</sup> "Aminte, armé d'un dard, s'avance vers lui comme un lion. La crainte du coup, & des pierres que de mon côté je rassemble déterminent sa fuite. Le berger libre alors ne peut retenir ses regards passionnés. La blancheur, & l'émotion de Silvie lui rappellent l'image du lait, qui, jusqu'à ce qu'il ait pris consistance, tremble au moindre mouvement dans le jonc qui le renferme. Mais, malgré l'amour qui brille dans ses yeux, il s'approche avec tous les caractères de modestie peints sur le visage..." *Nouvelle traduction française de l'Aminte du Tasse avec le texte à côté* [Pecquet], Nyon fils, Paris, 1734, pp. 110-111.

<sup>22</sup> *Don Quichotte*, II, ch. XIII-XIV.

difficultés soulevées par ce que l'on pourrait appeler, en forçant un peu le trait, la prise en charge de la morale de la pastorale par le satyre. Une première solution consiste à entériner l'interchangeabilité du berger et du satyre. C'est ce que met en œuvre la *Trage-comédie pastorale* de Bassencourt (1594), rééditée en 1931 par Gustave Charlier<sup>23</sup> et présentée par lui comme un fade plagiat de l'*Aminta*<sup>24</sup>. Pourtant, la petite pièce innove par un déplacement notable. Le satyre prononce toujours un monologue à la scène I de l'acte II, mais sans aucun rapport avec celui de son prédécesseur. Il est question de l'*innamoramento* du satyre pour la bergère Mylas vue pendant une chasse au sanglier. Cet anodin propos, marquée par une intertextualité ronsardienne, ne conserve nulle trace d'éloge paradoxal ni de satire. Le projet d'agression s'énonce d'ailleurs de façon édulcorée; il n'est plus question pour le satyre de tremper "ses armes" dans le sang de sa victime, mais seulement d'empoigner la fortune<sup>25</sup>. En revanche, le discours du satyre, dans sa presque intégralité, est passé dans la bouche du berger Clorys. À lui, la comparaison théocritéenne de la plaie de l'amour et de la piqûre d'abeille; à lui également, la philautie et l'éloge de soi. Le transfert de l'autoportrait du satyre au berger, qui plus est sur le mode sérieux, ne va cependant pas sans difficulté. Il produit ce que l'on pourrait appeler, selon la terminologie de Riffaterre, des syllepses, des anomalies sémantiques produites par l'intertextualité. Évidemment, la supposition tout à fait gratuite de Gustave Charlier selon laquelle il s'agirait en fait d'un autoportrait de l'auteur ne fait rien à l'affaire. En se prévalant du Corydon des *Bucoliques*, peut-être du Daphnis de Longus, le berger peut sans trop de difficulté se décrire comme un homme au teint foncé. Il le fait d'ailleurs avec une certaine insistance: son poil est brun, ses yeux sont noirs, ses sourcils "ébénés" (v. 795), il vante sa "brunette joue", son teint "brun" (v. 799), son front d'un "beau brun rougissant" (v. 800). Mais c'est l'abondance du poil, plutôt que sa couleur, qui dénonce le satyre: Clorys a l'estomac "crineux" (v. 804). Le satyre du Tasse, dans la traduction contemporaine de Brosse (1592) a l'"estomac velu et [les] cuisses toutes couvertes de poil"<sup>26</sup>. Comme le satyre, Clorys en fait l'indice de sa virilité, exprimée même plus crûment que par le satyre du Tasse, puisqu'il fait état de sa "paroissante gerbe" (v. 806). Cela ne l'empêche pourtant pas de se décrire, non

<sup>23</sup> *Trage-comédie pastorale* (1594), publié avec une introduction et des notes par Gustave Charlier, Palais des Académies, Bruxelles, R. Vaillant-Carmanne, Liège, 1931.

<sup>24</sup> Daniela Mauri reprend malheureusement la même perspective (jusque dans le titre du chapitre qu'elle consacre à Bassencourt: "Claude de Bassencourt, plagiaire du Tasse", p. 19). Elle ne met pas en valeur l'originalité de ce texte (*Voyages en Arcadie*, H. Champion, Paris, 1996).

<sup>25</sup> "Et lors j'empoignerai la saison oportune / Du doit croche agriffant aux cheveux la fortune". *op. cit.*, II, 1, v. 755-756, p. 45.

<sup>26</sup> *Aminte, drame pastoral traduit par le sieur de la Brosse* (1592), Editions Ressouvenance, 1983, p. 40.



"Les métamorphoses du monstre.  
*Le satyre dans l'Aminta et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-septième siècle*"

sans incohérence, comme un jeune berger imberbe ("mon menton qu'un duvet avarement ombrage" v. 802), tout en se moquant un peu plus loin, comme tout satyre, des "muguets, qui ne font que d'un gresle cotton / blondelez, enfleurer la joue et le menton" (v. 811-812). Le décrochage par rapport au discours satyresque ne se fait que par l'évocation, par le berger, de sa richesse et de sa noblesse (v. 820-832), ce qui entraîne la disparition de la diatribe contre l'Arcadie corrompue et les bergères vénales. Il faut avouer que le renversement du *topos* laisse perplexe: il n'est guère de berger, au dix-septième siècle, qui fasse étalage de ses richesses, même lorsque son identité princière ne fait aucun doute<sup>27</sup>. L'écart, de nature sociale plutôt qu'ontologique, se creuse entre le berger et le satyre, de plus en plus souvent identifié, au dix-septième siècle, comme un paysan, ou, pour reprendre la définition de Furetière, un "pauvre hère"<sup>28</sup>. La fin de ce bizarre monologue trace une autre ligne de partage. Clorys qui a la même lecture d'Aristote que le satyre du Tasse, est tenté par l'idée du viol ("Mais n'use pas chacun de la guerrière adresse / dont nature l'arma?" 857-858). Il se ravise cependant *in extremis* ("mais Hélas qu'ai-je dit...?" v. 865). Ainsi berger et satyre se ressemblent jusqu'à se confondre, à ceci près que le berger est riche et surmonte la tentation. La suite est moins innovante: Tyrse raconte à l'acte III comment Clorys a rossé le satyre (le passage est plus développé et plus farcesque que chez le Tasse), s'est "enivré" du spectacle de Mylas nue, l'a détachée, s'est fait rabrouer, etc.

Du Mas, dans sa *Lidie* de 1609, "fable champêtre, imitée en partie de l'Aminthe du Torquato Tasso" dénoue le paradoxe du satyre de façon tout aussi originale, mais il emprunte en quelque sorte une voie inverse. Au lieu, comme Bassencourt, de réduire l'étrangeté du monstre en transférant, au propre et au figuré, sa noirceur au berger, il a préféré dédoubler les monstres. Il s'agit du seul cas, à ma connaissance, de remplacement du satyre par un centaure dans l'agression de la nymphe. La scène est représentée (on comprend l'attrait du sujet). À part une pièce extravagante de Giovanni Battista Andreini<sup>29</sup>, où tous les personnages sont des centaures, ceux-ci sont rares sur la scène, et le souvenir de Chiron les rend généralement plus enclins à la sagesse qu'à la luxure. Le centaure entreprend en tout cas de ligoter la belle, et se sert pour cela de la corde de son arc (ce qui est une innovation, mais aussi un allègement de la charge érotique par

<sup>27</sup> C'est le cas, par exemple, du "Siène" dans la *Diane Française* de Du Verdier, en 1624. Le nom de ce berger est encore un indice de la proximité entre satyres et bergers.

<sup>28</sup> "On appelle proverbialement un pauvre *Satyre*, un miserable qui n'a ni bien ni credit." Il s'agit de la dernière définition de l'entrée "satyre". *Dictionnaire universel...* Arnout & Reinier Leers, La Haye et Rotterdam, 1690.

<sup>29</sup> *La Centaura* de Giovanni Andreini, Paris, Nicolas de la Vigna, 1622; sonnets liminaires de Théophile et de Saint-Amant.

rapport à la chevelure). La première partie du face-à-face mêle plusieurs influences, celle de Guarini, et de bien d'autres<sup>30</sup> puisque Lidie feint d'aimer le monstre pour lui échapper; mais elle échoue, les centaures n'étant apparemment pas aussi têtes que les satyres. Conformément à l'*habitus* des bergères en pareil cas, surtout depuis le *Pastor fido* (1602), elle couvre alors le centaure<sup>31</sup> d'injures assez vertes, parmi lesquelles, bizarrement, "bouc infâme"<sup>32</sup>: Du Mas entend peut-être rappeler la tradition et s'en prévaloir, tout en s'en écartant notablement, jusqu'à faire battre à mort le centaure par le berger sur la scène. La fin de l'épisode renoue ostensiblement avec le modèle tassien. Sylvain délie lentement Lidie, qui s'impatiente, rappelle qu'elle est vouée à Diane et disparaît sans dire merci. La *Lidie* n'est pourtant pas une pastorale sans satyres, tant s'en faut. Ceux-ci sont même directement responsables de la péripétie majeure de la pièce, dans un rôle totalement à contre-emploi. Ils capturent en effet Lidie et Aglaure, une autre bergère, non pour les violer, mais pour les tuer à coups de flèches, exécutant la sentence de Pan, gardien des lois de cette bizarre Arcadie où les femmes insensibles ou infidèles sont punies de mort. Il y a bien, en particulier dans la pastorale anglaise, quelques satyres gardiens de la vertu<sup>33</sup>. Mais en Italie ou en France, les charger d'incarner et d'appliquer la loi relève du tour de force (même s'il s'agit d'une loi misogyne punissant la chasteté). Cette invention assez excentrique est peut-être une tentative pour dénouer le paradoxe du satyre satiriste du Tasse. Il est en tout cas remarquable que deux imitateurs du Tasse aient choisi de transférer une partie de la parole et du rôle du satyre à un berger ou à un autre monstre. Quel parti vont prendre, à cet égard, les traducteurs français du Tasse au dix-septième siècle ?

Les deux traductions françaises de l'*Aminta*, celles de Rayssiguier (en 1631, rééditée en 1632)<sup>34</sup> et de l'éditeur Toussaint Quinet (1638, 1639 et 1648)<sup>35</sup>, qui ont choisi de représenter l'agression du satyre, se situent à une période de

<sup>30</sup> Comme celle de la *Mirilla* d'Isabella Andreini, par exemple (Girolamo Discepolo, Vérone, 1588), éd. Maria Luisa Doglio, Maria Pacini Fazzi editore, Lucques, 1995.

<sup>31</sup> Le centaure porte le nom d'un autre agresseur mythique, qui résume toute la tradition pastorale: Alphée.

<sup>32</sup> *Lydie, fable champêtre, imitée en partie de l'Aminthe du Torquato Tasso*. Par le S. Du Mas. Paris, Jean Millot, 1609, p. 26. Ce texte assez rare se trouve à la bibliothèque de l' Arsenal [8 BL 6740]

<sup>33</sup> Dans *The Faithful Shepherdess* de John Fletcher (1608), par exemple.

<sup>34</sup> *L'Aminte du Tasse, tragédie pastorale, accommodée au théâtre françois*, par Le sieur de Rayssiguier, A. Courbé, Paris, 1632.

<sup>35</sup> *L'Amynte pastorale traduction nouvelle avec les figures*. Paris, Toussaint Quinet, 1638. Arbour et A. Cioranescu considèrent faussement cette édition comme une réédition de la traduction de Vion d'Alibray de 1632. Or il s'agit bien de deux traductions différentes; le catalogue de la BNF signale l'erreur et attribue la traduction de 1638 à Toussaint Quinet.

"Les métamorphoses du monstre.  
Le satyre dans l'*Aminta* et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-  
septième siècle"

déclin, pour la pastorale comme pour les satyres. Cette décennie est cependant faste pour l'*Aminta*, puisque Vion d'Alibray fait aussi paraître une traduction, en 1632, chez Pierre Rocolet. Il l'assortit d'une intéressante préface, où il justifie longuement le choix du récit plutôt que celui de la représentation pour la fameuse scène du satyre et de Silvia<sup>36</sup>. Ce plaidoyer inattendu (puisqu'il ne fait que suivre le texte original) vise certainement à faire pièce à la traduction rivale de Rayssiguier, parue un an auparavant. Le goût du public des années 30 le portait peut-être plutôt vers les adaptations infidèles de Rayssiguier et de T. Quinet, qui sont plusieurs fois rééditées. Vion d'Alibray ne motive pas son choix par la fidélité au texte, mais par le souci de la vraisemblance et de la décence. Il reconnaît toutefois (au rebours de Giraldi Cinzio un siècle auparavant) que les spectacles que l'on voit touchent bien davantage que les récits que l'on entend. Vion d'Alibray ne se pique en fait nullement d'exactitude, et ne fait pas non plus preuve d'un intérêt particulier pour les satyres. Dans sa traduction des *Pompe funebri* de Cesare Cremonini (1599)<sup>37</sup>, qui date également de 1632, il a supprimé toutes les scènes de satyres (qui forment pourtant l'intérêt majeur de la pièce, car le public, à son avis, en est désormais lassé<sup>38</sup>). Il est vrai que la *Silvanire* de Mairet, publiée en 1631, ne comporte aucun satyre. L'expulsion des satyres de la pastorale est sans aucun doute commandée par le nouvel impératif de la bienséance. Cette tentative d'ennoblissement de la pastorale ne lui vaudra cependant, comme on sait, aucun supplément de longévité.

Tout porte à croire en effet que le public est moins fatigué des satyres que disposé à les apprécier dans un registre spectaculaire où leur rôle sera purement décoratif (les satyres hantent encore nombre de ballets de cour et de pastorales en musique autour des années 1650). Les traductions de Rayssiguier et de Toussaint Quinet vont en fait dans le même sens.

Aucune des deux traductions n'a supprimé le monologue du satyre, mais dans les deux cas, il a été tronqué et l'expression du projet de viol a été édulcorée. Rayssiguier, par ailleurs assez fidèle au texte italien, a supprimé l'autoportrait et l'éloge du satyre par lui-même. Quinet n'a pas retenu l'image de l'abeille et a ôté la charge satirique contre l'Arcadie vénale. Il semble que dans tous les cas, les traducteurs s'arrangent pour ne pas faire tenir ensemble l'éloge paradoxal et la satire. L'occupation de la scène par le satyre, et son volume de paroles, sont cependant accrus, puisque l'un et l'autre accordent un second monologue au satyre

<sup>36</sup> *L'Aminte du Tasse. Pastorale. Fidèlement traduite de l'Italien en vers François, & enrichie de Figures.* In *Théâtre d'Alibray*, I [Charles Vion d'Alibray], Pierre Rocolet, Paris, 1632.

<sup>37</sup> *Le Pompe funebri overo Aminta e Clori, favola silvestre*, V. Baldini, Ferrare, 1559.

<sup>38</sup> *La Pompe funebre, ou Damon et Cloris, Pastorale*, In *Théâtre d'Alibray*, I [Charles Vion d'Alibray], Paris, Pierre Rocolet, 1632, "Avertissement", non paginé. [Ars. 8 BL 13615].

*Françoise Lavocat*

aux aguets (Acte III scène 1 chez Rayssiguier, acte III scène 3 chez Quinet), partagé entre les affres de l'attente (Rayssiguier) et l'anticipation comique de sa victoire (Quinet). Suit chez les deux traducteurs une scène, qui n'a aucun équivalent chez le Tasse, où le dialogue entre Silvie et Daphné est ponctué par les étapes du déshabillage, soulignées par les didascalies et par les apartés du satyre:

Daphné lui détache les cheveux<sup>39</sup>

elle ôte sa première jupe.<sup>40</sup>

Le satyre: Je ne puis plus longtemps retenir mon desir [...]  
Je ne puis differer mes plaisirs plus long-temps.<sup>41</sup>

Le satyre est rendu à son rôle traditionnel de voyeur, et ses interventions visent à amplifier le suspens. Mais sa fonction dramatique contredit la promesse de transgression inhérente à son rôle et au choix de la représentation sur le récit. Le satyre, ici, a en effet moins pour fonction de rendre possible la jouissance scopique d'Aminta (même si celui de Rayssiguier lui dit comiquement "je te quite la place"<sup>42</sup>) que de frustrer l'attente du spectateur.

La précipitation du satyre interrompt en effet opportunément l'effeuillage. Il est clair que Silvie l'a si peu entamé que l'Aminte de Rayssiguier peut affirmer:

J'aimerois mieux mourir, que d'avoir seulement  
malgré vous, jetté l'œil sur votre habillement (p. 72).

Moins risquée, la rencontre est également plus farcesque: dans les deux cas, Aminte assène au satyre plusieurs coups alors que chez Le Tasse, il ne faisait que le mettre en fuite en le menaçant de son javelot. Tircis et Daphné commentent l'attitude des deux protagonistes, stigmatisant le peu de virilité d'Aminte et la dureté de Silvie, supputant l'issue de la scène<sup>43</sup>. Daphné, chez Rayssiguier prend même en charge certains commentaires du chœur dans la scène du Tasse ("Ces parolles pourroient amolir un rocher"), ce qui accentue l'impression que la scène se dédouble, créant un effet de théâtre dans le théâtre. Mais la séparation nouvelle entre les personnages spectateurs et les protagonistes de l'action élimine la part

<sup>39</sup> Traduction de Rayssiguier, *op. cit.* p. 56

<sup>40</sup> Traduction de Quinet, *op. cit.*, p. 61

<sup>41</sup> Traduction de Rayssiguier, *op. cit.*, p. 65.

<sup>42</sup> *Ibid.*, III, 3, p. 69

<sup>43</sup> Daphné: "il n'avancera rien ou je serai deceuë". *Ibid.* p. 70

*"Les métamorphoses du monstre.  
Le satyre dans l'Aminta et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-  
septième siècle"*

d'ombre du désir partagé: l'allusion au lait qui tremble a disparu et Tircis ne retient plus un cri, mais invective la bergère récalcitrante et se lance à sa poursuite, suivi de Daphné, ce qui libère la scène et permet à Aminte de prononcer un monologue désespéré.

Les illustrations de l'édition Quinet (dues à Daniel Rabel<sup>44</sup>) confirment en partie cette analyse, même si, pas plus que celles de l'édition aldine, elles ne concordent avec le texte. Elles figurent aussi l'édition Rocolet de 1632, avec la traduction de Vion d'Alibray<sup>45</sup>. Elles ont également été imitées par Louis Cossin, dont les illustrations figurent dans la traduction de l'Abbé de Torches, parue chez Claude Barbin en 1666 et maintes fois rééditée par la suite. On peut ainsi penser que l'iconographie de l'agression de Silvie, au dix-septième siècle, est fixée par l'extraordinaire version, à la théâtralité très picturale, qu'en donne Daniel Rabel.

L'image scinde nettement la scène en deux plans (Illustration 5). Un personnage grisé, au premier plan, très grand par rapport aux autres, observe la scène. Il s'agit de Tircis. Il n'est plus aux côtés d'Aminta, comme dans la gravure de l'édition Aldine (illustration 4), pour l'assister, partager son péril et son point de vue. Il regarde, et l'espace obscur dans lequel il est posté, comme dans une salle de théâtre, est bien distinct de la clairière éclairée où s'élanche Aminta.

C'est dans cette séparation que je verrai l'expression, quel que soit le choix de la traduction, d'une préférence pour un traitement spectaculaire du motif, qui en solderait les ambiguïtés. Ce parti-pris se répercute dans la représentation du satyre. Celui-ci ne figure plus au premier plan, occupé à nouer la chevelure de Silvia à l'arbre, c'est-à-dire accomplissant l'acte porteur de presque tout l'érotisme du passage (gravure de 1585). Rabel a choisi de le représenter après l'intervention d'Aminta, en fuite, vu de dos, grisé, animalisé par la queue que l'on distingue nettement au bas de son dos. Il est traité comme un protagoniste secondaire de la scène, dont le couple amoureux, au centre, concentre la lumière. Dans la gravure illustrant le monologue (illustration 6) il est davantage mis en valeur, mais c'est pour mieux faire ressortir son animalité (sa cuisse caprine est proéminente) et son caractère diabolique: ses oreilles pointues, ses courtes cornes, sa face noire et renfrognée évoquent moins la chèvre que quelque suppôt de Satan. Il s'agit

---

<sup>44</sup> Daniel Rabel a notamment illustré l'*Astrée*. Merci à Jean-Marc Châtelain, conservateur à la Bibliothèque nationale de France, pour m'avoir aidée à identifier l'auteur de ces gravures.

<sup>45</sup> Ces onze gravures non signées, à l'eau-forte ont été éditées par Tavernier et Mariette vers 1631-1632. Elles ont ensuite été insérées dans différentes traductions de l'*Aminta*.

*Françoise Lavocat*

certainement de dissiper la confusion entre bergers et satyres, à une époque où ceux-ci, en effet, quittent la scène.

Ce satyre à l'altérité hyperbolique est d'une certaine façon aux antipodes du satyre aux abeilles d'Alciat et du Tasse. Il clôt la période qu'ils avaient inaugurée : celle de l'âge d'or de la pastorale dramatique, où le face-à-face, l'interchangeabilité des rôles entre satyres et bergers questionnait de façon troublante le rapport du désir à l'instinct et à la loi.