



HAL
open science

La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie. Introduction

Anne-Sophie Noel

► **To cite this version:**

Anne-Sophie Noel. La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie. Introduction. Cahiers du Théâtre Antique, 2023, Dossier : La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie, 6, pp.11-38. hal-04087009

HAL Id: hal-04087009

<https://hal.science/hal-04087009>

Submitted on 9 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Cahiers du Théâtre Antique

nouvelle série n°6

Ce numéro présente deux parties :

- un dossier édité par A.-S. Noël, dont les articles rendent compte du caractère protéiforme et polyvalent de l'objet dans le théâtre grec et latin : ils offrent des perspectives variées sur des objets de diverses natures, issus de la tragédie et de la comédie. Les contributrices s'efforcent de penser ce que la dramaturgie et la théâtralité font aux objets, et potentiellement à leur « vie » ou à leur agentivité, dans des dispositifs théâtraux où les questionnements ontologiques s'ancrent toujours dans le jeu.

- un ensemble de trois articles différents qui portent sur d'importants aspects du théâtre antique, ses motifs et sa postérité jusqu'à l'époque contemporaine.

Anne-Sophie NOËL, maître de conférences en langue et littérature grecques (ENS de Lyon, UMR HiSoMA), membre junior de l'IUF depuis 2023, s'intéresse aux enjeux dramaturgiques, émotionnels et cognitifs de la représentation théâtrale et à la réception de la tragédie grecque sur la scène contemporaine.

Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (UFC – EA 4011), du département des sciences de l'Antiquité de l'ENS-PSL et du centre Léon Robin (CNRS-Sorbonne Université), du laboratoire CRISES (université Paul-Valéry Montpellier 3 – EA 4424), de l'IRCL (université Paul-Valéry Montpellier 3 – UMR 5186)

Presses universitaires de Franche-Comté
<https://presses-ufc.univ-fcomte.fr>

Prix : 25 €



Cahiers du théâtre antique n°6



Dossier

La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie

Variétés

Presses universitaires de Franche-Comté

Cahiers du Théâtre Antique

Cahiers du GITA n° 24 · Nouvelle série n° 6

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ
N° 1624

DIRECTEURS DE PUBLICATION

Marie-Pierre NOËL
professeur de langue et littérature grecques, Sorbonne Université
Michel FARTZOFF
professeur émérite de langue et littérature grecques, université de Franche-Comté

COMITÉ DE RÉDACTION

Isabelle DAVID
maître de conférences en langue et littérature latines,
université Paul-Valéry Montpellier III
Sylvie DAVID
maître de conférences honoraire en langue et littérature grecques,
université de Franche-Comté
Thomas GUARD
maître de conférences en langue et littérature latines, université de Franche-Comté
Flore KIMMEL-CLAUZET
professeur de langue et littérature grecques, université Paul-Valéry Montpellier III

<http://ista.univ-fcomte.fr>

© Presses universitaires de Franche-Comté, 2023
ISSN 2429-8573

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité

Cahiers du Théâtre Antique

Cahiers du GITA n° 24 · Nouvelle série n° 6

DOSSIER

LA VIE DES OBJETS DANS LE THÉÂTRE ANTIQUE : DRAMATURGIE ET ONTOLOGIE

*Édité par
Anne-Sophie Noel*

VARIÉTÉS

Revue publiée avec le soutien des laboratoires
CRISES (Montpellier, UR 4424) et ISTA (Besançon, UR 4011)

Presses universitaires de Franche-Comté

Sommaire

Partie I : Dossier

La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie

Anne-Sophie NOEL, Introduction.....	11-38
Malika BASTIN-HAMMOU, Perdre son petit lécythe et chevaucher un canthare : jeux verbaux et jeux scéniques autour de la vaisselle dans les comédies d'Aristophane.....	39-68
Caroline PLICHON, La couche de feuilles d'Hector : un héroïsme des lisières, entre sauvagerie et outre-monde.....	69-82
Isabelle DAVID et Alexa PIQUEUX, Objets, textes, images : questions autour des masques de la comédie grecque et de la comédie de Plaute.....	83-108
Marie-Hélène GARELLI, Costume de l'acteur et déguisement du personnage dans la comédie latine. Statut et matérialité de l' <i>ornatus</i> et des <i>ornamenta</i>	109-124

Partie II : Variétés

Marie-Pierre NOËL, Mémoires en scène et mémoires sur scène : la reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide.....	127-144
Anne de CREMOUX, Histoire et comédie. Le cercle des corrompus dans le fr. 4 de Timoclès.....	145-170
Cassandra MARTIGNY, La mort de Jocaste, entre visible et caché : la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l' <i>Odyssee</i> et de l' <i>Edipe Roi</i> aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich.....	171-190
Table des illustrations.....	191
Résumés.....	193-200
Présentation des contributeurs.....	201-203

INTRODUCTION

Anne-Sophie NOEL
Maîtresse de conférences en langue et littérature grecque, ENS de Lyon
UMR HiSoMA
Membre junior de l'IUF
anne-sophie.noel@ens-lyon.fr

En ce premier quart de XXI^e siècle, l'objet, entendu dans son sens simple de « chose concrète, de dimension limitée » et « destinée à un certain usage¹ » semble se caractériser par une certaine ubiquité². En littérature, en arts, mais aussi en histoire, en philosophie, en sciences sociales : il est admis que la relation à l'objet naturel ou fabriqué caractérise de manière universelle la condition humaine³. Dans une œuvre artistique, l'objet rend sensible une esthétique ou une vision du monde. Cela en fait à la fois un sujet d'études essentiel et glissant. Il est à la fois tout et rien (puisqu'il n'est pour certains qu'un contenant pour autre chose que ce qu'il est lui-même). Comme l'écrit le théoricien de la littérature Peter Schwenger, son caractère protéiforme fait qu'il échappe à toute tentative de le circonscrire par une approche unique⁴. Par sa matérialité, il peut faire office de point d'ancrage accessible par tous les sens (la vue, mais aussi le toucher, l'audition ou l'olfaction), mais il est aussi un prisme qui ne révèle l'ensemble de ses facettes et de ses significations que si l'on déploie pour l'appréhender de multiples approches méthodologiques.

¹ Rey 1992, p. 2416.

² Ce dossier de contributions est le fruit d'une journée d'études organisée à l'ENS de Lyon le 17 septembre 2021, par Anne-Sophie Noel, Pascale Brillet-Dubois et Pascale Paré-Rey. La manifestation était placée sous l'égide du GIS RéthA (Réseau sur le Théâtre Antique) et prenait également place dans le cadre du séminaire de l'axe B, « Performance et temporalité », du laboratoire HiSoMA. Que toutes les actrices alors impliquées en soient ici remerciées.

³ Csikszentmihalyi, Rochberg-Halton 1981, p. ix. En sciences sociales, les travaux sur les objets sont désormais très abondants. On peut citer quelques jalons marquants : Baudrillard 1968 ; Appadurai 1986 ; Hoskins 1998 ; Kramnick 2010 ; Watteau, Perlès, Soulier 2011 ; Goldhill 2015 ; Baird, Ionescu 2016.

⁴ Schwenger 2006, p. 17 (« The nature of objects is too protean to be circumscribed by any one approach »). Voir aussi les réflexions de C. Severi dans *L'Objet-personne* (2017, p. 17) : « L'objet animé est en réalité beaucoup plus proche d'un cristal que d'un miroir. C'est une image multiple, plurielle, composée de traits partiels et inachevés, provenant d'identités différentes et parfois antagonistes. »

Les articles qui constituent ce dossier rendent compte de cette polyvalence de l'objet dans le théâtre grec et latin : ils offrent des perspectives variées sur des objets de diverses natures, issus de la tragédie comme de la comédie, grecques et latines⁵ : les chaînes de Prométhée et le lit de feuilles d'Hector dans la tragédie grecque, les vases de la comédie d'Aristophane, les masques utilisés par les acteurs en Grèce et à Rome, ou encore les déguisements exploités à des fins de duperie dans la *palliata* romaine.

Ce caractère protéiforme de l'objet explique sans doute aussi en partie le fait que le paysage critique sur l'objet théâtral antique a connu une évolution très rapide. Dans la dernière décennie, les publications se sont succédé, et surtout, témoignent d'un changement de paradigme critique, que je présente et questionne en guise d'introduction à ce dossier⁶. Ce faisant, je me fonde sur des ouvrages portant essentiellement sur la tragédie grecque (genre qui demeure le plus représenté quand on s'intéresse aux objets du théâtre antique), mais les questions théoriques qu'ils abordent peuvent s'étendre aux autres genres théâtraux de l'Antiquité, à Athènes comme à Rome.

Depuis la fin des années 1970 et la publication des travaux fondateurs d'Oliver Taplin, l'objet a été peu à peu porté sur le devant de la scène, au sens propre comme au sens figuré : il est apparu comme un outil dramaturgique exploité de façon signifiante dans la représentation théâtrale antique. À partir de 2018, cependant, c'est à l'objet en lui-même, pour ainsi dire, que certains chercheurs s'intéressent dans leurs publications, et non plus à l'objet comme élément constitutif d'une représentation théâtrale : l'objet comme une catégorie d'être possédant un mode d'existence propre, avec ou contre l'être humain⁷. La focale est déplacée sur les relations entre êtres vivants et êtres dits « inanimés » : sous l'influence de courants critiques contemporains, tels que les nouveaux matérialismes ou le posthumanisme, ces auteurs cherchent à montrer la manière dont les objets peuvent agir, posséder une *agentivité*, être traversés par des flux d'énergie qui nous traversent à leur tour.

Comment est-on passé d'un paradigme dramaturgique à ce paradigme que j'appellerai « ontologique » ? Les deux s'excluent-ils ? En quoi le paradigme ontologique peut-il élargir et approfondir nos approches de l'objet dans le théâtre grec et le théâtre romain ?

⁵ La journée d'études du 17 septembre 2021 incluait une communication sur le drame satyrique qui n'a pas pu être intégrée dans cette publication.

⁶ Ce travail critique est mené de manière plus détaillée et approfondie dans mon ouvrage à paraître *Playing with objects in Greek tragedy. Dramaturgy, ontology and cognition* (2024).

⁷ Pour Roland Barthes, l'objet est « une chose qui est inhumaine et qui s'entête à exister, un peu contre l'homme » (1985, p. 250).

Mais aussi, quels sont les problèmes théoriques et herméneutiques que ce paradigme nouveau pose ? Telles sont les questions qui orientent pour une part la réflexion collective menée ici, qui ne s'y limite pas toutefois. Car sans ignorer ces interrogations et interpellations actuelles, ce dossier y répond aussi en réaffirmant la nécessité de ne jamais écarter, quand on travaille sur le théâtre, les dynamiques proprement dramaturgiques qui « activent » les objets⁸. Grâce au « consensus ludique » (cher à Enzo Cormann) sur lequel repose la représentation, grâce au « gain de puissance d'être » permis par le jeu théâtral, l'objet peut être projeté dans des rôles et des actions qui le font accéder à une palette de potentialités ontologiques plus large que dans la vie réelle⁹. Mais on ne saurait y voir seulement son pouvoir ou son agentivité propres au détriment de ceux de la langue poétique ou de ses partenaires de jeu¹⁰.

LE PARADIGME DRAMATURGIQUE

On ne présente plus les travaux d'Oliver Taplin, qui ont ouvert la voie aux études dramaturgiques sur le théâtre antique à une échelle internationale. Sur les objets, ses propositions fécondes peuvent être reprises telles quelles aujourd'hui : un chapitre de *Greek Tragedy in Action* invitait à considérer l'objet comme « un moyen particulièrement direct, pour le dramaturge, de matérialiser le sens dans une forme tangible et visible »¹¹. Cette monographie est publiée en 1978, mais son appel n'a été plus largement entendu et réalisé qu'assez récemment : on peut mettre sur le compte de sa postérité une série de travaux, thèses mais aussi ouvrages, publiés dans la dernière décennie.

En 2011, Rosie Wyles intègre ainsi des analyses d'objets à son étude des costumes, qui envisage les fonctions dramatiques et symboliques que peut acquérir l'équipement de l'acteur (en grec, *σκευή*) dans la représentation tragique¹². En 2013, deux volumes collectifs sur le spectacle théâtral dans l'antiquité font une place encore plus explicite à l'objet, pris dans un sens plus large : deux références communes pour les hellénistes comme les latinistes, puisque théâtres grec et romain y sont envisagés ensemble.

⁸ Brouillet, Carastro (2018, p. 10) invitent à préférer au terme d'« animation » des objets celui de « l'activation » par des forces variées (non nécessairement animées) qui appartiennent à leur environnement sensible et les affecte.

⁹ Ces deux expressions sont tirées de l'essai *Ce que seul le théâtre peut dire* (Cormann 2012, p. 38-39).

¹⁰ Ces réflexions rejoignent celles qui sont menées, à l'échelle plus large des études théâtrales et de manière diachronique, dans Merabet, Noel, Sermon 2019.

¹¹ Taplin 1978, p. 77 (« Props and costumes are a particularly straightforward means for the dramatist to put his meaning into tangible, overt forms. »)

¹² Wyles 2011.

L'ouvrage de George W.M. Harrison et Vayos Liapis, *Performance in Greek and Roman theatre*, comporte une série de chapitres consacrés aux accessoires et à l'*opsis*¹³, tandis que le volume édité par Brigitte Le Guen et Silvia Milanezi, *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, est le premier ouvrage français qui inclut les objets comme éléments essentiels de « l'appareil scénique », dans les drames grecs et romains, aux côtés des masques, du décor et de la scénographie. Une publication collective italienne suit quelques années plus tard : c'est l'ouvrage d'Alessandra Coppola, Monica Barone et Caterina Salvadori (2016), entièrement consacré aux objets et qui adopte une perspective philologique et dramaturgique « à la Taplin » et comprenant également (aussi sous l'influence de ce dernier) des études comparatives sur les objets au théâtre et dans l'iconographie. Cet ouvrage se caractérise par une acception très large de ce qui est identifié comme objet théâtral : les objets seulement mentionnés dans des parties dialoguées ou chorales, mais dépourvus de fonctions dans l'action dramatique, sont inclus au même titre que des objets acteurs du drame (au sens large) matériellement représentés sur la scène¹⁴.

En 2016 paraît également la première monographie en anglais consacrée aux objets : *Objects as actors : props and the poetics of performance in Greek tragedy* de Melissa Mueller. À travers des chapitres qui analysent successivement des textiles (dans l'*Orestie*), des armes (*Ajax* et *Philoctète*), des objets de reconnaissance (*Électre*, *Ion*), des tablettes inscrites (*Trachiniennes*, *Hippolyte*, et dans les deux *Iphigénie*), l'objectif de M. Mueller est de mettre au jour ce qu'elle nomme la qualité de « *prophood* », c'est-à-dire la nature propre des accessoires/objets tragiques (les deux termes sont assimilés) et les fonctions à plusieurs niveaux qu'ils assument dans les tragédies de la deuxième partie du V^e siècle avant J.-C. L'auteure soutient également que les « *props* » sont un élément clé pour comprendre l'histoire et la réception des représentations tragiques grecques, puisque c'est souvent en reprenant des objets scéniques à des œuvres théâtrales antérieures que les poètes introduisent des jeux de références (verbales et visuelles).

À côté de ces ouvrages, des articles et numéros de revue ont également été publiés et contribué à faire de l'objet non seulement théâtral, mais plus largement littéraire,

¹³ Voir Konstan 2013, p. 63-75 ; Revermann 2013, p. 77-88 ; Tordoff 2013, p. 89-110 ; Wyles 2013, p. 181-198 ; Fletcher 2013, p. 199-215 ; se fondant sur Taplin mais adoptant un cadre cognitive et psychologique particulier, l'ouvrage de Colleen Chaston (*Props and cognitive function in Greek Tragedy*, Brill 2010) demeure assez singulier. L'autrice explore la manière dont trois types d'objets (les boucliers des *Sept contre Thèbes*, l'urne dans *Électre* de Sophocle, le masque de Penthée dans les *Bacchantes*) peuvent être exploités pour démontrer la fonction structurante de l'image (réelle ou virtuelle) dans le raisonnement.

¹⁴ Voir ma recension dans la *Revue de Philologie*, Noel 2018.

un domaine de recherches désormais bien identifié dans les études antiques. La revue *Gaia*, par exemple, compte à son actif deux numéros sur les « Objets de la mythologie grecque »¹⁵. Il existe aussi en France, par ailleurs, une tradition anthropologique des études des objets qui s'appuie en partie sur la lecture des tragédies grecques. En publiant *Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne* dans la revue *Métis* (2018), Manon Brouillet et Cléo Carastro s'inscrivent dans un courant de l'anthropologie historique : l'enquête publiée par Louis Gernet en 1948 sur la valeur talismanique des objets transmis héréditairement reste un modèle du genre, de même que les études de Jean-Pierre Vernant sur les statues et la présentification du divin¹⁶. Les « modes de présentification » étudiés sont définis comme des dispositifs qui construisent l'objet et se construisent autour de lui pour le rendre alors « vivant, présent, en tant qu'il a une puissance générative »¹⁷. C'est de l'anthropologie que provient également un concept tel que celui de « biographie des objets »¹⁸, désignant la vie et l'histoire qui naissent de leurs circulations, de leurs échanges, et de leurs relations avec des propriétaires successifs.

DES DRAMATURGIES ANCIENNES DE L'OBJET

Mais restons-en aux objets du théâtre. S'il fallait résumer à gros traits l'apport des travaux dans le domaine propre des études dramaturgiques¹⁹, on pourrait évoquer les éléments suivants (de façon forcément un peu trop rapide et schématique). L'objet peut être potentiellement un élément pivot d'une dramaturgie, contribuant à la caractérisation visuelle et éthique des personnages, et déterminant les relations qu'ils entretiennent avec les autres personnages. Dans une pièce donnée, qu'ils soient seulement mentionnés verbalement ou matérialisés sur la scène, les objets peuvent aussi symboliser ou condenser nombre de thématiques culturelles et sociales. Faire la guerre, se confronter à l'autre (étranger, femme, esclave), être aux prises avec le passé, dire l'instabilité et

¹⁵ Castiglioni 2013 et 2014. Voir aussi Charlet, Coulon, Noel 2011 (« L'Objet », numéro 4 de la revue *Agôn*).

¹⁶ Gernet 1982 [1948]; Vernant 1965. M. Brouillet et C. Carastro reconnaissent aussi l'influence des travaux de l'anthropologue Carlo Severi (Severi 2017); cf. aussi les travaux de Lissarrague sur les armes dans la littérature et l'iconographie, 2008, 2009.

¹⁷ Brouillet, Carastro 2018, p. 11.

¹⁸ Appadurai 1986; Kopytoff 1986; Hoskins 1998, 2006; Gosden, Marshall 1999. Ces concepts ont été appliqués à l'archéologie (Langdon 2001; Whitley 2002, 2013; Crielaard 2003) puis à la littérature ancienne (Grethlein 2008; Mueller 2016; Patera 2020).

¹⁹ Pour la comédie grecque, on pourra consulter les travaux suivants : English 2000; 2007; Poe 2000; Zimmermann 2011; Revermann 2013; Duranti 2015; Compton-Engle 2015 (qui inclut quelques accessoires dans son étude des costumes). Pour la comédie latine : Ketterer 1986; Marshall 2006, p. 66-72; Jenkins 2005; Sharrock 2008; Telò 2016.

la fragilité de la condition humaine ; déchiffrer l'environnement naturel, échapper aux apparences trompeuses, découvrir son identité. Dans diverses pièces conservées, ces thèmes cruciaux sont liés aux trajectoires d'objets parfois célèbres : les boucliers des *Sept contre Thèbes*, les robes de lin exotiques des Danaïdes dans les *Suppliantes* d'Eschyle, l'urne d'Électre, l'épée d'Ajax, l'arc d'Héraclès et de Philoctète, mais aussi les coupes de vin incarnant la paix dans les *Acharniens*, ou la corbeille qui donne son nom à la comédie *Cistellaria* de Plaute – la liste peut être poursuivie à loisir. En somme, grâce à ses qualités matérielles, parfois porteuses d'une densité métaphorique ou symbolique particulière, les objets nous invitent à réfléchir à nouveaux frais à ce qu'est le personnage pris dans une action dramatique ; ce qu'est un héros, un personnage féminin, ou un roi, par exemple, et la manière dont les objets permettent de les incarner (comme c'est le cas, *a fortiori*, pour les masques portés par les acteurs). Autrement dit, les personnages théâtraux sont constitués par les objets qu'ils portent et avec lesquels ils interagissent²⁰.

Ces derniers peuvent même devenir une extension matérielle de leurs corps : la frontière entre peau et objets peut être indécise, brouillée, comme dans le cas du masque (nommé *prosôpon* en grec, soit « visage ») et des vêtements qui épousent la forme du corps et semblent parfois s'y fondre. L'idée d'objets hantés par leur passé, (le « ghosting », un concept formulé par Marvin Carlson) a également été largement appliquée aux objets du théâtre, ancien comme moderne, pour rendre compte de la présence persistante des personnages à l'intérieur des objets, qui prolongent ainsi parfois leur vie après la mort²¹. Si les théoriciens et historiens du théâtre avaient fait des observations similaires pour des formes spectaculaires d'aujourd'hui, inspirés, entre autres, par le théâtre d'objets d'un Tadeusz Kantor, ils tendaient à associer étroitement ce phénomène à la modernité (à l'instar de ce qu'écrivent Anne Ubersfeld, Christian Biet ou Christophe Triau sur l'objet théâtral)²². Les travaux sur la dramaturgie antique ont permis d'établir que ces phénomènes de brouillage des limites, de relations de continuité ou de symbiose, de vie qui déborde les frontières habituellement identifiées entre animé et inanimé, existaient déjà dans des productions théâtrales éloignées dans le temps – peut-être même depuis que le théâtre est théâtre.

²⁰ Pour reprendre les termes de M. Brouillet et C. Carastro, ils ont donc aussi une « puissance générative » (2018, p. 11).

²¹ Carlson 2001 ; son concept est repris par Wyles 2011, p. 174 ; Fletcher 2013 ; Mueller 2016, p. 3 et 66 ; Weiberg 2018, p. 68.

²² Ubersfeld 1982 ; Banu 2001 : 655-656 ; Biet *et alii* 2006, p. 367-368.

ONTOLOGIE, NOUVEAUX MATÉRIALISMES, POSTHUMANISME

Dans le cas des masques, des costumes et de certains objets dramatiques fictionnels – les armes et les vêtements des personnages, en particulier – les frontières entre animé et inanimé peuvent apparaître poreuses. À l'intérieur des drames, par le pouvoir de l'intrigue, et d'un langage poétique qui les investit d'une puissance particulière, les objets semblent dotés d'une vie et d'une capacité d'action qui contraignent parfois les êtres humains. Parmi de nombreux exemples, on pourrait citer l'urne dans l'*Électre* de Sophocle : l'objet funéraire sort de la fonction rusée à laquelle Oreste veut le cantonner (à savoir convaincre ses interlocuteurs de sa mort fictive) par la force des émotions qu'il suscite²³. En effet, par sa matérialité, l'objet échappe à l'emprise de celui qui cherche à le manipuler. Car l'urne se donne à voir, mais rend également possible le toucher : Électre implore le droit de prendre l'objet dans ses mains (εἰς χεῖρας λαβεῖν, 1120). L'urne devient alors l'urne d'Électre, comme on la nomme habituellement dans la critique. Dans ses bras, elle n'est plus seulement preuve matérielle, elle devient la trace encore chaude de la vie trop tôt interrompue de son frère, à la fois tombe et substitut matériel du corps fraternel qu'elle berce comme un enfant²⁴. Cette scène fameuse a été beaucoup étudiée, mais mérite toujours d'être relue en détail pour la complexité et la fluidité avec laquelle le statut ontologique de l'objet se métamorphose, au gré des répliques des personnages²⁵.

Cette scène et ses interprétations ont sans doute eu un rôle clef dans l'adoption de nouveaux modèles herméneutiques, dans les années les plus récentes. Le posthumanisme et les nouveaux matérialismes ont en effet été importés dans le champ des études classiques (et de l'étude du théâtre en particulier) comme des courants critiques qui peuvent nous éclairer sur les relations entre humains et objets.

²³ À l'apparition de l'objet sur la scène, le personnage d'Électre le caractérise comme « douleur apparente, tangible » (σαφές, πρόχειρον ἄχθος, 1116).

²⁴ Sophocle, *Électre*, v. 1129-1130, 1165-1170, 1217.

²⁵ Notamment selon l'axe de la métathéâtralité : Charles Segal (1987, p. 96) écrit que l'urne est un « symbole de la tromperie de la situation théâtrale en soi », un « symbole métatragique », ou encore un « symbole de la pièce elle-même, une œuvre dont la fausseté (fiction) incarne la vérité » (je traduis). Mark Ringer a consacré un volume entier à la métathéâtralité chez Sophocle intitulé *Electra and the empty urn* (1998). Il soutient que Sophocle chercherait à faire apparaître (et même à critiquer), grâce aux manipulations de l'« urne vide », les conventions du théâtre et les procédés d'illusion de la représentation. Sur ce même objet, voir aussi Mueller 2016, p. 111-133 ; Billings 2018 (ce dernier s'intéresse à la construction de l'objet avant tout par la parole).

Ce tournant posthumain (« posthuman turn ») est moins une école de pensée unifiée qu'une constellation de divers courants : posthumanisme, « théorie de l'acteur réseau » (B. Latour²⁶), « nouveaux matérialismes²⁷ », « Thing studies » (B. Brown²⁸), « OOO » (courant philosophique de l'« Ontologie orientée objets²⁹ »). Ces théories ont été développées dans des champs disciplinaires distincts (sciences sociales, littérature, sociologie, philosophie) et chacune possède ses propres spécificités, mais elles se rejoignent par leur volonté d'abolir la dichotomie entre humain et non-humain, sujet vivant et objet inerte, au profit de relations plus équilibrées de coexistence et de co-création. Elles postulent que toute matière, naturelle ou fabriquée, peut être vivante et dotée d'une agentivité propre (entendue ici au sens de « capacité physique, interne, d'initier des actions³⁰ »), ce qui entraîne, de leur point de vue, des conséquences à la fois éthiques et politiques dans l'organisation même des sociétés humaines (ces théories sont donc à présent volontiers incluses dans l'écocritique).

L'adoption de tels modèles d'interprétation pour la lecture de la littérature antique est esquissée dans un volume collectif allemand édité par Ruth Bielfeldt, paru en 2014³¹. Il s'affirme avec plus de force dans le volume de Melissa Mueller et Mario Telò publié en 2018, *The Materialities of Greek tragedy. Objects and affects*, qui rassemble des contributions se réclamant de Bruno Latour et de Jane Bennett (auteur clef des nouveaux matérialismes, nous y reviendrons). L'objectif des éditeurs est de remettre en question la « primauté du sujet humain³² », une visée qui n'est toutefois pas forcément assumée par tous les contributeurs³³. Les « affects » présents dans le titre du volume ne sont pas des émotions d'origine humaine, mais des flux d'énergie impersonnels et diffus, qui traversent les frontières ontologiques, prenant possession des êtres humains comme des objets³⁴. C'est dans une veine tout à fait comparable que Nancy Worman étudie

²⁶ Latour 2005.

²⁷ Coole, Frost 2010 ; Bennett 2010 ; Olsen *et alii* 2012.

²⁸ Brown 2001, 2004, 2015. L'introduction de *Other Things* propose une relecture vitaliste du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* (2015, p. 1-15).

²⁹ Morton 2013 ; Harman 2018.

³⁰ Selon la définition de Johanssen 2012, p. 339.

³¹ *Ding und Mensch in der Antike* (2014) ; voir la recension de Canevaro 2019.

³² Telò, Mueller 2018, p. 2.

³³ Par exemple, Josh Billings maintient l'importance du *logos* théâtral dans la création de la vitalité de l'objet (2018, p. 49-62), tout comme Victoria Wohl, bien que cette dernière soit plus encline à introduire des références néo-matérialistes (2018, p. 17-34).

³⁴ Mueller, Telò 2018, p. 7-8 ; Telò 2018, p. 133-134.

la porosité de l'interface corps-objets dans *Tragic bodies, Edges of the human in Greek tragedy*, une monographie parue en 2020.

En 2019, le posthumanisme fait son apparition dans deux volumes collectifs en langue anglaise consacrés à la littérature grecque et latine dans son ensemble (et le théâtre y tient une place importante)³⁵. L'un est européen, aboutissement d'une conférence tenue à Berlin en 2015, l'autre est américain. Les ouvrages s'opposent dans leur compréhension du terme même de « posthumanisme ». Dans leur introduction, Giulia Chesi et Francesca Spiegel (éditrices du premier) définissent le posthumain comme une attention particulière portée aux échanges entre l'humain et son environnement matériel. Si cette attention, à l'origine d'un décentrement, prend une saillance particulière aujourd'hui, elles affirment qu'elle existait déjà pleinement au sein de l'« humanisme » des Anciens³⁶. Emanuela Bianchi, Sara Brill, et Brooke Holmes, de manière plus radicale, prônent un posthumanisme qui condamne l'humanisme comme un système d'oppression des autres espèces³⁷. Dans cette optique proche de celle des nouveaux matérialismes, la pensée anthropocentrique doit être abandonnée au profit d'une approche des objets et de la matière (mais aussi des animaux, des plantes, ou même des machines) *en eux-mêmes* : selon ce courant de pensée en effet, « leur capacité à nous affecter et à agir sur nous ne peut être réduite à notre enchevêtrement inéluctable avec eux ; elle est plutôt fondée sur leurs qualités spécifiques de choses³⁸ ».

LES CHAÎNES DE PROMÉTHÉE : PROBLÈMES THÉORIQUES ET HERMÉNEUTIQUES

Il semble aller de soi que l'on ne peut pas faire une lecture ontologique de tous les objets théâtraux présents dans les textes dramatiques anciens. Certains (assez nombreux, en réalité) se prêtent essentiellement à une lecture dramaturgique ou sémiotique : ils ne sont pas des « êtres inanimés » (ou en tout cas, il n'y a pas d'intérêt heuristique à les considérer comme tels), mais fonctionnent dans le spectacle comme des indices iconiques que les poètes travaillent à construire ou à déconstruire – par exemple, on peut penser aux nombreuses couronnes (de feuillage, de fleurs ou d'or), signes de joie, de prospérité ou de pouvoir que l'action tragique s'attache souvent à renverser³⁹ ; de même, les vêtements et chaussures, qui indiquent le genre et le statut, dans la comédie grecque, ou les bâtons qui

³⁵ Chesi, Spiegel 2019 ; Bianchi, Brill, Holmes 2019.

³⁶ Chesi, Spiegel 2019, p. 2-4.

³⁷ Bianchi, Brill, Holmes 2019, p. 6-7, 17.

³⁸ Olsen *et alii* 2012, p. 13.

³⁹ Dans *Alceste*, *Hippolyte*, *Électre* et *Les Phéniciennes* d'Euripide, voir Noel 2012, p. 519-527.

marquent l'âge et le statut de citoyen, dans la comédie latine. On retiendra qu'ils sont des indices iconiques dynamiques, car leur fonction n'est pas limitée à celle d'un symbole à la signification figée et invariante, quel que soit le contexte. Au contraire, les poètes peuvent jouer sur des effets de contre-emploi ou d'inversion ironique. Certains symboles excèdent leur sens premier (par exemple, pour la couronne, le sort heureux, la prospérité), et possèdent une certaine propension à évoquer l'instabilité de la vie humaine : une couronne ou un sceptre qu'on jette à terre peuvent dire l'inanité existentielle de l'homme. Pour autant, il n'y a pas de sens à leur attribuer, par principe ou pour prendre le contre-pied des approches dites « classiques », une autonomie ou une capacité d'action qui leur soit propre.

Par ailleurs, à l'encontre de l'idée qu'il faille toujours tenir compte de l'« efficace » que les objets possèdent en eux-mêmes⁴⁰, on peut remarquer que beaucoup d'objets tragiques et comiques sont convoqués sur la scène non par pour agir mais au contraire pour être défaits de tout pouvoir d'action : pour ne servir à rien, c'est-à-dire être réduits au rang d'accessoires vraiment « accessoires ». Dans la comédie grecque, les « stock scenes⁴¹ » qui font défiler de nombreux objets mettent paradoxalement en évidence leur manque d'efficacité⁴² : l'accumulation du matelas, de l'oreiller, de la couverture, des flacons de parfums que Myrrhine apporte sur scène pour rendre possible le fait de coucher avec son mari Cinésias, quittent la scène sans avoir servi à rien (sinon à mettre en œuvre la ruse de Myrrhine) puisque celle-ci finit par se dérober en laissant son mari insatisfait. Mais le procédé peut également être un ressort tragique : l'objet qui ne sert pas ou qui ne sert plus peut dire de manière éloquente la fin d'un mythe. Aussi Euripide montre-t-il dans plusieurs drames des armes guerrières vidées de toute puissance, désœuvrées, et tenues à distance du corps de leur possesseur, comme si elles ne pouvaient plus lui être d'aucune utilité. Dans *l'Iphigénie à Aulis*, Achille est mis en scène à plusieurs reprises sans ses armes ou « à côté » d'elles : elles semblent ainsi être devenues les vestiges obsolètes d'un *kleos* guerrier impossible à réaliser⁴³.

Il ne paraît donc pas forcément pertinent de toujours conférer aux objets, en particulier au théâtre, la « primauté absolue » que certains appellent de leurs vœux⁴⁴.

⁴⁰ Ce à quoi nous invitent M. Brouillet et C. Carastro (2018a et b).

⁴¹ English 2000, p. 150 ; 2007.

⁴² Poe 2000.

⁴³ Noel 2012, p. 569-576.

⁴⁴ Hodder 2012, p. 1-14 ; Brouillet, Carastro 2018, p. 89. Il est à noter que l'archéologue Ian Hodder a publié en 2023 une seconde édition de son ouvrage de référence (2012). *Entangled : a New Archaeology of the Relationships Between Humans and Things* (2023) revient sur les prises de position les plus extrêmes proposés dans la première édition. Suite aux critiques reçues dans divers champs disciplinaires, Hodder

L'autre écueil important qui découle de ce positionnement critique est de grandir démesurément l'agentivité de l'objet, au détriment de la responsabilité que les sources anciennes confèrent en premier lieu aux individus humains qui les manipulent. Par exemple, dans l'ouvrage récent de Mary-Rose Wyles (2020) qui offre une étude synthétique de trois éléments matériels de la tragédie (les urnes de votes, les épées, et les masques) qu'elle interprète selon un axe dramaturgique et politique (puisqu'il s'agit de les mettre en relation avec l'identité civique athénienne)⁴⁵, l'auteure reprend à son compte la notion d'*agency* des objets comme si elle ne devait pas faire de doute⁴⁶. Son chapitre sur le matériel de vote attribue aux cailloux pour voter ($\psi\eta\phi\omicron\varsigma$) une puissance d'action propre, au détriment de la main de l'individu qui l'utilise pour exprimer sa voix⁴⁷. Il serait pourtant douteux de dire que les citoyens votaient avant tout sous l'effet de l'emprise matérielle des cailloux de vote sur eux.

D'une façon assez proche, dans une contribution à l'ouvrage de M. Mueller et M. Telò cité plus haut (2018), les signaux de feux apportant à Argos la nouvelle de la victoire à Troie dans l'*Agamemnon* d'Eschyle sont décrits comme des « sujets actifs, exerçant une force physique sur l'ensemble de la production » : plus encore, ils « acquièrent une vie et une agentivité propres⁴⁸ ». Pourtant, ne doit-on pas considérer que c'est plutôt l'agentivité remarquable de la reine, Clytemnestre, qui est en jeu ici ? Face aux vieillards du chœur, hommes qui questionnent la crédibilité des signaux et l'émotivité excessive de la femme⁴⁹, c'est elle qui expose le système ingénieux et quasi-scientifique qu'elle a elle-même mis en place, et qui lui permet d'exercer un contrôle réel sur l'espace et le temps⁵⁰. Pour ce faire, Clytemnestre a également mis à son service des *lampadophoroi*, coureurs qui ont transmis la flamme d'un bûcher à l'autre⁵¹, rappelant peut-être aux spectateurs athéniens les athlètes des *lampadedromia* : des forces

reconnaît ainsi avoir eu tort d'accorder trop d'importance aux objets *en eux-mêmes*, dégagés de toute relation humaine et rétablit dans la seconde la primauté du caractère relationnel de la nature de l'objet (2023, « Preface and Acknowledgements for the Second Edition »).

⁴⁵ Wyles 2020.

⁴⁶ Wyles 2020, p. 4, 17, 41.

⁴⁷ Wyles 2020, p. 41 ; on consultera avec profit l'article de Christine Mauduit sur « Le suffrage d'Athéna », pour une vision plus complète de la représentation du vote dans la tragédie (Mauduit 2019) ; voir également Noel 2021 pour une recension de l'ouvrage de M.-R. Wyles.

⁴⁸ Weiss 2018, p. 179-180 (son analyse porte sur Eschyle, *Ag.*, 280-316).

⁴⁹ Eschyle, *Ag.*, 272-277 ; 475-487.

⁵⁰ Sur l'origine perse de ce dispositif sophistiqué de signaux, voir Tracy 1986.

⁵¹ Eschyle, *Ag.*, 312-314.

bien humaines et masculines, grâce auxquelles Clytemnestre déploie sur un monde qui s'étend bien au-delà de sa cité un savoir et un pouvoir qui lui sont propres. On perd le sens du texte d'Eschyle quand on cherche à voir dans les signaux de feux des agents vivants et indépendants de la volonté humaine. Il semble donc plus intéressant de soumettre à un examen critique la notion d'*agency* des objets, plutôt que de l'adopter trop rapidement, en sacrifiant au passage la lecture approfondie des textes dramatiques.

Jane Bennett, philosophe et auteure d'un ouvrage fondateur des nouveaux matérialismes (*Vibrant matter, for a political ecology of things*, 2010), nous donne aussi l'occasion de cette discussion sur les textes théâtraux anciens quand elle ouvre un chapitre consacré au matérialisme vitaliste de Gilles Deleuze et Félix Guattari par une interprétation des chaînes de Prométhée dans le *Prométhée enchaîné* attribué à Eschyle⁵². Dans le prologue de la tragédie, on assiste à l'enchaînement de Prométhée sur un lointain sommet du Caucase. Le dieu forgeron lui-même est à la tâche, aiguillonné par Kratos et Bia, Force et Pouvoir, deux personnifications qui incarnent le règne violent d'un jeune Zeus, affirmant son hégémonie sur la génération ancienne des dieux. Selon Jane Bennett, ces chaînes sont représentées comme quelque chose de fixe et d'inerte :

Aeschylus presented Prometheus's chains as fixed matter. The chains are strong because their metal is uniform and homogeneous, devoid of internal differences (variations in texture, ductility, rates of decay, etc.) that Prometheus might have exploited to break it apart. The chains are impregnable, we are told, because their matter does not vary across its own surface or depth.

Eschyle a présenté les chaînes de Prométhée comme une matière fixe. Les chaînes sont solides parce que leur métal est uniforme et homogène, dépourvu de différences internes (variations de texture, ductilité, taux de décomposition, etc.) que Prométhée aurait pu exploiter, afin de les briser. Les chaînes sont infrangibles, nous dit-on, parce que leur matière ne varie pas à travers sa propre surface ou profondeur⁵³.

Plus avant, elle voit dans les chaînes de Prométhée une « matière morte » (« dead material⁵⁴ »). Elle les oppose alors à sa propre conception de la matière comme un assemblage instable et vibratoire de diverses forces, énergies ou affects. Le métal

⁵² Bennett 2010, p. 52-61. Ce chapitre est adapté de Bennett 2008, un article originellement publié dans une revue française de philosophie (*Rue Descartes*). Une analyse plus approfondie des « chaînes de responsabilité » agissant sur les objets dans *Prométhée enchaîné* est menée dans Noel 2024.

⁵³ Bennett 2010, p. 58. Je traduis.

⁵⁴ Bennett 2008 ; 2010, p. 58.

est, selon elle, constitué de « cristaux de forme irrégulière qui ne forment pas un tout homogène » et favorisent ainsi le mouvement et la vitalité⁵⁵. Sa lecture est symptomatique d'un projet qui consiste à théoriser « une vitalité intrinsèque à la matérialité en tant que telle⁵⁶ » et non pas à s'intéresser aux forces extérieures qui s'exercent sur la matière, qu'elles soient d'origine humaine, infra-humaine ou supra-humaine.

Retournons donc à la lettre du texte dramatique : ces chaînes sont-elles aussi inertes que la philosophe le prétend ?

Précisément pas. Il y a bien une vie dans les chaînes de Prométhée et elle provient en premier lieu de leur origine divine. Déjà chez Homère, les objets fabriqués par le dieu Héphestos ont de fortes affinités avec le vivant. Avec ses soufflets qui s'activent d'eux-mêmes, Héphestos forge des *automata* : des portes qui s'ouvrent d'elles-mêmes, des servantes d'or automates, et des trépieds animés⁵⁷. Dans l'*Odyssée*, Héphestos est aussi un artisan habile et trompeur, qui piège les amants Arès et Aphrodite dans des liens infrangibles⁵⁸. Sur la scène de théâtre, grâce à ce passé épique bien connu des spectateurs, les chaînes sont déjà activées par cette vie poétique antérieure.

En outre, le dramaturge ne se contente pas de s'inscrire dans cette tradition épique, il anime les chaînes de Prométhée d'une manière nouvelle : elles sont imprégnées d'une animalité sauvage, qui dévore la peau et la chair de Prométhée.⁵⁹ L'action du dieu forgeron est d'abord décrite par des verbes techniques : « attacher à un pieu » (*πασσαλεύω*)⁶⁰, à l'aide du marteau (*ῥαιστήρ*)⁶¹ « agraffer » (*πορπάω*)⁶², « fixer à l'aide d'un anneau » (*κιρκόω*)⁶³. Ces termes techniques ne servent toutefois pas tant un effet de réel qu'une assimilation du personnage de Prométhée à un animal : Héphestos

⁵⁵ Bennett 2010, p. 58.

⁵⁶ Bennett 2010, p. xiii (« to theorize a *vitality intrinsic to materiality as such* »).

⁵⁷ *Iliade*, XVIII, 372-381, 411-421, 468-617. Voir Griffin 1980, p. 1-49 ; plus récemment, Noel 2011 ; Bielfeldt 2014, 2015 ; Brown 2015, p. 1-15 ; Brouillet, Carastro 2018b ; Harrison 2019.

⁵⁸ *Odyssée*, VIII, 266-366 (v. 274-275 : *δεσμὸς / ἀρρήκτους ἄλύτους*). Eschyle, *PV*, v. 6 réemploie le substantif *δεσμὸς* et l'adjectif *ἀρρηκτος* (*ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις*).

⁵⁹ Eschyle, *PV*, 64-65, 93-95, 175, etc. ; Mauduit 2006, p. 293 ; Noel 2011.

⁶⁰ *PV*, 20, 56, 65, 113. C'est l'interprétation de J. Dumortier (1975, p. 65-66).

⁶¹ *PV*, 56.

⁶² *PV*, 61, 141.

⁶³ *PV*, 74.

lui passe le ψάλιον⁶⁴, pièce du harnais qui désigne normalement un anneau tenant les naseaux (l'objet sert ici de lien fixant l'un des bras de Prométhée)⁶⁵. Plus loin, le substantif μασχαλιστήρ⁶⁶ désigne à l'origine une courroie passant sous les membres antérieurs, dans le harnachement du cheval⁶⁷. Enchaîné comme un animal domestique, Prométhée subit donc un traitement dégradant ; mais ce sont aussi les instruments d'Héphaïstos qui sont peu à peu gagnés par une forme d'animalité.

ἀδαμαντίνου νῦν σφηνός αὐθάδη γνάθον
στέρνων διαμπᾶς πασσάλευ' ἐρωμένως.

Et maintenant, la mâchoire cruelle du coin d'acier indomptable,
Cloue-là à travers sa poitrine, bien solidement⁶⁸.

La vitalité et l'agentivité de l'objet doivent ici être analysées à la lumière de la distribution des dialogues. C'est Kratos qui déploie ce langage et transmet par ses mots sa propre agressivité aux chaînes qui permettent d'exécuter matériellement le nouvel ordre de Zeus. C'est sa parole performative (puisque Héphaïstos lui obéit)⁶⁹ qui instille dans les chaînes une force sauvage. Plus loin, Prométhée évoque les souffrances qui « déchirent⁷⁰ » ses chairs attaquées par des « liens sauvages » (ἀγρίων δέσμων⁷¹).

De fait, dans le *Prométhée enchaîné*, le personnage d'Héphaïstos n'est plus tout à fait le dieu artisan de l'*Iliade*, maître de sa forge et de ses outils. Il obéit contre son gré aux ordres de Zeus⁷² et ne cesse d'exprimer la répugnance qu'il a à réaliser ces ordres et l'amitié qu'il conserve pour Prométhée⁷³. Il n'est donc presque plus qu'un instrument vivant au service d'un maître. Ses chaînes deviennent le lieu d'une théomachie : Héphaïstos est commandé (et objectivé) par Kratos et Bia, inflexibles lieutenants qui lui

⁶⁴ *PV*, 54.

⁶⁵ Cf. Dumortier 1975, p. 67.

⁶⁶ *PV*, 71.

⁶⁷ Voir Pollux, *Onomasticon*, I, 147. Dans de rares cas, le mot semble avoir été utilisé pour désigner des ceintures, Hérodote, I, 215 : Pollux, IV, 117.

⁶⁸ *PV*, 64-65.

⁶⁹ Voir *PV*, 71-74.

⁷⁰ *PV*, 93-95 : Δέρχθηθ' οἴαις αἰκίασιν διακναιόμενος [...]

⁷¹ *PV*, 17.

⁷² *PV*, 14-15, 19, 45, 48, 66, 72.

⁷³ *PV*, 14-20, 39, 45, 49, 66.

enlèvent le contrôle de sa production⁷⁴. Bia est un personnage muet, mais bien présent sur scène : on ne peut savoir si l'acteur figurant qui l'incarnerait se prêtait à des jeux de scène, mais le personnage agit en tout cas à travers le discours de Kratos qui emploie le substantif *βία* à plusieurs reprises⁷⁵. Le mot peut alors renvoyer à la notion abstraite mais aussi au personnage présent sur la scène.

Voir une « matière morte » (« dead material⁷⁶ »), comme l'écrit J. Bennett, dans les liens de Prométhée est donc un contresens, que l'on perçoit d'emblée quand on replace l'action scénique dans une riche tradition poétique et dans son contexte dramatique. Les chaînes agissent sous le contrôle de divers agents et forces extérieures. On peut donc plutôt parler d'une vie et d'une agentivité *discursives* (insufflées par les mots), ou bien *construites*, et *relationnelles*, car indissociables de l'action dramatique et des relations interpersonnelles qu'elle met en jeu.

DRAMATURGIE ET VIE DES OBJETS

À l'orée de ce dossier thématique, mon propos est donc d'ouvrir la discussion sur ces « questions d'objets » de manière critique et non dogmatique. Dans un article paru en 2019 sur les objets dans l'épopée homérique⁷⁷, le chercheur allemand Jonas Grethlein souligne ainsi le bénéfice possible des théories contemporaines de la matérialité, même s'il récuse, au final, l'idée que les objets des épopées homériques (en l'occurrence, le lit d'Ulysse) possèdent en eux-mêmes une agentivité. S'inspirant du critique d'art Arthur Gell, il préfère parler d'une agentivité seconde, toujours relationnelle, dépendante de la parole des personnages et du contexte⁷⁸. Il reprend également le concept d'« *entanglement*⁷⁹ », pour désigner ces formes d'« enchevêtrement », ou d'« imbrication » de l'humain et de l'objet, pris dans des relations d'interdépendance. Cela semble en effet être une position raisonnable et féconde à la fois.

Il est à noter que d'autres approches et voies méthodologiques sont également explorées aujourd'hui afin de mieux comprendre d'autres dimensions de « l'imbrication » des êtres humains avec les objets qui les entourent : ceux-ci peuvent en effet être

⁷⁴ Voir aussi les analyses sur Bia, comme personnage et puissance d'action, dans Noel 2011.

⁷⁵ *PV*, 12-15 et 71-74.

⁷⁶ Bennett 2010, p. 58.

⁷⁷ Grethlein 2019.

⁷⁸ Grethlein 2019, p. 471-472, 474, 480-481. Voir Gell 1998 ; voir aussi, dans le champs des études théâtrales, l'analyse critique des nouveaux matérialismes par Sofer 2016.

⁷⁹ Grethlein 2019, 473-482 ; voir aussi Hodder 2012.

des prolongements corporels mais aussi cognitifs. Les textes anciens reflètent occasionnellement cette dimension de ce qu'on nomme aujourd'hui la cognition incarnée et distribuée⁸⁰ : le fait que les processus cognitifs humains n'ont pas lieu seulement à l'intérieur du cerveau mais dans une interaction constante du corps humain avec son environnement extérieur. Dans la perspective de la cognition incarnée, les modalités selon lesquelles les êtres humains perçoivent les objets sont examinées à nouveaux frais. Développée par James Gibson dans le champ de la psychologie expérimentale, la notion d'affordance, par exemple, renouvelle la définition de ce que signifie le fait de percevoir un objet d'un point de vue corporel et cognitif⁸¹. Dans l'environnement extérieur, selon cette théorie (et les nombreux approfondissements à laquelle elle a donné lieu)⁸², nous ne percevons pas les objets comme des réalités extérieures possédant une somme de caractères physiques statiques. Mais l'être humain possède la faculté de percevoir immédiatement les affordances que lui permet un objet : c'est-à-dire les possibilités d'interaction dynamique qu'il offre (en fonction aussi de ses propres capacités physiques et psychologiques, résultant elles-mêmes du conditionnement culturel et biographique propre à chacun)⁸³. Voir une épée, par exemple, dans la vie réelle comme sur la scène, ne consiste pas (ou pas seulement) à percevoir un objet métallique, de telles ou telles dimension, forme, couleur, d'une facture plus ou moins raffinée ou d'un état plus ou moins usagé. La perception visuelle de l'épée nous projette d'emblée et sans effort cognitif (si tant est que nous avons été mis au contact de cet objet par le passé, dans la réalité ou la fiction) dans les possibilités d'interactions dynamiques et kinesthésiques qu'elle offre à notre corps : le poids de l'épée quand on la tient en main, la difficulté ou la dextérité qu'on peut ressentir à la manipuler, mais aussi la perception immédiate de ce que la lame peut faire à notre peau, notre chair, la douleur qui peut en résulter. Ainsi, le lit de feuilles d'Hector dans le *Rhésos*, analysé par Caroline Plichon dans ce dossier, n'est pas seulement un supplément visuel sur la scène à destination des spectateurs : par l'expérience commune et partagée (encore aujourd'hui) de marcher sur des feuilles sèches, de les voir tomber, de les toucher – une expérience en outre mobilisée antérieurement dans l'*Iliade* comme porteuse

⁸⁰ Entre autres ouvrages de référence sur la cognition incarnée, voir Berthoz 2000; Jeannerod 2006; Shapiro 2014; Glenberg 2015; Clark 2015; sur le renouvellement des études antiques (et en particulier théâtrales) par l'intégration de paradigmes des sciences cognitives contemporaines, voir par exemple Fagan 2011; Meineck 2017; Anderson, Cairns, Sprevak 2017; Meineck, Short, Devereaux 2019; Noel 2019a; Budelmann, Sluiter 2023; Noel 2023; Noel 2024.

⁸¹ Gibson 1986.

⁸² Chemero 2003; Heft 2003; Jones 2003.

⁸³ Glăveanu 2013, p. 195.

d'une expérience existentielle, celle de la fragilité de la vie humaine⁸⁴ – les spectateurs peuvent développer un rapport sensoriel particulier avec la couche du héros. Intégrée aux méthodes d'analyse des effets du spectacle, l'affordance peut donc contribuer à renouveler notre compréhension de la manière dont les spectateurs sont engagés dans une forme d'appréciation sensible des objets – prémisses cognitives sur lequel se fonde toute opération seconde d'interprétation du spectacle, de ses enjeux et significations.

Aussi les autrices des articles de ce dossier déploient-elles des méthodologies diverses et variées, loin de prôner une théorie « tout terrain » qui épuiserait les multiples facettes des objets scéniques présents dans les théâtres grec et latin. Elles s'efforcent de penser avant tout ce que la dramaturgie et la théâtralité *font aux* objets, et potentiellement à leur vie ou à leur agentivité, dans des dispositifs théâtraux où les questionnements ontologiques et existentiels s'ancrent dans le jeu.

La contribution de Malika Bastin-Hammou propose une synthèse détaillée des diverses fonctions assumées par le vaste corpus de lécythes, canthares et autres vases du quotidien dans les comédies d'Aristophane. Au-delà de leur rôle d'accessoire-type, servant à caractériser des personnages ou des sphères de la vie quotidienne (par exemple le rituel), les vases sont employés comme supports métaphoriques polysémiques, et à ce titre, peuvent acquérir un statut hybride qui relève à la fois du vivant et de l'inanimé. Dans ces parenthèses farcesques où les vases deviennent acteurs au sein de la comédie, le projet d'Aristophane n'est pas tant, néanmoins, celui de restituer la vitalité propre des objets ; il s'agit plutôt d'utiliser cette fusion poétique temporaire des règnes du vivant et de l'inanimé pour déshumaniser certains individus.

L'article de Caroline Plichon explore la dramaturgie du lit de feuilles dans le *Rhésos* attribué à Euripide, un objet unique dans le corpus dramatique conservé, point focal de l'action associé au personnage d'Hector : un objet de nature également hybride, puisque constitué d'une matière naturelle mais assemblé par la main humaine, qui brouille la perception de l'espace scénique, entre espace sauvage et monde guerrier, et qui dit la fragilité ontologique de Troie comme celle de son premier défenseur. Comme mentionné plus haut, les hypothèses de Caroline Plichon intègrent également des pistes de réflexion sur l'effet sensoriel produit sur les spectateurs par cet objet qui stimule la vision, l'audition, mais aussi la kinesthésie.

⁸⁴ *Iliade*, XXI, 465 ; voir l'article de Caroline Plichon dans ce dossier.

Isabelle David et Alexa Piqueux proposent quant à elles une réflexion critique et méthodologique sur l'apparence et les fonctions scéniques des objets-masques de la comédie grecque et de la comédie latine. Menant une analyse croisée des sources textuelles (les pièces des auteurs comiques et les écrits des érudits anciens) et des sources visuelles, elles abordent méthodiquement les apports et les apories de cette méthode qui articule textes, objets, et images, pour donner un accès limité, mais réel, à la matérialité de l'objet-masque du théâtre antique. Les autrices suggèrent également un changement de paradigme possible dans le traitement de ces sources : s'appuyant sur les propositions faites dans le domaine de l'anthropologie des mondes anciens, elles invitent à envisager les témoignages anciens sur les masques, textuels et figurés, non pas seulement comme des documents mais comme des actualisations, des potentialités du masque et des effets que cet objet exerçait sur les auteurs de ces sources.

Enfin, la contribution de Marie-Hélène Garelli s'attache à étudier, selon une perspective dramaturgique, l'usage des objets assemblés pour constituer un déguisement (*ornatus, ornamenta*) dans huit *palliatae* comportant une ou plusieurs scènes de ruses passant par la manipulation des apparences (*Le Miles gloriosus, Pseudolus, le Poenulus, le Persa, les Captiui, le Trinummus* et *Casina* de Plaute, ainsi que *l'Eunuque* de Térence). Les déguisements internes à la fiction ne recouvrent que partiellement le costume de l'acteur et s'en distinguent à divers égards. Ils sont composés d'accessoires stables et solidaires, qui tendent seulement à une vraisemblance éphémère et à un effet artistique. Le déguisement fait généralement l'objet de plusieurs scènes successives, intégrées à l'intrigue comme un jeu dans le jeu. Mis au service de la duperie de personnages féminins et masculins, le déguisement est animé par leur corps et leur gestuelle, mais ne dissimule l'identité première du personnage déguisé qu'aux victimes de la ruse.

Bibliographie

- Anderson M., Cairns D., Sprevak M. (ed.), *Distributed Cognition in Classical Antiquity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.
- Appadurai A. (ed.), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Baird I., Ionescu C. (ed.), *Eighteenth-century thing theory in a global context: from consumerism to celebrity culture*, Routledge, 2016.
- Banu G., « Objet théâtral », dans Corvin M., *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Larousse, 2001, p. 655-656.
- Barthes R., « La sémantique de l'objet », *l'aventure sémiologique*, Paris, 1985, p. 249-260.
- Baudrillard J., *Le système des objets*, Paris 1968.
- Bennett J., « Matérialismes métalliques », *Rue Descartes* (1), 57-66, 2008.
- Bennett J., *Vibrant matter: a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Berthoz A., *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- Bianchi E., Brill S., Holmes B. (ed.), *Antiquities Beyond Humanism*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- Biet C., Triauc C., Wallon E., *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- Bielfeldt R. (ed.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung. Akademiekonferenzen* (Heidelberger Akademie der Wissenschaften), vol. 16, 2014.
- Billings J., « Orestes' urn in word and action », dans Telò M., Mueller M. (ed.), *The Materialities of Greek Tragedy, Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, Bloomsbury, 2018, p. 49-62.
- Brouillet M., Carastro C., « Introduction. Présences des artefacts », dans *Dossier : Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne*, Métis, Paris et Athènes, Éditions de l'EHESS, 2018a, p. 7-13.
- Brouillet M., Carastro C., « Parures divines : Puissances et constructions homériques de l'objet », dans *Dossier : Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne*, Métis, Paris-Athènes, Éditions de l'EHESS, 2018b, p. 85-106.

- Brown B., « Thing Theory », *Critical Inquiry*, vol. 28, 1, *Things*, 2001, p. 1-22.
- Brown B., *Things*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2004.
- Brown B., *Other Things*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2015.
- Budelmann F., Sluiter I. (ed.), *Minds on stage. Greek tragedy and cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2023.
- Canevaro L.-G., « Materiality and Classics: (Re) Turning to the Material », *The Journal of Hellenic Studies*, 139, 2019, p. 222-232.
- Castiglioni M. P. (dir.), *Gaia, Revue interdisciplinaire sur la Grèce antique*, « Les objets de la mythologie (I) », 16, 2013.
- Castiglioni M. P. (dir.), *Gaia, Revue interdisciplinaire sur la Grèce antique*, « Les objets de la mythologie (II) », 17, 2014.
- Charlet E., Coulon A., Noel A.-S., *Agôn*, « L'Objet », 2011, consulté le 17 avril 2020, URL : <http://journals.openedition.org/agon/1668>; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1668>
- Chaston C., *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking*, Leiden, Boston, Brill, 2010.
- Chemero, A., « An outline of a theory of affordances », *Ecological Psychology*, 15, 2003, p. 181-195.
- Chesi G.M., Spiegel F. (ed.), *Classical Literature and Posthumanism*, London, Bloomsbury Publishing, 2019.
- Clark A., *Surfing uncertainty: Prediction, action, and the embodied mind*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Compton-Engle G., *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Coole D., Frost S. (ed.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Coppola A., Barone C., Salvadori M. (ed.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione*, Padova, CLEUP, 2016.

- Cormann E., *Ce que seul le théâtre peut dire, Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- Crielaard J.-P., « The Cultural Biography of Material Goods in Homer's Epics », *Gaia, Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, 7, 2003, p. 49-62.
- Csikszentmihalyi E., Rochberg-Halton E., *The meaning of things, Domestic symbols and the self*, Cambridge, London and New York, Cambridge University Press, 1981.
- Daston L. (ed.), *Things that Talk: Object lessons from Art and Science*, New York, Zone Books/MIT Press, 2004.
- Dumortier J., *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- Duranti M., « *Automatos bios* ? La personification degli oggetti nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane », dans Taufer M. (ed.), *Studi sulla commedia attica*. Freiburg, Rombach Verlag, 2015, p. 129-162.
- Dingel J., *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen, 1967.
- English M., « The diminishing role of stage properties in Aristophanic comedy », *Helios*, 27.2, 2000, p. 149-162.
- English M., « Reconstructing Aristophanic Performance: Stage-properties in *Acharnians* », *Classical World*, 100, 3, 2007, p. 199-227.
- Fagan G. G., *The lure of the arena. Social psychology and the crowd at the Roman games*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2011.
- Fletcher J., « Weapons of Friendship: Props in Sophocles' *Philoctetes* and *Ajax* », dans Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden, Boston, 2013, p. 199-216.
- Gernet L., « La notion mythique de la valeur en Grèce », dans Gernet L., *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1982 [1948], p. 121-179.
- Gibson J. J., *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, New Jersey, Erlbaum, 2006.
- Glăveanu V. P., « What can be done with an egg? Creativity, material objects, and the theory of affordances », *The Journal of Creative Behavior*, 46(3), 2012, p. 192-208.

- Glenberg A. M., « Few believe the world is flat: How embodiment is changing the scientific understanding of cognition », *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue canadienne de psychologie expérimentale*, 69(2), 2015, p. 165-191.
- Goldhill S., *The Buried Life of Things*, Cambridge University Press, 2015.
- Gosden C., Marshall Y., « The cultural biography of objects », *World Archaeology* 31, 2, 1999, p. 169-178.
- Grethlein J., « Memory and material objects in the *Iliad* and the *Odyssey* », *The Journal of Hellenic Studies*, 128, 2008, p. 27-51.
- Grethlein J., « Odysseus and his bed. From significant objects to thing theory in Homer », *The Classical Quarterly*, 69(2), 2019, p. 467-482.
- Griffin J., *Homer on life and death*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- Harman G., *Object-oriented ontology: A new theory of everything*, London, Penguin, 2018.
- Harrison S., « Artefact *ekphrasis* and narrative in epic poetry from Homer to Silius », dans Bakker E. J., Reitz C., Finkmann, S., *Structures of Epic Poetry*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2019, p. 773-806.
- Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden, Boston, Brill, 2013.
- Heft H., « Affordances, dynamic experience, and the challenge of reification », *Ecological Psychology*, 15, 2003, p. 149–180.
- Hodder I., *Entangled: An Archeology of Relationships between Humans and Things*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012.
- Hodder I., *Entangled: A New Archeology of Relationships between Humans and Things*, Malden, Wiley-Blackwell, 2023.
- Hoskins J., *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Life*, New York, Routledge, 1998.
- Hoskins J., « Agency, biography and objects », dans Tilley C., Keane W., Küchler S., Rowlands M., Spyer P. (ed.), *Handbook of material culture*, London, New York, Sage, 2006, p. 74-85.
- Jeannerod M., *Motor cognition: What actions tell the self*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

- Jenkins T. E., « At play with writing: letters and readers in Plautus », *Transactions of the American Philological Association* 135, 2005, p. 359-392.
- Johannsen N., « Archaeology and the inanimate agency proposition. A critique and a suggestion », dans Johannsen N., Jenssen M., Juel Jensen H. (ed.), *Excavating the mind. Cross-sections through culture, cognition and materiality*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2012, p. 305-347.
- Jones K. S., « What is an affordance? », *Ecological Psychology*, 15, 2003, p. 107-114.
- Ketterer R. C., « Stage properties in Plautine comedy I, II, III », *Semiotica* 58, p. 193-216; 59, p. 93-135; 60, p. 29-72, 1986.
- Konstan D. J., « Propping Up Greek Tragedy: The Right Use of *Opsis* », dans Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden, Boston, 2013, p. 63-76.
- Kopytoff I., « The cultural biography of things: commoditization as process », dans Appadurai A. (ed.), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.
- Kramnick J., *Actions and Objects from Hobbes to Richardson*, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- Langdon S., « Beyond the grave: biographies from early Greece », *American Journal of Archaeology*, 2001, p. 579-606.
- Latour B., *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York, Oxford University Press, 2005.
- Le Guen B., Milanezi S., *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013.
- Lissarrague F., « Corps et armes : figures grecques du guerrier », dans Dasen, V., Wilgoux, J. (ed.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, 2008, p. 15-27.
- Lissarrague F., « Le temps des boucliers », dans Careri G., Lissarrague F., Schmitt J.-C., Severi, C. (ed.), *Tradition et temporalité des images*, Paris, Éditions de l'Ehess, 2009, p. 25-35.

- Marshall C. W., *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Merabet E., Noel A.-S., Sermon J., « Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques », *Agôn*, 8, 2019, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 15 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6446> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.6446>
- Mauduit Ch., *La sauvagerie dans la poésie grecque, d'Homère à Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- Mauduit Ch., « Le suffrage d'Athéna : Réflexions sur le vote dans la tragédie grecque », dans Borlenghi A., Chillet C., Hollard V., Lopez-Rabatel L., Moretti J. (ed.), *Voter en Grèce, à Rome et en Gaule : Pratiques, lieux et finalités*. Lyon : MOM Éditions, 2019, p. 73-92. Web : <http://books.openedition.org/momeditions/6429>
- Meineck P., *Theatrocracy: Greek drama, cognition, and the imperative for theatre*, London, New York, Routledge, 2018.
- Meineck P., Short W. M., Devereaux J., *The Routledge handbook of classics and cognitive theory*, London, New York, Routledge handbooks, 2019.
- Miles S., « Accessoires et para-tragédie dans les *Skeuai* de Platon et l'*Électre* d'Euripide », dans Le Guen B., Milanezi S. (ed.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 183-200.
- Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Mueller M., *Objects as actors: props and the poetics of performance in Greek tragedy*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2016.
- Noel A.-S., *La dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du V^e siècle avant J.-C. Eschyle, Sophocle, Euripide*, thèse de doctorat sous la direction de Ch. Mauduit, Lyon 3, 2012.
- Noel A.-S., « L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle », *Agôn*, 4, 2011, mis en ligne le 15 janvier 2012, consulté le 10 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2054> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2054>

- Noel A.-S., « Le vêtement-piège et les Atrides : métamorphoses d'un objet protéen », dans Le Guen B., Milanezi S. (ed.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 161-182.
- Noel A.-S., « Vase et représentation des femmes sur la scène tragique », *Eugesta, Journal on Gender Studies in Antiquity*, 2014, p. 31-52.
- Noel A.-S., « La mise en scène du politique : discours visuel et questionnement démocratique dans la tragédie grecque », dans Courtet C., Besson M., Lavocat F., Viala A. (ed.), *Corps en scènes*, Paris, édition du CNRS, 2015, p. 151-164.
- Noel A.-S., « Recension de Coppola, A., Barone, C., et Salvadori, M. (ed.), 2016. *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione* », *Revue de philologie*, 2016, XC, 2, p. 201-205.
- Noel A.-S., « What do we actually see on stage? A cognitive approach to the interaction of visual and aural effects in the performance of Greek tragedy », dans Meineck P., Short W., Devereaux J. (ed.), *Classics and Cognitive theory*, Routledge, 2019a, p. 297-309.
- Noel A.-S., « *Hybris* and hybridity in Aeschylus' *Persians*: a posthumanist perspective on Xerxes' expedition », dans Chesi G. M., Spiegel F. (ed.), *Classical Literature and Posthumanism*, London, Bloomsbury Publishing, 2019b, p. 259-265.
- Noel A.-S., « Unveiling Female Feelings for Objects: Deianeira and Her Ὀπώρα in Sophocles' *Trachiniae* », *Arethusa*, 2020, 53 (2), p. 89-105.
- Noel A.-S., « The meaning of theatre props in classical Greece », compte rendu de Wyles R., *Theatre Props and Civic Identity in Athens, 458–405 BC*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2020, dans *The Classical Review*, 72(2), 2022, p. 431-433, doi :10.1017/S0009840X22000038.
- Noel A.-S., « Thinking through things: extended cognition as a consolatory fiction in Greek tragedy », dans Budelmann F., Sluiter I. (ed.) *Minds on stage. Greek tragedy and cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2023, p. 117-132.
- Noel A.-S., *Playing with objects in Greek Tragedy. Performance, ontology, cognition*. Oxford, Oxford University Press, 2024 (à paraître).
- Olsen B., Shanks M., Webmoor T., Witmore C., *Archaeology. The discipline of things*, Berkeley, Berkeley University Press, 2012.

- Patera I., « The quest of the κειμήλια in the Homeric epic », *Mnemosyne*, 73(2), 2020, p. 198-223.
- Poe J. P., « Multiplicity, discontinuity and visual meaning in Aristophanic comedy », *Rheinischer Museum*, 14,3, 2000, p. 256-295.
- Revermann M., « Generalizing about props: Greek drama, comparator traditions, and the analysis of stage objects », dans Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Boston, Brill, 2013, p. 77-88.
- Rey A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, le Robert, Paris 1992, p. 2416.
- Ringer M., *Electra and the empty urn: Metatheater and role playing in Sophocles*, University of North Carolina Press, 1998.
- Shapiro L., *The Routledge handbook of embodied cognition*, New York, Routledge, 2014.
- Sharrock A., « The theatrical life of things: Plautus and the physical », *Dictynna. Revue de poésie latine*, (en ligne), 5, 2008, mis en ligne le 25 novembre 2010, consulté le 28 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/419>; DOI : <https://doi.org/10.4000/dictynna.419>
- Schwenger P., *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- Segal C., *La musique du sphinx : poésie et structure dans la tragédie grecque* (trad. C. Malamoud et M.-P. Gruenais), Paris, La Découverte, 1987.
- Severi C., *L'Objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Rue d'Ulm-Musée du quai Branly, 2017.
- Sofer, A., « Getting on with things: The currency of objects in theatre and performance studies », *Theatre Journal*, 68(4), 2016, p. 673-684.
- Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic use of Entrances and Exits in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Taplin O., *Greek Tragedy in Action*, Berkeley, Berkeley University Press, 1978.
- Taplin O., *Comic Angels*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Taplin O., *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, Getty Publications, 2007.

- Telò M., « Basket Case: Material Girl and Animate Object in Plautus's *Cistellaria* », dans Frangoulidis S., Harrison S.J., Manuwald G. (ed.), *Roman Drama and its Contexts*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016, p. 299-316.
- Telò M., Mueller M. (ed.), *The Materialities of Greek Tragedy, Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, Bloomsbury Publishing, 2018.
- Tordoff R., « Actors' Properties in Ancient Greek Drama: An Overview », dans Harrison G.W.M., Liapis V. (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Boston, Brill, 2013, p. 89-110.
- Tracy S.V., « Darkness from Light: The beacon fire in the *Agamemnon* », *The Classical Quarterly*, 36(1), 1986, p. 257-260.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Paris, Messidor, Editions Sociales, 1982.
- Vernant J.-P., « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colossos* », dans Vernant J.-P., Vidal-Naquet P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, 2, Paris, La Découverte, 1965, p. 65-78.
- Wateau F., Perles C., Soulier P. (ed.), *Profils d'objets : approches d'anthropologues et d'archéologues*, Paris 2011.
- Weiberg E.L., « Weapons as Friends and Foes in Sophocles' Ajax and Euripides' Heracles », dans Telò M., Mueller M. (ed.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, Bloomsbury Publishing, 2018, p. 63-78.
- Whitley A.J.M., « Objects with attitude: biographical facts and fallacies in the study of the Late Bronze Age and Early Iron Age warrior graves », *Cambridge Archaeological Journal*, 12(2), 2002, p. 217-232.
- Whitley, A.J.M., « Homer's entangled objects: narrative, agency and personhood in and out of Iron Age texts », *Cambridge Archaeological Journal* 23, issue 3, 2013, p. 395-416.
- Wiles D., *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Wohl V., « Stone into Smoke: Metaphor and Materiality in Euripides' *Troades* », dans Telò M., Mueller M. (ed.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, Bloomsbury Publishing, 2018, p. 17-34.

- Worman N., *Tragic Bodies: Edges of the Human in Greek Drama*, London, Bloomsbury Academic, 2020.
- Wyles M.-R., *Costume in Greek Tragedy*, Bristol, 2011.
- Wyles M.-R., « Heracles' costume from Euripides' Heracles to pantomime performance », dans Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Boston, Brill, 2013, p. 181-198.
- Wyles, M.-R., *Theatre Props and Civic Identity in Athens, 485-405 BC*. London, Bloomsbury Academic, 2020.
- Zimmermann B., « Eine kleine Poetik des Requisites. Zu Aristophanes, *Acharner* 393–489 », *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete* 57, 2, 2011, p. 431-433.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

**Isabelle David et Alexa Piqueux : Objets, textes, images :
questions autour des masques de la comédie grecque et de la comédie de Plaute**

- Figure 1.** Charis; cratère en cloche apulien attribué au Peintre de Choregos; premier quart du IV^e siècle av. J.-C.; de Ruvo. Milan, Civico Museo Archeologico, A.0.9 (détail); © *Comune di Milano* – *Civico Museo Archeologico* 92
- Figure 2.** Masque comique de vieillard tenu par un défunt. Cratère à volutes apulien attribué au Peintre des Enfers; vers 323-320 av. J.-C.; 63,5 cm. Malibu, Jean Paul Getty Museum, 96.AE.117 (détail); © The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, Gift of Barbara and Lawrence Fleischman 98
- Figure 3.** *Pornoboskos*; masque de terre cuite; vers 150 av. J.-C.; de Priène; ht. 20 cm. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, TC 8568; © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; photographie : Ingrid Geske 102

**Cassandre Martigny : La mort de Jocaste, entre visible et caché :
la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l'Odyssee
et de l'Œdipe Roi aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich**

- Figure 1.** Sophie Giacomelli, *La mort de Jocaste*, 1^{re} moitié XIX^e siècle; provenance : Musée du Louvre, département des Arts graphiques; photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Thierry Le Mage 172

RÉSUMÉS

Dossier : Questions d'objets

Anne-Sophie NOËL : « Introduction. La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie »

L'introduction de ce dossier procède à un état de l'art qui vise à mettre en évidence l'apparition d'un paradigme critique nouveau dans l'étude des objets, dans le théâtre et plus généralement la littérature antique, grecque et latine. Après les approches dramaturgiques qui ont mis l'objet théâtral sur le devant de la scène, la fin de la décennie 2010 a vu paraître divers ouvrages où les chercheurs ne s'intéressent plus à l'objet comme élément constitutif d'une représentation théâtrale, mais à l'objet comme une catégorie d'être possédant un mode d'existence propre. La focale est déplacée sur les relations de continuité et de co-création entre êtres vivants et êtres dits « inanimés » : sous l'influence de courants critiques contemporains, ces auteurs cherchent à montrer la manière dont les objets peuvent devenir vivants et posséder une agentivité. L'analyse critique ici menée vise à montrer l'intérêt de ces approches, mais aussi leurs insuffisances et leurs apories. Se trouve réaffirmée, à l'orée de ce dossier sur les objets, la nécessité de penser ensemble, au théâtre, dramaturgie et ontologie, d'une manière non dogmatique mais toujours ancrée dans la lecture approfondie des textes dramatiques.

MOTS CLÉS : objets, accessoires, théâtre antique, théâtre grec, théâtre latin, tragédie, comédie, dramaturgie, ontologie, agentivité

Introduction. The life of objects in ancient theatre : dramaturgy and ontology

The introduction to this special issue provides a state of the art that aims to highlight the emergence of a new critical paradigm in the study of objects, in ancient theatre and more generally in ancient Greek and Latin literature. After the dramaturgical approaches that brought the theatrical object to the forefront, the end of the 2010s saw the publication of various works in which researchers no longer focus on the object as a constitutive element of a theatrical performance, but on the object as a category

of being possessing its own mode of existence. The focus has shifted to the relations of continuity and co-creation between living and inanimate beings : influenced by contemporary critical currents, these authors seek to show how objects can become alive and possess agency. The critical analysis led here aims to show the interest of these approaches, but also their shortcomings and aporias. At the outset of this special issue on objects, we reaffirm the need to think about dramaturgy and ontology together in the theater, in a way that is not dogmatic, but always rooted in an in-depth reading of dramatic texts.

KEYWORDS : objects, props, ancient theatre, Greek theatre, Latin theatre, tragedy, comedy, dramaturgy, ontology, agency

Malika BASTIN-HAMMOU : « Perdre son petit lécythe et chevaucher un canthare. Jeux verbaux et jeux scéniques autour de la vaisselle dans les comédies d'Aristophane »

Les objets du quotidien sont très présents dans la comédie ancienne et servent d'abord à figurer sur la scène un monde auquel ils renvoient : celui de la maison, des femmes, des pratiques funéraires. Cependant, loin de se cantonner à la production d'un effet de réel, certains d'entre eux, en raison de leur forme ou de la polysémie de leur nom, sont plus souvent convoqués et cela donne lieu à des jeux verbaux et/ou scéniques, ponctuels ou plus développés. Les vases deviennent alors des acteurs, jouant le rôle d'autres vases, d'animaux, voire d'humains. Inversement, les vases peuvent être convoqués pour déshumaniser un personnage et autoriser sur la scène et par les mots des violences à son égard qui, parce qu'euphémisées, peuvent servir le comique.

MOTS CLÉS : vase, comédie, objets, agentivité, scène

Losing one's lekythion and riding a canthara. Verbal and theatrical games around vases in Aristophanes

Everyday objects feature prominently in ancient Greek comedy, and are primarily used to represent the human sphere to which they refer on stage : home, women, funerary rituals. However, far from being confined to producing an « effet de réel », some of them, because of their shape or the polysemy of their name, are called upon more often, giving rise to verbal and/or scenic comic developments. These vases then become actors, playing the roles of other vases, animals or even humans. Conversely, the comparison with vases can be used to dehumanise a character, allowing violence to be

perpetrated against her/him on stage and verbalized in words which, because they are euphemistic, can produce a comic effect.

KEYWORDS : vases, comedy, objects, agency, stage

Caroline PLICHON : « La couche de feuilles d’Hector : un héroïsme des lisières, entre sauvagerie et outre-monde »

Si le *Rhésos* attribué à Euripide comporte très peu d’objets, les premiers vers laissent apparaître un objet singulier, le lit de feuilles d’Hector. Le lit de feuilles apparaît comme le point focal de l’action, associé à une dramaturgie singulière qui se passe du bâtiment de scène, *skéné*. Il a non seulement une importance dramaturgique mais aussi symbolique. Le lit de feuilles matérialise en effet les écarts de l’épopée à la scène tragique. Il figure ensuite l’espace troyen comme un espace à la lisière du sauvage. Enfin, au sein du genre tragique, le lit est utilisé de manière privilégiée pour des personnages souffrants et destinés à mourir. Le lit d’Hector entre en résonance avec ces autres lits tragiques et dit quelque chose de la destinée du personnage.

MOTS CLÉS : épopée, feuilles, mort, nature, objet scénique, sauvagerie, *skéné*, tragédie

Hector’s layer of leaves: a heroism from the edges, between savagery and the otherworldly

While the *Rhesus* attributed to Euripides stages very few props, the first verses reveal a singular one, Hector’s bed of leaves. The bed of leaves appears as the focal point of the action and is associated with a singular dramaturgy that dispenses with the stage building, *skéné*. It has both dramaturgical and symbolic importance. The bed of leaves marks the transition from epic to tragic stage. It depicts the Trojan space as one on the edge of savagery. Finally, within the tragic genre, the bed is used in a privileged way for characters who are suffering and destined to die. Hector’s bed resonates with these other tragic beds and says something about the character’s destiny.

KEYWORDS : epic, leaves, death, nature, scenic prop, savagery, *skene*, tragedy

Isabelle DAVID et Alexa PIQUEUX : « Objets, textes, images : questions autour des masques de la comédie grecque et de la comédie de Plaute »

L'article propose une réflexion sur l'articulation problématique objet-texte-image qui est en jeu lorsque nous tentons, en confrontant les sources antiques, d'appréhender la réalité matérielle et la nature du masque de comédie grecque et de comédie romaine. En examinant les formes variées d'écart entre l'objet masque et les reflets qu'en offrent les textes dramatiques, les écrits érudits (en particulier l'*Onomasticon* de Pollux) et les sources iconographiques, l'article pose la question du statut des différents types de sources pour conclure sur ce que leurs discordances fréquentes nous révèlent de leur rapport au masque scénique et de la nature même de ce dernier.

MOTS CLÉS : masque, comédie, Grèce, Rome, textes théâtraux, sources érudites, iconographie

Objects, texts, images: questions about masks in Greek comedy and the comedy of Plautus

This paper considers the thorny interplay between object, text, and image, which is at stake when we bring together ancient sources to approach the material reality and the nature of the Greek and Roman comic masks. It explores the various kinds of gap between the mask as an object and its reflections in dramatic texts, scholarly writings (in particular Pollux's *Onomasticon*), and iconographic sources. In doing so, the article examines the status of the different types of sources and points out what their frequent discrepancies reveal about their links to the scenic mask and about the qualities of the mask itself.

KEYWORDS : mask, comedy, Greece, Rome, theatrical texts, scholarly writings, iconography

Marie-Hélène GARELLI : « Costume de l'acteur et déguisement du personnage dans la comédie latine. Statut et matérialité de l'*ornatus* et des *ornamenta* »

Parmi les vingt-sept palliatae de Plaute et de Térence, huit comportent une scène de déguisement. Dans ces scènes, les accessoires ou *ornamenta* ne sont pas traités comme de simples objets scéniques. Bien qu'il soit loué chez le *choragus*, comme le costume de l'acteur et qu'il emprunte à ce costume certains accessoires, le déguisement ne fait pas l'objet du même traitement scénique. Il est composé d'éléments solidaires, non

mobiles, qui tendent seulement à une vraisemblance éphémère et à un effet artistique. Le masque ou maquillage est indépendant du déguisement. Même si le personnage déguisé s'implique totalement dans son jeu, qui rend le déguisement crédible et efficace, la perception par le spectateur et par d'autres personnages de l'identité première du personnage, dont la scène joue, est indispensable à l'efficacité comique de la scène de déguisement.

MOTS CLÉS : comédie latine, Plaute, déguisement, *ornatus*, *ornamenta*, accessoires

Actor's costume and character's disguise in Roman comedy. Status and materiality of *ornatus* and *ornamenta*

Among the twenty-seven palliatae of Plautus and Terence, eight have a disguise scene. In these scenes, the props or *ornamenta* are not treated as mere scenic objects. Although it is rented at the *choragus*, as the actor's costume, and although it imitates some of the props of this costume, the disguise is not subject to the same scenic treatment. It is composed of solidary, non-mobile elements, which tend only to an ephemeral plausibility and to an artistic effect. The mask or makeup is independent of the disguise. Even if the disguised character is totally involved in her/his role-playing, which makes the disguise credible and effective, the playful perception of the character's initial identity by the viewer and other characters is essential to the comic effectiveness of the disguise scene.

KEYWORDS : Latin comedy, Plautus, disguise, *ornatus*, *ornamenta*, props

Variétés

Marie-Pierre NOËL : « Mémoires en scène et mémoires sur scène : la reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide »

Cet article étudie la manière dont les poètes tragiques attiques s'efforcent de résoudre le problème posé par mise en scène de la reconnaissance au théâtre, en transposant le modèle homérique de la reconnaissance d'Ulysse par la nourrice Euryclée. Alors que, dans ce modèle narratif, le recours à l'analepse permet de faire surgir instantanément le passé dans le présent, dans le spectacle tragique, on entre dans l'action au moment où commence la représentation et ce qui s'est passé auparavant est rejeté

du même coup dans une temporalité extra-scénique. D'où la nécessité de trouver un équivalent dramatique au récit épique, pour mettre en scène l'irruption de ce passé extra-scénique dans le présent des personnages. En comparant le traitement proposé de la reconnaissance d'Oreste par sa sœur Électre, dans les *Choéphores* d'Eschyle et des deux *Électre*, de Sophocle et d'Euripide, nous verrons comment chaque poète, en rivalisant avec ses modèles – épique pour Eschyle, eschyléen pour Euripide et Sophocle –, recompose cette scène dans une perspective agonistique et métathéâtrale qui révèle les choix artistiques propres à chacun. À travers cette mise à l'épreuve les ressorts du langage et à de la *mimésis* dramatiques, s'esquisse alors une première réflexion théorique sur l'art dramatique, à laquelle Aristote puisera en partie au siècle suivant pour composer sa *Poétique*.

MOTS CLÉS : reconnaissance, *anagnorisis*, tragédie, épopée, Oreste, Électre, Eschyle, *Choéphores*, Euripide, Sophocle, *Électre*, Aristote, *Poétique*

Memory in staging and memory on stage: the recognition of Orestes and Electra in Aeschylus, Sophocles and Euripides

This article investigates how the Attic Tragedy attempts to solve the problem of staged recognition in drama by transposing the Homeric model of the recognition of Ulysses by the nurse Eurycleia. Whereas, in this narrative model, the use of analepsis allows the past to appear instantaneously in the present, in the tragic performance, we enter the action at the moment when the performance begins, and what has happened before is at the same time thrown back into an extra-scenic temporality. Hence the need to find a dramatic equivalent to the epic narrative, to stage the irruption of this extra-scenic past into the characters' present. By comparing the proposed treatment of the recognition of Orestes by his sister Electra, in Aeschylus' *Choephoroi* and Sophocles' and Euripides' *Electras*, we shall see how each poet, by competing with his models – epic for Aeschylus, Aeschylean for Euripides and Sophocles –, reconstructs this scene in an agonistic and metatheatrical perspective that reveals his own artistic choices. By questioning the mechanisms of dramatic language and *mimesis*, they set out the first theoretical reflections on dramatic art, from which Aristotle would later partially draw in writing his *Poetics*.

KEYWORDS : recognition, *anagnorisis*, tragedy, epic, Orestes, Electra, Aeschylus, *Choephoroi*, Euripides, Sophocles, *Electra*, Aristotle, *Poetics*

Anne DE CREMOUX : « Histoire et comédie. Le cercle des corrompus dans le fr. 4 de Timoclès ».

Dans cet article, l'auteure analyse les termes du fr. 4 Kassel-Austin de Timoclès. Ce fragment, daté dans les années 330-320 avant notre ère, est régulièrement tenu comme un témoignage sur l'affaire d'Harpale qui impliqua Démosthène, puisque ses deux sources, Athénée et Syrianus, le présentent en ces termes. Pourtant, la liste des personnages politiques qui y sont attaqués et les détails qui sont donnés demandent à être analysés minutieusement, puisqu'ils ne concordent pas avec les autres témoignages sur l'affaire. C'est justement dans cet écart que l'on peut évaluer le travail de la poésie comique politique : Timoclès, notamment, réduit l'opposition entre Démosthène et son accusateur Hypéride, pour s'en prendre tout particulièrement à ce dernier.

MOTS CLÉS : Timoclès, Démosthène, Hypéride, Harpale, Athénée, comédie moyenne, politique

History and Comedy. The circle of corrupt orators in Timocles fr. 4.

In this article, the author analyses the terms of fr. 4 Kassel-Austin of Timocles. This fragment, dated to 330-320 BCE, is regularly held as evidence of the Harpalean affair involving Demosthenes, since its two sources, Athenaeus and Syrianus, present it in these terms. However, the list of political figures therein attacked and the details given require careful analysis, since they do not tally with other accounts of the affair. It is precisely in this discrepancy that we can assess the work of political comic poetry : Timocles, in particular, reduces the opposition between Demosthenes and his accuser Hyperides, in order to attack the latter in particular.

KEYWORDS : Timocles, Demosthenes, Hyperide, Harpalus, Athenaeus, Middle Comedy, Politics

Cassandre MARTIGNY : « La mort de Jocaste, entre visible et caché : la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l'*Odysée* et de l'*CEdipe Roi* aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich »

Cet article étudie le traitement de la mort de Jocaste à travers la comparaison de deux œuvres antiques, l'*Odysée* et l'*CEdipe Roi*, et de deux créations théâtrales modernes, *Jocaste* de Michèle Fabien (1981) et *Yocasta* de Mariana Percovich (2003), pour analyser la façon dont les variations autour de cet épisode influent directement sur

la construction de l'héroïsme tragique d'Œdipe et de Jocaste. En modifiant la matière homérique, la tragédie de Sophocle fait d'Œdipe le protagoniste tandis que Jocaste est renvoyée à son silence; en changeant de perspective et en montrant ce qui demeurait caché dans leurs réécritures de la pièce antique, M. Fabien et M. Percovich offrent de nouvelles interprétations au suicide de Jocaste et la font accéder au statut de personnage principal.

MOTS CLÉS : Jocaste, *Œdipe Roi*, *Odyssée*, Michèle Fabien, Mariana Percovich, études de réception, mort, réécriture, tragédie, héroïsme

The death of Jocasta, between visible and hidden: the construction of the tragic heroism of the female character, from the *Odyssey* and *Oedipus Rex* to the monologues of Michèle Fabien and Mariana Percovich

This paper examines the treatment of Jocasta's death through a comparison of two ancient works, the *Odyssey* and *Oedipus Rex*, and two modern theatrical recreations, Michèle Fabien's *Jocasta* (1981) and Mariana Percovich's *Jocasta* (2003), to analyse the way in which variations on this episode directly influence the construction of Oedipus and Jocasta's tragic heroism. By modifying the Homeric material, Sophocles' tragedy makes Oedipus the protagonist while Jocasta is sent back to her silence; by shifting perspectives and showing what remained hidden in their rewritings of the ancient play, Fabien and Percovich offer new interpretations of Jocasta's suicide and bring her to the status of a main character.

KEYWORDS : Jocasta, *Oedipus Rex*, *Odyssey*, Michèle Fabien, Mariana Percovich, reception studies, death, rewriting, tragedy, heroism

PRÉSENTATION DES CONTRIBUTEURS

Malika Bastin-Hammou, ancienne élève de l'école normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée de Lettres classiques, est professeure de langue et littérature grecques à l'Université Grenoble Alpes, où elle dirige le centre de recherche *Translatio* et co-dirige la collection Lire l'Antiquité (Éditions de l'UGA). Spécialiste du théâtre grec et de sa réception, elle a notamment travaillé sur l'histoire des traductions et mises en scène d'Aristophane, en collaboration avec l'Université d'Oxford où elle a été professeure invitée en 2019; elle vient de publier, avec G. di Martino, C. Dudouyt et L. Jackson le volume *Translating Greek Drama in Early Modern Europe. Theory and Practice (1400-1600)*, De Gruyter, 2023. Elle pilote actuellement le projet ANR IThAC, qui vise à faire l'histoire de la redécouverte du théâtre antique dans l'Europe du XVI^e siècle à travers l'analyse des travaux savants qui lui sont consacrés. Elle s'intéresse également à l'histoire de l'enseignement du grec ancien en France; elle a publié, avec Pascale Paré et Filippo Fonio, *Fabula agitur. Pratiques théâtrales, oralisation et didactique des langues et cultures de l'Antiquité* (UGA Éditions, 2019).

Isabelle David est maître de conférences de langue et littérature latines à l'université Paul-Valéry de Montpellier et membre de l'équipe CRISES (EA 4424). Elle mène des recherches sur le théâtre latin et, en particulier, la comédie *palliata*. La version remaniée de sa thèse, intitulée *La fabrique du personnage dans la comédie de Plaute. Étude sur le masque et la gestuelle*, est sous presse et paraîtra au début de l'année 2024 aux Presses Universitaires Blaise-Pascal. Entre autres publications, elle a codirigé, avec Nathalie Lhostis, *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute* (de Boccard, 2016).

Anne de Cremoux est maîtresse de conférences en langue et littérature grecques à l'Université de Lille (UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage »). Sa thèse a porté sur Aristophane et sur le lien entre la poétique originale de la comédie ancienne et le discours politique propre qu'elle peut tenir par ce biais même (*La Cité parodique. Études sur les Acharniens d'Aristophane*, Hakkert, Amsterdam, 2011). Pour approfondir cette question, elle s'est ensuite intéressée à la périodisation de la comédie et aux questions méthodologiques et épistémologiques liées au genre et au registre comiques (ce qui a débouché récemment sur la publication du dossier « Gelan. Rire, faire rire, penser le rire » dans la revue *Methodos*, n° 23). Ses recherches actuelles se concentrent sur la comédie moyenne et nouvelle contemporaine de Démosthène.

Marie-Hélène Garelli, professeur en Langue et littérature latines et en Histoire du Théâtre antique à l'Université Toulouse Jean Jaurès et ancienne élève de l'École Normale Supérieure Ulm-Sèvres, est membre de l'équipe PLH. Ses recherches portent sur les textes dramatiques antiques, le statut des artistes, l'histoire de la danse et de la gestuelle et sur la poésie latine en lien avec les spectacles. Elle s'intéresse tout particulièrement au contexte socio-politique des spectacles, aux modes de représentation et aux genres dits marginaux comme la pantomime et le mime. Elle est co-auteur du *Théâtre à Rome*, Paris, Le livre de poche, 1998 (en collaboration avec Jean-Christian Dumont) et de *Danser le mythe* (Peeters, 2007) ainsi que d'un commentaire sur l'*Héautontimoroumenos* de Térence (éditions Atlande, 2018).

Cassandra Martigny est professeure agrégée de lettres classiques, docteure en littérature générale et comparée et en études antiques. Dans sa thèse, codirigée par Véronique Gély (CRLC) et Marie-Pierre Noël (EDITTA), elle étudie la réception du personnage de Jocaste, de l'Antiquité à nos jours, et la fabrication de son mythe. Ses recherches portent plus généralement sur les réappropriations des figures féminines de l'Antiquité par la modernité en Occident, et croisent littérature, sciences humaines et études de genre.

Marie-Pierre Noël est Professeure de langue et littérature grecques à Sorbonne Université et directrice de l'UR EDITTA (UR 1491 : Édition, Interprétation et Traduction des Textes Anciens). Ses recherches portent sur les débuts de la rhétorique et les formes dramatiques de la parole dans l'Athènes classique (sophistique, rhétorique, philosophie, théâtre). Codirectrice des *Cahiers du Théâtre Antique*, elle y a édité récemment, avec Agnès Lafont et Pierre Pontier, un volume intitulé *Autour du mythe de Thésée : Tradition, Transferts, Transmissions (Antiquité–XVII^e siècle)*, CTA 4, 2021.

Anne-Sophie Noël est maîtresse de conférences en langue et littérature grecques à l'ENS de Lyon (UMR HiSoMA) et membre junior de l'IUF depuis 2023. Elle s'intéresse aux enjeux dramaturgiques, émotionnels et cognitifs de la représentation théâtrale en Grèce ancienne. Ses travaux sur les objets dans la tragédie grecque éclairent la place prise par ces derniers dans la composition dramatique et dans le spectacle théâtral. Elle s'intéresse aussi à la réception de la tragédie grecque sur la scène d'aujourd'hui. Le projet KINSPECTA (Engagement kinésique et expérience des spectateurs de l'Antiquité à nos jours), soutenu par l'IUF, renouvelle les études sur l'engagement (sensible et cognitif) des spectateurs de théâtre en interrogeant les sources anciennes à nouveaux frais et en articulant méthodes d'analyse dites classiques (philologique, littéraire, historique, archéologique), approches dramaturgiques, anthropologiques, et sciences cognitives expérimentales.

Alexa Piqueux est maître de conférences en langue et littérature grecques à l'Université Paris Nanterre, membre de l'UMR 7041-ArScAn (THEMAM) et membre junior de l'Institut Universitaire de France. Ses recherches portent sur le théâtre grec antique, en particulier sur la comédie (poésie dramatique, dramaturgie, aspects matériels de la représentation, iconographie). Elle est notamment l'auteur d'une monographie intitulée *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440-320 BCE*, parue en 2022 chez Oxford University Press.

Caroline Plichon est professeure agrégée de lettres classiques dans l'UFR Temps et Territoires de l'université Lyon 2 et docteure en Sciences de l'Antiquité, chercheuse associée au laboratoire HiSoMA, co-organisatrice du séminaire de l'axe B « Cultures et Temporalités », et membre du RéTha (Réseau sur le Théâtre Antique). Elle a soutenu sa thèse en 2005 sur le *Rhésos*, attribué à Euripide et a publié en 2022 *Dans la nuit de Troie. Commentaire du Rhésos, tragédie attribuée à Euripide* aux Editions de l'UGA. Elle travaille sur la tragédie grecque, plus particulièrement sur la relecture savante de l'épopée et des genres poétiques, sur la dramaturgie et sur les liens entre scène tragique et réalité politique et sociale.