



HAL
open science

Des femmes très matérielles ? Objets, féminité et performance dans l'Idylle XV de Théocrite

Anne-Sophie Noel, Myrtille Remond

► To cite this version:

Anne-Sophie Noel, Myrtille Remond. Des femmes très matérielles ? Objets, féminité et performance dans l'Idylle XV de Théocrite. Bulletin de l'association Guillaume Budé , 2017, 1 (2), pp.76-113. 10.3406/bude.2017.7205 . halshs-04026234

HAL Id: halshs-04026234

<https://shs.hal.science/halshs-04026234>

Submitted on 3 May 2023

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.

Des femmes très matérielles ? Objets, féminité et performance dans l'*Idylle XV* de Théocrite

Anne-Sophie Noël, Myrtille Remond

Citer ce document / Cite this document :

Noël Anne-Sophie, Remond Myrtille. Des femmes très matérielles ? Objets, féminité et performance dans l'*Idylle XV* de Théocrite. In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°2,2017. pp. 76-113;

doi : <https://doi.org/10.3406/bude.2017.7205>

https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2017_num_1_2_7205

Fichier pdf généré le 18/11/2022

DES FEMMES TRÈS MATÉRIELLES ? OBJETS, FÉMINITÉ ET PERFORMANCE DANS L'IDYLLE XV DE THÉOCRITE¹

Les objets fourmillent dans l'*Idylle xv* de Théocrite. L'intérieur de Praxinoa où se déroulent les préparatifs des deux femmes est peuplé d'objets domestiques : le siège, le coussin, la laine, le coffre, la clef, etc... Dans le palais des Ptolémées où se joue la dernière partie de l'*Idylle*, le regard se porte de manière appuyée sur les objets associés au culte d'Adonis : les tapisseries tendues, la scène composée autour des statues d'Adonis et d'Aphrodite étendus sur leurs lits d'argent, etc. Ces derniers donnent lieu à une double *ekphrasis*, d'abord par Gorgô et Praxinoa puis par « la fille de l'Argienne » qui déploie les objets pour conférer à l'évocation de l'éphèbe des repères matériels et visuels stimulant l'imagination des spectateurs et des lecteurs de l'*Idylle*. Relire *Les Syracusaines* à la lumière des approches nouvelles des objets comme points d'ancrage matériels des affects et de la construction du féminin, mais aussi de la construction du poème lui-même, s'est donc présenté à nous comme une démarche heuristique nouvelle.

Diverses approches modernes de l'objet ont informé notre démarche. Dans le champ de la sociologie et de l'anthropologie, il a été bien établi que les interactions entre un individu et les objets qui l'environnent déterminent son inscription dans un milieu et dans des normes sociales². Ce constat a été à l'origine d'un tournant anthropologique dans les années 1990-2000, qui a consisté dans la prise de conscience que les objets ne sont pas les instruments passifs qui rendent possible l'activité humaine, mais qu'ils y contribuent, qu'ils la conditionnent et la déterminent de façon active. L'objet possède une vie propre : la métaphore de la « biographie des objets » a été par la suite largement employée par des anthropologues³. Dans son étude de la relation aux objets

1. Une version orale de cet article a été présentée lors du colloque international intitulé « La féminité dans les arts hellénistiques : voix, genre, représentations » (ENS de Lyon, 7-9 septembre 2017). Que les organisateurs, Christophe Cusset et Nadège Wolff, soient chaleureusement remerciés d'avoir accepté notre réflexion interdisciplinaire à quatre mains.

2. Baudrillard 1968 ; Appadurai 1986.

3. Kopytoff 1986 ; Gosden, Marshall 1999 ; Hoskins 1998 ; 2006.

dans l'ethnie indonésienne des Kodi (1998), Janet Hoskins définit ainsi une approche « biographique » de l'objet féconde, au-delà des limites de son champ disciplinaire : les objets, écrit-elle, sont « enchevêtrés dans les événements d'une vie humaine et utilisés comme des vecteurs de la construction de soi »⁴. Ils sont les « pierres angulaires de l'histoire personnelle que l'on élabore à propos de soi, des véhicules servant à définir l'identité personnelle et sexuelle »⁵.

Ces modèles théoriques d'approche des objets que nous n'énumérerons pas tous⁶, ont été diffusés et appliqués de manière éclairante et féconde à des sociétés et des époques très diverses⁷. Dans le champ des études classiques, l'ouvrage collectif édité par Bielfeldt, *Ding und Mensch in der Antike*⁸, constitue la première tentative d'approche interdisciplinaire des relations entre hommes et objets dans l'Antiquité (archéologie, philosophie, psychologie, histoire de l'art et philologie). Pour ce qui est de la philologie, la focalisation sur l'objet a déjà permis d'éclairer certains aspects de la poétique d'Homère⁹. Plusieurs études sur la tragédie ont bien mis au jour la part essentielle que jouent les objets dans la dramaturgie tragique (dans une approche, en général, plus sémiotique et spectaculaire, qu'anthropologique)¹⁰, et quelques contributions intéressantes ont été apportées sur la place de l'objet dans la dramaturgie comique (Aristophane, Ménandre, et Plaute essentiellement), travaux de dimension limitée qui mériteraient encore à ce jour d'être complétés par des études de plus grande ampleur¹¹.

L'ensemble de ces travaux interdisciplinaires sur l'objet soulève plusieurs questions qui, nous en faisons le pari, peuvent éclairer la lecture de l'*Idylle xv* de Théocrite : l'approche biographique

4. Hoskins 1998, p. 2.

5. Hoskins 1998, p. 4.

6. Il faudrait aussi parler des différentes approches de l'*object agency*, la capacité des objets à agir : voir Gell 1998 ; Latour 1991, 2005 ; Knappett, Malafouris 2008 ; Bennett 2010.

7. Par exemple, à la société anglaise victorienne (Goldhill 2015), ou à la société égéenne préhistorique (Knappett 2005).

8. Bielfeldt 2013.

9. Grethlein 2008 ; Bielfeldt 2013 : 15-47 ; Purves 2015.

10. Principalement, Chaston 2010 ; Harrison, Liapis 2013 ; Noel 2012, 2013, 2014 ; Mueller 2016 ; Coppola *et al.* 2016.

11. Sur Aristophane : English 2000 ; Poe 2000 ; Revermann 2013 ; Tordoff 2013 (son étude porte aussi sur Ménandre) ; Imperio et Piqueux dans Coppola *et al.* 2016 (p. 129-154 et 237-260) ; sur Plaute : Ketterer 1986 ; Marshall 2006 ; Sharrock 2008 ; Telò 2016.

invite à questionner la dimension genrée, féminine, de l'usage des objets de Praxinoa et Gorgô. L'approche dramaturgique de l'objet dans le théâtre antique semble pouvoir s'appliquer de manière légitime à l'étude d'une *Idylle*, dont le caractère théâtral est bien connu et trouve un ancrage matériel particulier dans ses objets, considérés dès 1898 comme des « accessoires » par Legrand, alors même qu'il estimait que ce poème n'a pas pu être joué sur la scène¹².

En invoquant ce modèle théâtral dramaturgique des objets, nous aborderons inévitablement, mais par la bande, la question de la performance de l'*Idylle xv*. Si son caractère théâtral inspiré d'un mime de Sophron est affirmé depuis l'Antiquité¹³, celle de sa performance du temps de Théocrite n'est pas assurée, en l'absence de preuves textuelles ou archéologiques solides¹⁴. Le débat sur la question est donc sans fin dans l'état actuel des connaissances, puisqu'il relève en dernier lieu essentiellement de la conception subjective¹⁵ que se font les critiques modernes de ce qui constitue la performance¹⁶ et la théâtralité d'une œuvre conservée sous la forme d'un texte. Nous préférons donc contourner la question, pour montrer, non pas que l'*Idylle* a été représentée sur scène, mais plutôt, comment au sein du texte lui-même, s'élabore une dramaturgie qui emprunte à divers genres théâtraux et les refond de manière inédite et hautement expérimentale¹⁷. Indépendamment de la question de la performance réelle des *Syracusaines*, il nous semble que le texte de Théocrite contient en lui-même la possibilité de « sa mise en théâtre » tout en cherchant à dépasser chacun des modèles traditionnels de théâtralité proposés par la tragédie, la comédie, et le mime.

Enfin, l'étude dramaturgique des objets comme catalyseurs de l'action dramatique nous a semblé elle-même trop réductrice pour rendre compte de la polysémie des objets dans l'*Idylle*, notamment

12. Legrand 1898, p. 414-418.

13. παρέπλασε δὲ τὸ ποιημάτιον ἐκ τῶν παρὰ Σώφρονι Ἰσθμια Θεωμένων ; le scénario est copié de Sophron selon la scholie (cf. Kaibel *Com. gr. fgm. I 1, 155*).

14. Hunter 2008, p. 191, à propos des *Mimiambes* d'Hérodas.

15. Legrand 1898, p. 417-418 : « Impropre à la représentation, impropre au monologue, le texte des *Syracusaines* ne se prête qu'à la lecture silencieuse » ; mais ses arguments ne sont pas complètement convaincants. Rendent impossible la représentation selon lui les changements de lieu et de décor, des figurants nombreux, la présence de la cohue et de ses mouvements ainsi que la progression chaotique et difficile des protagonistes vers le palais, voir p. 415 sq.

16. Voir par exemple, l'article très prudent de Acosta-Hughes 2012, p. 408.

17. Hunter 2008, p. 204.

la manière dont le « système des objets » crée un réseau permettant de jeter des ponts entre les trois parties de l'*Idylle* (et peut-être au-delà des limites de l'*Idylle*, de tisser des liens avec le reste du recueil). Plus exactement, Théocrite peut avoir emprunté au modèle théâtral non seulement une dynamique de l'objet source d'action dramatique (qu'il transforme et adapte à l'*Idylle* de manière assez radicale), mais aussi une pratique qui relève davantage de la composition d'effets de parallélisme et de symétrie par l'intermédiaire d'objets structurants. Notre hypothèse est que Théocrite crée un maillage d'objets complexe, à la fois horizontal et vertical : architecture qui décuple les possibilités sémantiques et spectaculaires du poème tout en s'inscrivant dans une esthétique hellénistique bien marquée.

I. Objets et féminité dans l'*Idylle* xv

Depuis peu, les études croisant matérialité et genre (ou plutôt *gender*) fleurissent dans les *Women's studies* anglo-saxonnes, et plus globalement, dans l'anthropologie historique ou l'histoire culturelle, comme on voudra l'appeler¹⁸. S'y trouve examinée la manière dont la production, la consommation, le désir des objets sont déterminés par des logiques sexuelles identifiables. Comment l'usage des objets contribue-t-il à la construction du féminin ou du masculin, par les transformations du corps et de l'esprit qu'ils impliquent, aussi bien que des émotions qu'ils suscitent¹⁹ ? Dans le cas des femmes et de leurs relations aux objets, le questionnement porte également sur l'*agency* / l'« agentivité » des femmes, souvent limitée par un usage de l'objet imposé et contraint (par exemple les objets domestiques qui les confinent à l'intérieur de la maison, dans nombre de sociétés traditionnelles), mais qui se trouve parfois accrue, dans certaines situations, par un usage particulier, exceptionnel ou déviant, de ces mêmes

18. Par exemple Telò 2016 ; de nombreux colloques, récents ou à venir, portent sur cette thématique interdisciplinaire : par exemple en avril 2017 (« Histories, things, and anthropological approaches – materiality and gender in the Medieval and Early Modern Studies », Helsinki) ; en janvier 2018 (« Material girls : gender and material culture in the Ancient World, Society for Classical Studies, Boston) et en avril 2018 (« A Material Girl In A Material World: Women, Objects and Antiquity », Classical Association, Leicester). Sur le concept de « material feminism », voir Alaimo et Hekman 2008.

19. Voir Hoskins 2007 ; Naji 2009 ; Montjaret 2014.

objets. Ces approches nous invitent donc à questionner la manière dont les objets du quotidien énumérés dans *Les Syracusaines* construisent la féminité de Gorgô et de Praxinoa, en accord ou en opposition avec la norme sociale grecque de l'époque.

A. La composition d'un univers féminin traditionnel et vraisemblable

Comme d'autres poèmes alexandrins²⁰, *l'Idylle xv* de Théocrite a pu être caractérisée par son « réalisme » ou ses « effets de réel »²¹. Ce texte, par ailleurs atypique, est, en cela, selon la définition qu'en donne Chrysi Giantsiou Watrinet dans sa thèse sur le mime grec²², l'héritier du mime dorien qui reflète sur la scène, le monde tel qu'il est : un univers quotidien, domestique et traditionnel. L'univers créé par Théocrite dans *Les Syracusaines* marque aussi l'héritage de Sophron : inspirateur avoué de Théocrite dans ce poème, il est connu pour avoir composé des mimes masculins et des mimes féminins²³ dans lesquels un sexe domine largement le dialogue.

Les objets sont mobilisés pour recréer cet univers vraisemblable²⁴. Le « minimalisme » du mobilier (un siège et son coussin ; un coffre et probablement un panier ou un guéridon sur lequel le fil devrait reposer) mentionné dans la première partie de *l'Idylle* (v. 1-44) n'entre pas en conflit avec les données archéologiques²⁵. Dans le monde hellénistique grec, l'intérieur des maisons comportait vraisemblablement un nombre modeste de meubles, sans doute légers et portables, qu'on déplaçait facilement ici et là, au dedans et en dehors de la maison, au gré des mouvements des habitants²⁶.

20. Voir Zanker 1987, p. 10-18, 50 ; Fantuzzi, Hunter 2005, p. 133 (« realism of everyday life »).

21. Voir Fantuzzi 2010, p. 196 (« reality effects »).

22. Giantsiou Watrinet 2010.

23. Athénée 89a, 281e, 309c-d ; ce n'était peut-être pas le seul : voir Platon, *République*, 451c ; Aristophane, *Thesmophories*, 151 et 154.

24. Cf. Banu 1995, p. 655 : la « valeur d'usage » de l'objet lui permet d'« évoquer le monde ».

25. Andrianou 2006, p. 581.

26. Andrianou 2006, p. 565-566. La liste du vocabulaire du mobilier et de l'ameublement établie par l'auteur à partir de données épigraphiques conforte aussi l'impression d'une réalité historique et anthropologique : le *δίφρον*, le coussin, le *larnax*, la broche, par exemple, quoique rarement mentionnés dans les sources épigraphiques y sont attestés.

Le « taux de matérialité »²⁷ est très important dans la première partie du texte et les objets présentés peuvent apparaître comme emblématiques d'un univers féminin traditionnellement clos²⁸ et centré sur des activités domestiques, comme la gestion des esclaves, le soin des enfants, l'économie textile. Ainsi, avec la manipulation du coussin (ποτίκρανον) et la mention au vers 16 du *νίτρον* (le détergent) et du *φῶκος* (la teinture), l'importance et la spécificité du travail domestique féminin qui tourne encore à l'époque ptolémaïque²⁹ autour du travail de la laine³⁰ est introduite. Le filage, le tissage, témoignent aussi traditionnellement de la respectabilité d'une maison³¹. La référence au fil (τὸ νῆμα, v. 27)³², au *chiton* de Praxinoa qui se fait arroser (μευτὸ χιτωνιον, v. 31) et à la tenue raffinée que Praxinoa sort du « grand *larnax* » (τὸ καταπτυχὲς ἐμπερόναμα/τὸ μπέχονον φέρε μοι καὶ τὰν θολίαν, v. 39) enrichissent encore cette thématique essentielle du poème.

La sociabilité féminine (perçue à travers la présentation du siège d'appoint, le *δίφρον*, très attesté dans les textes depuis Homère et dans l'iconographie) ainsi que les soins du corps et l'hygiène occupent également une place importante à travers la référence à l'eau et au savon (φέρει θᾶλλον ὕδωρ ; ἂ δὲ μᾶμα φέρει, v. 29-30), et par la crainte exprimée par Praxinoa de voir les belettes s'installer dans la laine³³. Enfin, les deux femmes sont caractérisées de façon attendue par leur maternité : le bébé Zopyrion participe à l'action (γλυκερὸν τέκος, τὸ βρέφος, v. 12-14 ; τὸν μικκὸν, v. 40-42), quoiqu'en restant muet, objet de la parole et de l'action des deux femmes, plutôt qu'acteur lui-même. En ce sens, on peut être tenté de le considérer comme un « accessoire »,

27. « The 'rate of materiality' is determined by the number of props per one hundred lines of text », Tordoff 2013, p. 97.

28. Les objets traduisent aussi une forme de claustration : portes, clef, coffre, chienne de garde.

29. Voir Bagnall, Criboire 2006.

30. Il est à noter que conformément à l'usage de l'époque en Égypte, le tissage n'a pas été opéré dans le cadre domestique ; ce sont des tisserands extérieurs, et notamment masculins, qui prennent désormais soin de cette étape, en général.

31. Xénophon, *Mémorables*, II, 7.

32. Le mot est attesté chez Homère, *Odyssée*, 4, 134 ; Euripide, *Oreste*, 1433.

33. Comme la chienne, l'animal peut même représenter la femme : la femelle-belette et la femme-chienne sont deux des types de femmes honnis de Simonide (fr. 7 West) ; sur le terme discuté de *galeai*, voir, par exemple, Gow 1967 ; Benton 1969 ; Amigues 1999.

en particulier si on projette l'action mimique sur une scène de théâtre où, selon les mots d'Anne Ubersfeld, des êtres animés peuvent se voir conférer le statut d'« accessoires », quand ils adoptent « les traits *non animés, non humains* »³⁴ : c'est-à-dire, quand ils ne sont pas les sujets d'une parole ou d'une action autonome, mais seulement les objets de l'action des personnages-acteurs. À ce titre, la chienne gardienne du foyer (τὰν κύν', v. 43), animal domestique féminisé, peut aussi éventuellement être ajoutée à cette liste d'objets évoqués par la parole ou manipulés par Praxinoa et Gorgô. La clef³⁵ (qui a momentanément disparu) et la porte de la cour que Gorgô franchit au début de la scène (il y a passage de l'extérieur vers l'intérieur au premier vers) et que la nourrice Phrygia devra fermer à clef au vers 44 (τὰν ἀύλειαν ἀπὸ κλάζον)³⁶ renvoient à l'univers traditionnellement clos des femmes.

Ces objets construisent ainsi à la fois un univers très féminisé³⁷, et un conservatoire des façons grecques témoignant de l'architecture et du mobilier, du code d'hospitalité entre femmes, du travail de la laine, de la gestion de l'*oikos*, et enfin de l'habillement. Mais l'intérêt n'est pas seulement documentaire : le regard de Gorgô et de Praxinoa sur les objets ainsi que leurs paroles traduisent aussi l'intégration psychique de ces stéréotypes classiques hyper-féminins. Théocrite s'amuse ainsi à déformer le regard de Gorgô au vers 6 :

παντᾷ κρηπίδες, παντᾷ χλαμυδηφόροι ἄνδρες·

*Partout, des chaussures de guerre, partout, des hommes en chlamyde.*³⁸

34. Ubersfeld 1996, p. 109 ; elle écrit aussi : « deviennent objets par le travail producteur du comédien des choses qui n'ont guère vocation d'objets : telle partie du décor, telle partie de vêtement (un col ou une manche que l'on arrache), ou même des parties du corps de l'acteur, des animaux (...), voire des êtres humains par exemple (...) ». Sur ce point, voir aussi Veltruski 1964, p. 84.

35. Objet associé à Hécate.

36. Dans les deuxième et troisième partie du texte, la scène de la rue et au palais, les objets-accessoires ou du décor sont plus rares : les portes, le voile, la tapisserie mais chacun a déjà été identifié dans la première partie, comme relevant de la sphère du féminin.

37. Comme dans l'*Idylle VI*, v. 9-14 et 29-30, l'animal domestique est une femelle ; des belettes complètent aussi ce tableau ; le petit garçon, Zopyrion ne perd son statut d'être neutre et ne devient, dans la bouche des protagonistes, mâle qu'une fois que sa mère a quitté la maison.

38. Traduction personnelle de Myrtille Remond, comme pour l'ensemble des passages traduits dans cet article.

Gorgô réduit l'être masculin à une paire de bottes et son regard « textile », qui lui inspire un mot nouveau (χλαμυδηφόροι, « porteurs de chlamydes », est pratiquement un *hapax*)³⁹ et semble faire écho à un fragment de Sappho où l'on retrouve une même image des cavaliers et des fantassins⁴⁰. D'une façon similaire, Praxinoa interrompt tout à trac l'étrange échange par proverbes qu'elle a avec Gorgô (v. 27-28), lorsqu'elle détecte le fil mal rangé, comme si l'objet la rappelait *hic et nunc* :

ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά.

Εὐνόα, αἶρε τὸ νῆμα καὶ ἐς μέσον, αἰνόδρυπτε,
θὲς πάλιν· αἰ γὰλέαι μαλακῶς χεῖζοντι καθεύδειν.

« Pour les désœuvrés, c'est toujours jour de fête ! » Eunoa, prends ma pelote ; oui, c'est ça ! remets-la encore au milieu de la pièce, horrible mollassonne ! « Les belettes aspirent à se reposer mollement. »

Théocrite brosse donc à travers les objets un décor très marqué par son appartenance au monde féminin⁴¹ et vraisemblable à première vue, mais les objets dont il est question semblent aussi être constitutifs du psychisme des protagonistes.

B. Objets et affects : la composition d'un ethos

Les objets contribuent à la caractérisation des personnages, notamment grâce aux émotions qu'ils suscitent ou cristallisent. C'est autour du *diphron*⁴² et de son coussin que commence, par exemple, à s'esquisser le portrait de Praxinoa : elle apparaît soucieuse d'offrir l'image d'une femme respectable et de paraître maîtresse des codes domestiques et d'hospitalité. Néanmoins, son empressement légitime est vite occulté par sa faculté à s'irriter.

Au chant 19 de l'*Odyssée*, sur les ordres de Pénélope, Eurynomè (on notera le préfixe Eu- à rapprocher peut-être du nom d'Eunoa,

39. On retrouve l'adjectif dans une seule inscription : *IGRom.4.360.25* (Pergam., 2^e siècle après J.-C.).

40. Sappho fr. 123 : Οἱ μὲν ἱππῆων στρότον, οἱ δὲ πῆσδων, οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν ἐμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν' ὅττω τις ἔραται.

41. Tous ces thèmes sont également au cœur de nombreuses lettres de femmes conservées dans des *papyri* ; pour établir des rapprochements intéressants, voir, par exemple, Bagnall, Cribrione 2006.

42. Le mot les « classe » d'ailleurs dans la catégorie du peuple : la forme δρίφρον « résulte d'une métathèse populaire attestée chez Sophon » (Monteil 1968, *comm. ad loc*). C'est selon Hésychius (4. 2390) et l'*Etym. Magnum* (287. 50), la forme commune « en dorien » et chez les Syracusains.

la servante de Praxinoa) apporte à Ulysse un *diphron* pour qu'il puisse confortablement faire son récit : « Eurynomè, apporte donc un siège et pose dessus une peau, afin qu'une fois assis, l'étranger me parle et entende ma parole, car je veux l'interroger »⁴³. Ulysse s'assied mais refuse poliment de raconter son histoire : « Il ne convient pas que, gémissant et me lamentant, je me tienne assis dans la maison d'autrui, car il est trop vil de s'affliger sans cesse ». Le rapprochement avec l'*Idylle* souligne alors l'attitude anti-héroïque et impolie de Gorgô qui, donnant libre court à son énervement et à ses plaintes, devient un contrepoint comique de la figure du héros Ulysse. Le *diphron* et son coussin permettent alors de marquer, grâce au contraste suscité par la réécriture d'une scène d'hospitalité homérique et ce qui suit (les récriminations de Gorgô, puis la scène des préparatifs de Praxinoa, par exemple), la distance qui sépare Gorgô et Praxinoa de l'épouse idéale, Pénélope, et du savoir-vivre héroïque⁴⁴.

Praxinoa n'est pas seulement colérique et agressive, son intérieur est désordonné (le fil traîne par terre et les belettes risquent de s'y prélasser ; la clef du *larnax* est égarée), et elle se trouve assistée d'une esclave maladroite et confuse (oubli du coussin, confusion dans l'ordre des étapes de la toilette, *chiton* mouillé, etc.). À travers les objets, se dessine donc le portrait d'une femme imparfaite, impulsive et émotive. Gorgô lui ressemble assez : à défaut de disposer d'objets personnels puisqu'elle se trouve chez Praxinoa, elle compense par une puissante rhétorique (parataxe, effets sonores..) qui (re)présente à son émotion et pratiquement à nos yeux, les objets qui révèlent son psychisme ; c'est le cas des toisons, par exemple, aux vers 19-20 :

ἑπταδράχμῳς κυνάδα, γραιῶν ἀποτίλιματα πηρᾶν,
πέντε πόκιωσ ἔλαβ' ἐχθέσ, ἅπαν ῥύπον, ἔργον ἐπ' ἔργῳ.

Sept drachmes ! Du poil de chien ! Des morceaux arrachés sur de vieilles besaces,

Cinq toisons, c'est sa prise, hier ! Pure crasse ! « Travail sur travail... »

43. *Odyssée* 19, 97 sq.

44. D'autres éléments jouent sur des rapprochements avec l'univers héroïque et mythologique : la toilette peut rappeler *H.H.Aphr.* 58-67 ; on peut rapprocher les paroles adressées à Zopyrion (v. 13) de *Od.* 16.23 = 17.41: ἤλθεσ, Τηλέμαχε, γλυκερὸν φάος· οὐ σ'ἔτ'ἐγὼ γε ; *Il.* 8.39 = 22.183: θάρσει, Τριτογένεια, φίλον τέκος· οὐ νό τι θυμῶ.

Certains objets servent également à représenter l'intimité et la proximité psychologique des deux amies : ce sont des artisanes exigeantes et passionnées. L'évocation (on peut pratiquement parler d'*enargeia*) des toisons mal choisies, de la confusion de la soude et du sel pour laver et teindre un fil les transportent de rage et leur permettent, semble-t-il, sous l'apparent partage de complaints, d'entrer en joute verbale⁴⁵. Le bébé, enfin, met au jour une attention tendre à l'enfant, caractéristique de l'époque et que l'on pourrait rapprocher par exemple, de l'*Hymne à Artémis* de Callimaque. On découvre plus loin l'investissement psychique et financier démesuré de Praxinoa pour sa « tenue des grands jours » ; les deux femmes partagent les mêmes valeurs « textiles » et humaines⁴⁶.

Les objets dans la première partie des *Syracusaines* semblent donc chargés d'affect et sont les vecteurs de la peinture des caractères et du statut social des femmes. Semble se dessiner en filigrane le portrait d'un être potentiellement très déraisonnable : désordre, colère, fausse modestie, agressivité, investissement psychique et matériel démesuré pour un vêtement... Certains objets semblent même renvoyer à la duplicité légendaire des femmes comme le tissage⁴⁷, assez naturellement, mais aussi la clef, le *larnax*, ou la broche (*περόνρη*) qui sert à tenir le vêtement mais dont la fonction se trouve violemment détournée par des femmes dans plusieurs mythes et dans un récit d'Hérodote⁴⁸. En effet, le mari est en général le gardien des clefs (il y a d'ailleurs ici, sans doute, un jeu de mots autour du nom de Diokleidas). Lorsque la femme s'en empare, en fait un double ou déjoue la technicité de la serrure, comme dans les *Thesmophories* d'Aristophane⁴⁹ ou dans le *Sur le meurtre d'Eratosthène* de Lysias⁵⁰, c'est

45. Un amusement poétique. Sur la possible rivalité des deux femmes et leur statut confortable de « nouvelles riches » révélé par les objets, voir Whitehorne 1995.

46. On pourrait même affirmer que leurs maris sont des objets encombrants (*άνηρ περισκαιδεικάπαχυς*, v. 17).

47. Nous pensons évidemment à Pénélope, Clytemnestre dans l'*Orestie*, ou encore Déjanire dans les *Trachiniennes*.

48. Sophocle, *Antigone*, 968-987 ; *Œdipe Roi*, 1268-1269 ; une énucléation comparable pouvait être le sujet de ses deux *Phinée*, les fils de Phinée pouvant être aveuglés à coup de broches et de navettes *TGF* 4, fr. 704-717a RADT ; Euripide *Hécube* 1169-1171, *Phéniennes* 61-62, 805 ; Hérodote V, 87-88. Cf. Noel 2012, p. 354-359.

49. Aristophane, *Thesmophories*, v. 421 sq.

50. Lysias, *Sur le meurtre d'Eratosthène*, 13-14.

un instrument de sa duplicité. Quand au *larnax*, il est un instrument de ruse chez Hérodote⁵¹. Dans l'*Ode* 5 de Bacchylide, la mère de Méléagre sort d'un *larnax* la bûche qui contient la vie de son fils et qu'elle entreprend de brûler par vengeance : dans ce cas, se combine à la trahison, le motif de la mort associé traditionnellement à cet objet – nous y reviendrons.

Mais les objets trahissent aussi une aspiration à bien faire, à s'élever, à se dépasser : le bébé, qui dans la comédie pouvait être figuré par une marionnette de chiffon⁵², comme le vêtement recherché, servent à illustrer les aspirations de Praxinoa. L'enfant est un être précieux, futé, dont elle prend soin, afin qu'il ne devienne pas boiteux ; la passion du beau travail textile soutenue par une ardeur à imaginer une belle pièce les transporte... N'auraient-elles pas des aspirations poétiques⁵³ ?

C. Objets et métopoéticité au féminin

Un certain faisceau d'indices semblent faire de Gorgô et de Praxinoa des figures de poètes. Du point de vue onomastique, on peut penser à Gorgô, rivale en amour et en poésie, peut-être, de Sappho ; une autre Prax-, Praxilla a composé un poème à Adonis. Comme Théocrite, ce sont des émigrées de Syracuse, installées à Alexandrie. Et la description de la tapisserie (v. 78-96) fait de ces dames de véritables critiques d'art.

Les objets eux-mêmes contribuent à nous renseigner sur les dispositions éventuellement « poétiques » des deux protagonistes. L'entrée de Gorgô et son installation sur le *diphron* ressemblent ainsi à la citation iconographique d'un motif bien connu⁵⁴ et particulièrement en vogue dans dans la statuaire du 3e s. av. J.-C., le poète assis⁵⁵.

51. Hérodote, III, 123.

52. Marshall 2013, p. 271 : les pleurs et le babil du bébé ont des précédents sur scène ; ils étaient permis par une sorte de ventriloquisme (comme par exemple, chez Aristophane, *Lysistrata*, 879).

53. La colère et la frustration, liées pratiquement toujours à un objet, sont aussi moteurs de leur parole (joutes, créations de mots, jeux intertextuels etc.).

54. Yatromanolakis 2001, p. 159-168.

55. Voir par exemple le groupe statuaire du poète assis et des deux sirènes, vers 350-300 avant J.-C., – 300 B.C., origine inconnue. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Figure n°1 : Muse accordant deux cithares. Détail de l'intérieur d'une coupe attique à fond blanc, Peintre d'Hésiode, vers 470-460 av. J.-C.

Provenance : Érétrie. Musée du Louvre CA 482.

Domaine public, via Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Muse_lyre_Louvre_CA482.jpg

À Paros, par exemple, Archiloque se voit dresser une nouvelle statue où il récite assis, un rouleau de papyrus à la main⁵⁶. Le *diphron*, « char des Muses » chez Pindare⁵⁷, devenu siège, a donc une double dimension « poétique » littéraire et iconographique. Cette dernière est familière pour les contemporains de Théocrite car elle peut renvoyer aux performances poétiques de récitation ou de lecture qui avaient lieu dans des théâtres ou lors des ban-

56. Cf. Corso 2007, p. 24 et 26 : « it seems possible that Theocritus composed his poem on Parus during the dedication of a new, seating statue of our poet » *ie* Archiloque.

57. Le sens initial du mot *diphron* était « char, chariot » : le début de la deuxième *Isthmique* de Pindare (v. 1-5) présente l'image des poètes de jadis « assis sur le char des Muses » et dans la dixième *Pythique*, le poème lui-même est identifié au *diphron*, « ce char des Piérides au quadruple attelage ». L'image est reprise dans la première *Néméenne*, où il s'agit d'« atteler le chant » (v. 7) ; voir Capponi 2008.

quets⁵⁸. Gorgô et Praxinoa sont-elles alors des poètes moquées ou incomprises ? Pour Richard Hunter, elles sont des « images comiques distordues du poète »⁵⁹ ; leurs paroles les placent en effet à diverses reprises dans la lignée de poétesses comme Sapho ou Erinna⁶⁰, leur regard et leurs objets également.

Les objets du filage et du tissage tiennent une place essentielle dans *Les Syracusaines* : comme dans *La Quenouille* composée par Erinna, on perçoit l'importance de l'activité textile dans la vie des deux protagonistes, or ce motif est traditionnellement associé à la composition poétique⁶¹. Ce que Théocrite semble formuler de façon assez explicite et remarquable dans *l'Idylle xv*, c'est alors le fait que le tissage/création poétique est une projection de soi, un objet où l'on met son âme : τοῖς δ'ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα, affirme Praxinoa (« j'ai mis mon âme aussi dans cet ouvrage », ce qui fait écho à diverses études anthropologiques qui ont bien montré le caractère identitaire de l'ouvrage textile pour les femmes)⁶².

Mais dans le cas de nos deux femmes, beaucoup de choses tournent mal : par exemple, la clef du *larnax*, qui peut être interprété comme un coffre-bibliothèque⁶³ ou même un espace de création poétique comme dans *l'Idylle VII*⁶⁴, est d'abord égarée ; le voile, qui peut symboliser l'objet poétique à destination du palais, déchiré ; l'entourage des femmes est à l'antipode de la fréquentation des Muses avec des maris incompetents, chronophages et difficiles qui compliquent leur tâche, et des servantes maladroitesses. Enfin, leur dialecte leur vaut des difficultés : Praxinoa doit se battre verbalement pour défendre son parler syracusain : cette violence verbale qui peut renvoyer au genre iambique, n'est pas doute pas conforme à l'idéal (poétique) de Praxinoa⁶⁵ ; elle se

58. Athénée, *Deipnosophistes*, 14. 620 ξ cite un fragment de Cléarque particulièrement intéressant : Ἀρχιλόχου φησὶν Σιμωνίδης ὁ Ζακύνθιος ἐν τοῖς θεάτροις ἐπὶ δίφρου καθήμενος ἐρραψώδει.

59. Hunter 1996, p. 118.

60. À rapprocher d'Erinna 3. 3, v. 81-82, par exemple.

61. Une épigramme de Nossis (*Anth. Pal.* 6.265) propose un exemple parfait d'identification du tissage et de la composition poétique.

62. Naji 2009.

63. Sur le *larnax* comme bibliothèque ou meuble d'archives, voir Coqueugniot 2007, p. 297.

64. L'objet a sans doute une signification poétique dans *l'Idylle VII* où il devient espace de création poétique, notamment grâce aux abeilles.

65. Praxinoa ne veut pas d'un enfant boiteux : possible allusion à l'expression *ta khola tiktein* de Callimaque, *Jambe* 13, fr. 203-14 = 203.66.

bat aussi physiquement pour entrer dans le palais, pour finalement se taire. Quand commence la performance de la « fille de l'Argienne », elle est devenue comme absente, disparue. Deux hommes, Gorgô la « groupie », et la poétesse⁶⁶ ont-ils eu raison de sa voix ?

Nous laisserons cette question en suspens : il nous importe d'avoir montré en premier lieu la manière dont les objets, sur lesquels se superposent souvent différents niveaux de sens, contribuent activement à la caractérisation des Syracusaines. Le phénomène de projection dans l'objet est assez remarquablement énoncé par Théocrite (τοῖς δ'ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέθηκα, « j'ai mis mon âme aussi dans cet ouvrage ! »). Les objets de l'*Idylle* sont bien les pierres angulaires de la construction d'un *ethos* féminin complexe, pour reprendre l'image de Janet Hoskins. Nous montrerons à présent comment cette caractérisation est par ailleurs entièrement prise dans une dramaturgie dynamique : le mouvement des femmes qui se déplacent pour assister aux Adonies semble impulsé par des objets mis en jeu⁶⁷ dont le fonctionnement peut être éclairé par des modèles dramaturgiques tragique, comique et peut-être mimique.

II. Des objets points d'ancrage et architectes de théâtralité

A. Des accessoires tirés de la comédie :

Les protagonistes de l'*Idylle xv* sont des personnages de comédie et de mime, comme ceux de Sophron ou d'Héronidas ; Skinner a même formulé récemment l'hypothèse que « la femme-spectatrice a quelque chose d'un personnage-type du mime et de la comédie » tout comme les servantes muettes et maladroites, ou les mégères irascibles et égocentriques⁶⁸. Les accessoires viennent renforcer cette dimension de façon essentielle. Il n'y a pas vraiment, dans ce texte, d'objets qui puissent être replacés dans une filiation directe avec des objets des tragédies

66. Le dorien est cependant bien entré au palais comme langue poétique : Fantuzzi, Hunter 2005, p. 375.

67. Banu 1995, p. 655 : « L'objet peut servir aussi bien à évoquer le réel, qu'à inviter au jeu, à indiquer l'ancrage dans le monde qu'à s'ériger en appui de la convention ludique ».

68. Skinner 2001, p. 206.

conservées⁶⁹ – même si bien sûr, nos connaissances sont limitées par la perte de la majorité des tragédies classiques comme hellénistiques. Les objets, par leur nature d’abord, nous emmènent plutôt du côté de la comédie : nous tairons le savon⁷⁰, objet indigne de la tragédie, et l’eau répandue sur le *chiton* de Praxinoa qui manifestent cette fonction de manière évidente, pour nous concentrer sur deux éléments du mobilier : le *δρίφρον* et le *ποτίκρανον*. Des développements similaires pourraient être élaborés à propos du bébé⁷¹, de la clef, du *chiton*⁷².

Particulièrement polysémique, puisqu’il renvoie à la sociabilité féminine et qu’il comporte une dimension métapoétique, le *δρίφρον* peut aussi être interprété comme un accessoire théâtral⁷³. En effet, le terme signale, dès l’entrée du texte, son caractère comique, ou même mimique, car la forme rare de *δρίφρον* est attestée une seule fois, et chez Sophron (So. 10.), l’auteur de mimes dont Théocrite s’est souvenu pour la composition de cette *Idylle*. La forme mieux attestée, *δίφρον*, se trouve chez Sophron, fr. 92, mais aussi chez Aristophane⁷⁴ et Hérondas (*Mimiambe* 6). Le choix de l’objet, du mot, du dialecte fonctionne donc dans ce texte comme un signe de théâtralité comique et de filiation dramatique.⁷⁵

69. L’exemple du coffre est intéressant à ce titre : dans *Alceste* d’Euripide, l’héroïne prend un vêtement blanc dans un coffre en cèdre, le jour de sa mort, mais la dénomination de l’objet n’est pas la même que celle de Théocrite (*κέδρινοι δόμοι*, *Alc.* 160). Aucune occurrence de *λάραναξ* n’a été recensée à ce jour dans les tragédies conservées. Le terme devait être ressenti comme spécifiquement homérique.

70. Il apparaît chez Aristophane, *Nuées* 1237 ; mention du savon : Cratès, *Les Animaux*, fr. 14-15 *PCG* IV ; Phérécrate, fr. 9 *PCG* VII.

71. Un bébé apparaît dans un drame perdu d’Euripide : *Hypsipyle* (fr.752f. *Kannicht*) ; ce passage est parodié en *Thesm.* 689–657 et 730-755. Les bébés apparaissent plus souvent dans la comédie de Ménandre : *Samienne*, 373–374 ; *Épîtrepontes*, 367 ; deux soldats débattent autour de la possession d’un bébé dans une comédie d’Alexis (fr. 212, v. 1-7, *PCG* II) : voir Sidwell 2014, p. 65.

72. Le terme de *χιτώνιον* ne se trouve dans le théâtre que chez Aristophane : fr. 632 *PCG* III ; *Eccl.* 374 ; et chez Strattis (fr. 71 *PCG* VII).

73. Le siège portatif, le *δρίφρον* et son coussin, le *ποτίκρανον* sont des objets de l’accueil opéré par la bonne maîtresse de maison. On retrouve le *diphron* au début du *Mimiambe* 6 d’Hérondas qui partage des similitudes avec le début des *Syracusaines*, mais aussi chez Homère, par exemple en *Il.* 3, 424 : Aphrodite apporte un siège à Hélène ou en *Od.* 19, 97 sq.

74. ὄρῳς ; ἐγὼ σοι πρότερος ἐκφέρω δίφρον, Aristophane, *Cavaliers*, v. 1164.

75. Boshier 2012, p. 14.

En plaçant Gorgô sur ce siège, doté d'un coussin (ποτίκρανον), Praxinoa qui ne fait que s'agiter et faire s'agiter son esclave, fait de son amie une spectatrice de mime ; le terme ποτίκρανον a aussi été employé pour désigner le coussin du spectateur, ce qui pourrait donc créer une sorte de mise en abyme⁷⁶. Le coussin, plus raffiné que la simple peau de bête homérique dénote un univers confortable et modernisé. Le terme de ποτίκρανον est rare et selon Pollux⁷⁷, il s'agit d'un terme spécifiquement comique. La scène rappelle de façon assez frappante les mosaïques des *Synaristosai* de Ménandre (*Les femmes au petit-déjeuner*), notamment celle de la maison de Cicéron, à Pompéi, ou celle de Zeugma⁷⁸ : la mosaïque représente la première scène de la comédie, ce qui nous invite d'autant plus à faire le rapprochement avec le début des *Syracusaines*⁷⁹. La fausse vierge Plangon au centre, la vieille hétaïre Philainis et sa fille Pythias, sont assises autour d'une table, confortablement installées sur des coussins visiblement moelleux⁸⁰. Sur la mosaïque de Dioscoride, l'expression outrée de leurs masques laisse penser qu'elles aussi se laissent aller à toutes sortes de plaintes et de jérémiades.

Les deux objets, le siège et le coussin, fonctionnent donc à divers niveaux : la peinture d'un intérieur grec, des accessoires de la sociabilité, mais aussi des indices sur le genre dramatique du texte qui débute et, de façon plus complexe et déroutante presque, semblent faire de Gorgô à la fois une spectatrice et une actrice de la performance. La nature des objets en elle-même fait signe vers le genre dramatique comique, mais il convient d'observer également la manière dont les objets sont mis en jeu et en action : la dramaturgie à l'œuvre dans *Les Syracusaines* peut-elle s'apparenter à celle des genres théâtraux traditionnels ?

76. Voir par exemple, Théophraste, *Caractères*, 2.11 ; par ailleurs, *Les Phéniciennes* de Phrynico s'ouvrent avec un eunuque plaçant des coussins sur les sièges d'une assemblée.

77. Pollux, *Onomasticon*, 2, 42, 7 et 6, 9, 5.

78. Sur l'omniprésence des objets évoquant les pièces de Ménandre à l'époque hellénistique, voir Nervegna 2014, p. 718.

79. Nervegna 2014, p. 722.

80. Sur les autres mosaïques conservées de la même pièce, notamment dans la maison de Ménandre à Mytilène, voir Csapo 1997, p. 172-173 ; Blanchard 2004 ; Gutzwiller, Çelik 2012 ; Nervegna 2014, p. 719.

B. Objets et action dramatique

1. Une « stock scene » à la manière d'Aristophane ?

La première scène de l'*Idylle xv* comporte une série d'humbles objets du quotidien, le siège, le coussin, le bébé-accessoire, le fil, le savon et l'eau, le *chiton*, la clef, etc... manipulés ou évoqués assez rapidement les uns après les autres par les deux femmes. Cette logique accumulative des objets peut rappeler une dynamique dramaturgique comique qui repose sur la démultiplication des objets domestiques et triviaux sur la scène⁸¹, plutôt que sur la concentration sur un objet particulièrement chargé de sens et d'affects, comme cela se produit plutôt sur la scène tragique (tel l'épée d'Ajax ou l'arc de Philoctète). Sur la scène comique, les personnages et les figurants vont et viennent pour apporter ces objets les uns après les autres, comme Eunoa le fait sur les ordres de sa maîtresse : les objets apportés en série servent le pur plaisir comique de voir les personnages courir çà et là et s'affairer autour des objets, sans que cela n'affecte vraiment, le plus souvent, le cours de l'action dramatique. Une sorte de logique négative est en effet à l'œuvre dans la comédie, à rebours de la logique tragique qui veut qu'un objet paraissant sur scène suscite des attentes en termes de participation à l'action dramatique : comme l'écrit Poe, l'objet comique est le plus souvent apporté sans qu'on ait vraiment besoin de lui, il n'est pas motivé d'un point de vue dramatique, et parfois même absolument pas pertinent, pour créer des effets de surprise et de décrochage comiques⁸². Il ne vit pas durablement sur la scène : il concentre l'attention le temps d'un gag, puis est aussitôt oublié⁸³.

Certains de ces parti-pris dramaturgiques peuvent apparaître en filigrane dans la première scène de l'*Idylle xv*. En même temps, ce rapprochement fait aussi apparaître de manière saillante les différences : chez Théocrite, les objets ne servent pas une logique de gag, visuel ou langagier ; on remarquera aussi que la nourriture et les ustensiles de cuisine, omniprésents dans la comédie⁸⁴, sont absents de l'*Idylle*, rejetés en dehors de son cadre temporel en quelque sorte, puisque le poème s'arrête au moment

81. Poe 2000, p. 283 et 285 ; Revermann 2013, p. 84.

82. Poe 2000, p. 275-276.

83. Poe 2000, p. 273, 286.

84. Wilkins 2000 ; Wright 2011.

où Gorgô annonce qu'elle doit rentrer faire la cuisine pour son mari⁸⁵. Théocrite convoque donc le modèle comique pour mieux le transformer : cette présentation d'objets en série impulse l'action, plutôt qu'elle ne la freine, comme si le poète leur rendait l'agentivité dont ils sont souvent privés dans la comédie.

2. Une dramaturgie de l'objet d'inspiration tragique ?

Pour autant, cette logique dramatique qui confère davantage d'agentivité aux objets n'est pas (non plus) tragique : non seulement la dynamique impulsée par les objets, mais encore les émotions qu'ils suscitent. Irritation, impatience, fausse modestie de Praxinoa : ces émotions du quotidien n'ont pas grand chose à voir avec le régime émotionnel spécifique de la tragédie qui exacerbe le *pathos* aussi au sujet des objets les plus banals du quotidien. Les personnages transgressifs des tragédies d'Eschyle projettent par exemple dans les objets qu'ils manipulent les forces les plus malfaisantes⁸⁶. Les objets tragiques sont aussi les destinataires des sentiments les plus vifs (amitié, voire amour, mais aussi haine et dégoût)⁸⁷. Ils peuvent encore devenir les réceptacles de forces divines qui dépassent les simples mortels, et ainsi contrarier leurs desseins, voire les précipiter dans une situation funeste⁸⁸.

Cette gravité tragique n'atteint pas l'atmosphère somme toute légère de l'*Idylle*. À cet égard, la réaction de Praxinoa, au moment où son manteau se déchire dans le tumulte de la foule, est particulièrement révélatrice :

οἴμοι δειλαία, δίγα μοι τὸ θερίστριον ἦδη
ἔσχιται, Γοργῶ. ποττῶ Διός, εἴ τι γένοιο
εὐδαίμων, ἄνθρωπε, φυλάσσειο τῶμπέχονόν μευ.

Hélas ! infortunée que je suis ! Voilà mon voile d'été en deux morceaux : il est déchiré, Gorgô ! Au nom de Zeus, Homme, puisses-tu être heureux, mais prends garde à mon châle !

85. v. 145-146 : ὄρα ὅμως κῆρ οἶκον. ἀνάριστος Διοκλείδας / χθώνῃρ ὕζος ἅπαν, πεινᾷντι δὲ μηδὲ ποτένηρ (« N'empêche, c'est l'heure de rentrer à la maison : Diocleidas n'a pas déjeuné. Et l'homme est pure piquette ! Quand il a faim : ne t'approche pas ! »).

86. À l'instar de Clytemnestre et son filet, Noel 2013.

87. Par exemple, dans le *Philoctète* de Sophocle, l'*Héraclès* d'Euripide, ou encore dans le fragment du *Phaethon* d'Euripide, où la mère de Phaethon dit « haïr » l'arc ancien de son fils (*TrGF5*, fr. 785).

88. Ainsi, par exemple, l'épée dans *Ajax* de Sophocle, cf. Noel 2016.

L'exclamation initiale et la solennité de l'invocation à Zeus sont clairement empruntées au registre tragique. Dans la description de ce manteau déchiré en deux, le choix du verbe σχίζω et l'élaboration d'une métaphore agricole (le manteau est littéralement « fauché », par une faucille à moissonner, τὸ θερίτριον) rappellent la manière dont Électre évoquait le crime odieux de Clytemnestre et d'Égisthe, qui ont « fendu » la tête d'Agamemnon (σκίζουσι) avec un outil également détourné, une hache servant à abattre les chênes⁸⁹. Par ailleurs, le corpus tragique conservé nous offre de multiples exemples de personnages dont les vêtements sont défaits, dégradés, enlevés, déchirés de leurs propres mains ou de celles d'autrui, et l'acte n'est jamais anodin⁹⁰ : c'est un signe visuel fort qui indique la plupart du temps la dégradation du statut ou même la mort à venir d'un personnage⁹¹. Dans le cas de Praxinoa cependant, rien d'aussi sérieux ne se joue ! Alors même qu'elle dit avoir mis toute son âme dans la confection de son manteau (τὰν ψυχὰν ποθέτηκα, v. 38), l'événement un instant formulé en termes tragiques n'a pourtant aucune incidence grave : tant pis pour le manteau, les deux femmes continuent à cheminer, désormais protégées par un homme prévenant heureusement tombé (εὐδαίμων, φίλ' ἀνδρῶν, χορηστῶ ἀνδρῶς)⁹², qui prend soin d'elles et de leur tenue. Le registre tragique est donc aussitôt convoqué que détourné, comme s'il était inapproprié à ce drame d'un genre nouveau.

3. Une série de mini-drames impulsés par les objets.

La comparaison à des modèles théâtraux traditionnels est au final suggestive, autant par l'attention à la dynamique de l'objet et à sa caractérisation linguistique qu'elle réclame que pour les différences qu'elle fait bien percevoir. Si la logique à l'œuvre n'est ni comique, ni tragique, elle nous semble pouvoir être définie comme une série de petits drames impulsés par les objets. Que les objets soient des accessoires matériels manipulés par

89. Sophocle, *Électre*, v. 98-99 ; v. 195-196.

90. Eschyle, *Perses* v. 198-199, 465-470, 835-836, 1017-1023 ; 1036, 1060 ; *Agamemnon* v. 1264-1268, 1269-1278 ; Choéphores v. 896-898 ; *Suppliantes*, 117-121, 902-903.

91. Wyles 2011 ; Noel 2012, p. 193-197.

92. v. 71, 74, 75.

l'œil ou la main de Gorgô et Praxinoa, ou qu'ils soient évoqués par la parole (et la parole des protagonistes ne manque pas de puissance, puisqu'elle présente des similitude avec l'*enargeia*), les femmes vivent de courtes crises dont elles s'affranchissent, parfois tant bien que mal, pour parvenir au palais d'Arsinoë. Une fois au palais, les objets restent au cœur de l'action dramatique.

Les objets rythment et structurent ainsi la dramaturgie du texte en étant soit à l'origine de « conflit en miniature » ou bien en mettant fin à d'éventuelles digressions menaçant la linéarité de l'intrigue. À l'orée du poème, la présentation du *diphron* suscite ainsi deux mini-crisis : la servante Eunoia ne pense pas au coussin, ce qui cause probablement une impatience de Praxinoa, puis Gorgô refuse d'abord de s'asseoir. Lorsque, finalement Gorgô accepte de s'asseoir, elle s'épanche ; ses récriminations sont concrètes et se focalisent sur des choses plus que des êtres : la foule, les chars, la route, la maison de Praxinoa. L'évocation de ces « objets » est si vive que nous voyons avec elle (par la mise en œuvre de l'hypotypose), tout comme Praxinoa, qui saisit l'occasion pour se plaindre de son époux et aurait pu se perdre dans le portrait de jaloux de son mari, si opportunément le bébé n'avait pas « réagi » : c'est la marionnette (même si elle est imaginaire pour un lecteur) qui vient recadrer dialogue et action.

À partir du vers 15, les récriminations reprennent néanmoins, cette fois, à propos de la soude et la teinture, que Praxinoa évoque, manipule ou montre peut-être à son amie ; Gorgô réplique en nous présentant par hypotypose ses toisons. Au vers 21, Gorgô se reprend et demande à Praxinoa de se vêtir. S'ensuit un dialogue théorique basé sur des échanges de proverbes. Elles auraient pu se complaire dans cette joute, mais Praxinoa voit traîner une pelote. Elle réagit. Une fois encore, c'est un objet-accessoire qui stoppe une digression. Puis, Praxinoa décide de faire sa toilette et de s'habiller ; autour de cette entreprise, les crises vont se succéder. Chacune est liée à un objet : l'eau, le savon, le chiton mouillé, la perte de la clef du coffre.

À partir du moment où Praxinoa sort enfin sa tenue, et après que Gorgô l'a complimentée à deux reprises, les objets n'entravent plus l'action : le bébé pleure mais tant pis ; la clef de la porte n'est pas perdue. La foule, le cheval (v. 51-55) et le manteau déchiré sont des problèmes que rencontrent Gorgô et Praxinoa et qui déterminent encore leurs (ré)actions, mais elles avancent et parviennent au palais. À chaque étape négative, est proférée une

parole positive⁹³. L'ego rouspéteur des protagonistes disparaît. Restent l'objet visuel, la tapisserie décrite par Praxinoa, et le chant qui lui-même stimule l'imagination matérielle des spectateurs, et pour lequel Gorgô a réclamé le silence.

4. Une dramaturgie sous l'influence du mime ?

Pour comprendre cette dramaturgie propre à l'*Idylle*, une autre piste de recherche serait peut-être à rechercher du côté du mime, en dépit du caractère extrêmement lacunaire des connaissances actuelles sur ce genre dramatique, et en particulier sur le mime dorien. Une des rares sources anciennes sur les accessoires théâtraux, la liste proposée par Pollux dans son *Onomasticon*⁹⁴, ne se concentre que sur les genres traditionnels du théâtre, la tragédie, le drame satyrique et la comédie, mais ne dit pas un mot du mime. Une lecture rapide des fragments et des *Mimiambes* d'Hérodas démontre pourtant l'importance des objets⁹⁵. Un fragment du Papyrus Berol. inv. 13927, est également une source d'informations importante, bien qu'il s'agisse d'un texte beaucoup plus tardif (5-6^e siècle après J.-C.) : on y trouve une liste d'accessoires mimiques qui témoigne non seulement de la richesse et de l'intérêt pour les objets, mais aussi de leur importance essentielle dans la composition dramatique du mime (on y trouve même des animaux)⁹⁶.

D'où cette hypothèse : et si l'une des spécificités du mime était justement son rapport aux objets ? Et si la dramaturgie des *Syracusaines* portait le souvenir de l'improvisation du mime dorien ? Sans doute préparés et disposés sur scène en amont de la performance, les objets pouvaient cadrer l'évolution de la scène, improvisée à partir d'un canevas fixe, juguler les digressions trop importantes et garantir grâce au rythme de leur emploi une structure dramatique efficace et plaisante. Il est bien sûr impossible

93. La foule est l'occasion d'un panégyrique de Ptolémée, v. 46 sq. : l'épisode du cheval fougueux permet à Praxinoa de se réjouir du fait que Zopyrion est à la maison, v. 55 ; les difficultés du trajet sont allégées par la rencontre avec la vieille qui les encourage, v. 60 sq. : le vêtement est déchiré mais le coupable est gentil et serviable, v. 75.

94. Pollux, *Onomasticon*, IV, 115-118.

95. Par exemple, siège, coupe et vin dans le *Mimiambe* 1 ; autels, statues, coq, tableaux, galettes et gâteau sacré dans le *Mimiambe* 2 ; siège, baubon, poule dans le *Mimiambe* 6 ; armoires, étagères, sièges et divers types de chaussures dans le *Mimiambe* 7.

96. Sur ce sujet voir Daris 1988 ; Perrone 2011.

de l'affirmer en l'état des connaissances, mais nous voulions en tout cas suggérer ici cette direction pour des recherches à venir.

De manière plus globale, si le rapprochement avec les genres dramatiques traditionnels est fécond, autant pour les similitudes que les divergences qu'il fait apparaître, il conviendrait également de replacer l'*Idylle* dans le contexte dramatique et performatif de son temps, en dépit, là aussi, du caractère parcellaire de nos connaissances. Si les trois genres classiques tragédie, comédie et drame satyrique restent bien vivants à l'époque hellénistique, comme en attestent l'oeuvre des Pléiades⁹⁷, les troupes de *technitai* ne se limitent pas à la mise en scène de ces trois genres. Le drame sait s'affranchir de la longueur et bouleverser la séparation des genres, dans les pas d'Euripide qui incorpore des éléments comiques à son esthétique tragique et de Ménandre dont la comédie savait adopter momentanément des teintes plus tragiques.

En dehors des édifices théâtraux traditionnels, des morceaux choisis sont joués pour eux-mêmes notamment lors de banquets ; le monologue théâtral entre en vogue⁹⁸. Le mime, le phylax⁹⁹, les « hilaro-tragédies », la vogue des parodies témoignent d'une créativité où le goût de l'érudition se mêle à l'alliance du sérieux et d'une nouvelle légèreté. L'exploration dramatique donne lieu à de nouvelles formes littéraires hybrides et innovantes comme certaines *Idylles* de Théocrite ou les *Hymnes II, V et VI* de Callimaque.

La création théâtrale est, en outre, doublement soutenue par les Ptolémées qui sponsorisent des performances et les exemptent aussi de certaines taxes¹⁰⁰. En effet, une théâtralité technique et spectaculaire devient constitutive du pouvoir royal¹⁰¹. La description de la grande procession organisée par Ptolémée Philadelphie est extraordinairement éclairante sur l'inventivité de la mise en scène, son audace et sa technicité. Cette procession qui dura plusieurs jours comportait, entre autres, des tableaux vivants tirés sur des chars. Certains étaient joués par des figurants¹⁰²; d'autres

97. Voir, par exemple, Gutzwiller 2007, p. 121.

98. Gutzwiller 2007, p. 124.

99. Gutzwiller 2007, p. 123.

100. Gutzwiller 2007, p. 121: « The king showed his generosity toward those engaged in intellectual and artistic pursuits by exempting dramatic performers (as well as teachers and other festival victors) from a personal tax levied on Ptolemaic citizens ».

101. Plutarque, *Demétrios*, 41.3 compare les diadoques à des acteurs sur scène.

102. Athénée, 5. 200c.

portaient des automates, comme par exemple celui de Nysa, qui se levait, versait une libation de lait, puis s'asseyait à nouveau¹⁰³. Le théâtre y est omniprésent littéralement ou symboliquement, du fait de la présence de Dionysos, de *technitai*¹⁰⁴, du maquillage, de décors et d'accessoires, de déguisements, de masques...

Cette théâtralité nouvelle n'est pas étrangère au texte des *Syracusaines* qui peut être lu comme un triptyque dramatique : un mime moderne, nourri d'une intertextualité épique et théâtrale, une petite procession dans les rues d'Alexandrie, suivie d'un monologue musical.

C'est d'ailleurs maintenant sur la manière dont l'*Idylle* articule ces différents moments que nous ouvrirons notre réflexion en dernier lieu. Plusieurs critiques modernes ont soutenu que les espaces et les régimes d'actions différents, de la maison de Praxinoa au palais des Ptolémées, bien que distincts, sont connectés entre eux, formant une sorte de diptyque qu'il convient de lire ensemble¹⁰⁵. Là encore, l'étude des objets peut venir conforter cette intuition et faire apparaître de façon plus saillante des éléments de structuration et d'unification. Cette analyse plus macroscopique des *Syracusaines* (qui fait toutefois place au microscopique, en tant que la miniaturisation semble bien être un des principes structurants du poème) permettra d'affiner en dernier lieu notre perception de sa dramaturgie.

III. Des objets à l'impulsion d'une nouvelle structure poétique et dramatique

A. La richesse des objets en réseaux dans le théâtre traditionnel

Notre intuition de départ a été de voir dans le « système des objets » de l'*Idylle*, un possible fonctionnement en réseau permettant de jeter des ponts entre les trois parties de l'*Idylle* (et peut-être au-delà des limites de l'*Idylle*, de tisser des liens avec le reste du recueil).

Là encore, la comparaison avec des modèles dramaturgiques antérieurs, en particulier tragiques, semble suggestive : Théocrite a

103. Athénée, 5.198f.

104. Athénée, 5.198b-c : Μεθ' οὗς ἐπορεύετο Φιλίσκος ὁ ποιητῆς ἱερεὺς ὧν Διονύσου καὶ πάντες οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίται.

105. Voir par exemple Whitehorne 1995.

pu trouver une source d'inspiration et d'émulation dans des drames qui utilisaient des réseaux d'objets pour créer des jeux d'échos et de correspondances. L'apparition répétée de certains objets dramatiques essentiels marquent ainsi la progression trilogique dans l'*Orestie* d'Eschyle. Dans l'*Ion* d'Euripide, tragédie déjà rapprochée de l'*Idylle xv* du fait de la proximité de Gorgô et de Praxinoa avec les servantes athéniennes qui forment le chœur, spectatrices s'exaltant elles aussi sur diverses œuvres visuelles¹⁰⁶, l'usage structurant de l'*ekphrasis* peut également apparaître comme un contrepoint éclairant de la composition du poème de Théocrite.

L'*Orestie* est la seule trilogie tragique conservée : ce *muthos* des Atrides mis en spectacle progresse par la mise en réseau d'objets chargés de riches significations symboliques. Il s'agit en particulier des étoffes couleurs pourpres à la forme versatile et dont les apparitions relient entre eux des événements dramatiques clef¹⁰⁷.

« *Far from providing only the rich dyes and subtle embroideries of a royal robe, the imagery is often the medium through which the dramatic action finds its expression. As the image becomes symbol, it is woven into the very fabric of the drama, and it is this interweaving of plot and symbol which often reveals the pattern of thought in this difficult and densely textured trilogy* ».¹⁰⁸

Comme l'exprime bien Froma Zeitlin ici, l'image d'abord verbale (ce sont les robes d'Iphigénie « coulant » sur l'autel de sacrifice)¹⁰⁹ trouve ensuite de multiples réalisations scéniques qui sont autant de climax dramatiques et émotionnels. Elles sont parfois difficiles à reconstituer, à l'instar du chemin de *peploi* pourpres qui jonchent le sol jusqu'à la porte du palais, ou le « vêtement-piège », sans issue, qui emprisonne Agamemnon. Les étoffes sont mises en réseau jusqu'à devenir, entre autres, l'image du destin sanglant des Atrides : leur polysémie est décuplée,

106. Skinner 2001 propose d'ailleurs l'idée qu'Euripide se serait inspiré du mime sicilien, pour créer ces personnages de servantes athéniennes critiques d'art improvisées, qu'elle identifie comme un personnage-type du genre mimique (en référence au *Mimiambes* 4 d'Héronidas et aux *Theoroi* d'Épicharme) ; l'idée est aussi en Zeitlin 1994, p. 147-148. Sur le motif de l'*ekphrasis* sur la scène tragique, voir plus récemment Torrance 2013, p. 63-134. Ce qui nous importe ici en tout cas, et que Skinner ne relève pas, ce sont les jeux de correspondance induits par l'*ekphrasis*, à la fois dans l'*Ion* et l'*Idylle xv*.

107. Le fait a été bien commenté par Lebeck 1971 ; Taplin 1977 ; Noel 2013.

108. Zeitlin 1965, p. 463.

109. Eschyle, *Agamemnon*, v. 232-234, 239-240.

ouvrant sur une infinité de significations. Leur dernière apparition à l'extrême fin de la dernière pièce de la trilogie, sur le dos des Érinées devenues Euménides, apporte une résolution ambivalente : dans la mesure où le lexique employé réactive l'image des flots de sang qui ont précédemment coulé, la teinte pourpre semble conserver sa charge de menaces mais elle est désormais mise au service de la cité démocratique¹¹⁰.

Peut-on voir un « matériau » de choix pour Théocrite, dans cette progression linéaire, qui renverse le symbolisme macabre des étoffes pourpres du début du drame, pour en faire un des piliers de l'ordre dans la cité ? Il y a dans l'*Idylle* des effets de renversements, qui font progresser l'intrigue, des objets textiles besogneux et imparfaits du début jusqu'aux tapisseries précieuses dont la vue enchante Praxinoa et Gorgô, et enfin, aux luxueuses « couvertures de pourpre » célébrées dans l'hymne à Adonis (πορφύρειοι τάπητες, 125)¹¹¹.

Quant au rapprochement avec l'*Ion* d'Euripide, il pourrait se faire autour de l'*ekphrasis*, employée par Euripide comme un principe structurant à un double égard¹¹² : deux *ekphraseis* de monuments architecturaux faites par un chœur de servantes se répondent – la première à propos de la façade du temple d'Apollon à Delphes, la seconde à propos de la tente déployée à l'occasion de la célébration de l'anniversaire de Xouthos. Ces deux œuvres d'art sont composées de motifs visuels légendaires qui évoquent le destin d'Ion entre Delphes, sa patrie d'adoption, qui se révélera sa patrie paternelle puisqu'il est fils caché d'Apollon, et Athènes, la patrie maternelle dans laquelle il sera appelé à régner. L'arc narratif de la pièce se trouve donc dessiné et programmé par ces correspondances des *ekphraseis*, avant d'être enfin reflété dans une troisième *ekphrasis* en miniature, faite à propos d'un objet beaucoup plus intime et affectif : l'ouvrage textile que Créuse avait tissé elle-même et laissé dans la corbeille qui contenait son enfant abandonné. L'*ekphrasis* possède donc déjà ici cette capacité à réfléchir et à contenir, à plusieurs échelles, à la fois monumentale et miniature, l'ensemble des

110. Noel 2013, *contra* Lebeck 1971, p. 131-132.

111. Voir Eschyle, *Ag.* 909 (πετάσμασιν) ; Euripide, *Oreste*, 1436 (φάρσα πορφύρεα, δῶρα Κλυταμῆστρα). L'intertextualité est aussi épique : *Il.* 9, 200, εἶσεν δ' ἐν κλισμοῖσι τάπησιν τε πορφυρέοισιν.

112. Sur ces *ekphraseis*, voir Goff, 1988 ; Zeitlin 1989 et 1994 ; Athanassaki 2012 ; Torrance 2013, p. 66-75. Au moins deux autres pièces d'Euripide contiennent des *ekphraseis* de temples comparables à celle de l'*Ion* (*Iphigénie en Tauride* et *Hypsipyle*, cf. Torrance 2013, p. 66).

ressorts dramatiques et des thématiques symboliques structurants du drame.

l'Idylle xv transposerait-elle donc ces modèles de composition par réseaux d'objets et d'*ekphrasis* dans le champ d'un poème et d'un recueil innovant et expérimental ? Des analyses lexicales plus poussées devraient être faites pour l'affirmer. À ce stade, il nous importe cependant d'avoir à l'esprit qu'en organisant des objets fonctionnant en réseaux, Théocrite ne crée pas *ex nihilo*. Ces modèles potentiels (parmi bien d'autres, sans doute, que nous ne pouvons plus reconstituer), qu'il simplifie peut-être dans une œuvre qui se veut plus légère et de dimensions plus limitées, s'offraient en tout cas à lui comme une « matière à bricoler » dans son atelier poétique.

B. Fonctionnement des objets en réseaux dans *l'Idylle XV*

L'hypothèse que nous proposons donc ici est que Théocrite s'appuie sur les objets pour créer un double maillage : *horizontal* lorsque les objets fonctionnent en réseaux et relient les trois scènes de *l'Idylle* ; *vertical*, lorsque sur l'objet polysémique se superposent une multiplicité de sens qui se rattachent à l'ensemble du poème – et qui reposent constamment sur des jeux d'intertextualité à multiples niveaux. Cette spécificité confère une architecture solide, savante et complexe au poème, qui poursuit des visées reliées à diverses sphères : sociales, poétiques, rituelles, politiques...

La thématique textile offre, par une série de correspondances entre l'univers de la maison de Praxinoa et celui du palais, une forte unité au poème qui semble à première lecture divisé entre un mime-cadre plutôt comique et bon enfant et *l'Hymne à Adonis*¹¹³. Cette série de correspondances révèle à la fois la parenté et le décalage de deux univers tous deux fermés, symboliquement ou non, à clefs. Parenté, car on y trouve le même type d'objets, la même valorisation du travail, et une forme de créativité exigeante mais aussi des différences, car les deux protagonistes, pour aisées qu'elles soient, ne peuvent rivaliser avec la débauche d'opulence mise en scène par la reine Arsinoé. Comme l'écrit Whitehorne, il y a un « saut qualitatif » en termes de luxe et de magnificence des étoffes et des teintures quand on passe de la maison au palais¹¹⁴. Toutefois, il faut se garder d'insister outre-mesure sur l'opposition entre les deux univers, car à travers ce réseau d'objets textiles

113. Le fait a été bien étudié par Whitehorne 1995.

114. Whitehorne 1995, p. 71-72.

qui unifie le poème, Théocrite chante probablement aussi la louange des souverains qui offrent à leurs sujets de beaux spectacles ainsi qu'un confort matériel important¹¹⁵ qui se traduit, dans un univers féminin, par la capacité à concevoir, faire et faire faire de beaux vêtements, mais aussi à exercer son regard.

Une autre structuration s'opère aussi autour des objets d'origine homérique : Théocrite renforce la cohérence de son projet poétique (utiliser le mètre de l'épopée pour composer un texte hybride amusant et en rupture avec l'univers héroïque) à travers l'emploi de scènes typiques du genre épique. Si le poète joue avec l'intertextualité, l'objet reste un véhicule de choix pour faire des *Syracusaines* un texte hybride, voire une petite épopée féminine : les toisons de Gorgô à sept drachmes (ἑπταδράχμωσ) par exemple, peuvent rappeler le bouclier d'Ajax¹¹⁶ qui est ἐπτάβουλον¹¹⁷.

L'ekphrasis des tapisseries par Gorgô et Praxinoa, qui leur confère un statut de critiques d'art, permet elle aussi d'intégrer à ce texte dramatique un motif littéraire en vogue, tout en célébrant, par un autre moyen, la gloire des souverains. Plus important, elle les place dans un rapport agonistique avec la poétesse. Le rapport à l'objet, une fois encore, les associe à une figure poétique, mais la poétesse sait « mieux » s'amuser avec les objets qu'elle donne à voir par la parole. Si Praxinoa louait les tapisseries comme des chef-d'œuvres « animés » (ἐμψυχ', v. 83) qui ont l'éclat de la vie, la poétesse elle arrive au même résultat par son chant : comme l'a bien vu Nita Krevans, la poétesse, elle, brouille les contours du tableau en évoquant des objets inanimés qui prennent vie et des être vivants devenus objets (tels les aigles d'ivoire et d'or), ce mélange de vivant et d'inanimé reflétant le statut ambivalent d'Adonis partagé entre le monde des morts et celui des vivants¹¹⁸. Praxinoa ne parlera plus. C'est la capacité à faire vivre les objets qui semble définir le « bon » poète.

Dans une tout autre optique, et de façon stimulante, Nita Krevans¹¹⁹ s'appuie intuitivement sur certains objets pour définir une lecture « pastorale » de l'*Idylle xv*. En effet, certains objets évoqués dans *Les Syracusaines* et notamment dans la description du tableau par la poétesse, comme la laine, les fruits, etc. rappellent

115. *Le larnax* nous semble être un palais miniature.

116. Sophocle, *Ajax*, v. 576. L'écho est repéré par Whitehorne 1995, p. 67-68.

117. *Il.*, VII, v. 219-223; XI, v. 52.

118. Krevans 2006, p. 129 ; sur la laine, voir p. 130-131 ; sur le décor des Adonies, p. 135-136.

119. Krevans 2006, p. 143-144.

le *locus amoenus* de l'univers de la pastorale¹²⁰. Son hypothèse se trouve confortée par la mise en réseau d'objets notamment évoqués dans *l'Idylle VII* : comme Adonis sur son lit (à la fois tel qu'il apparaît sur la tapisserie et tel qu'il est évoqué dans le chant de la poétesse), le narrateur et ses compagnons prennent place sur des lits de banquet pour goûter aux fruits de la récolte célébrée par ce festival : l'atmosphère vibrante est la même, caractérisée par « l'abondance, la fertilité et le repos »¹²¹.

Dans *l'Idylle xv*, les objets entrent ainsi simultanément dans divers réseaux (féminité, poétique, épique, bucolique, rituel, comique..) à l'intérieur du poème mais également à travers le *corpus* théocritéen : cette fonction de l'objet nous semble novatrice et démontre combien à l'échelle du poème, Théocrite a pensé l'objet non seulement comme outil de dramatisation qui confère rythme et unité au poème, mais également de manière profonde et complexe comme un outil polysémique capable de rassembler¹²² diverses significations, orientations et préoccupations, politiques et poétiques dans ce texte théâtral novateur.

C. Des objets polysémiques signifiant aussi à un niveau microscopique

En sus de cette structuration sémantique des objets en réseau, certains objets de *l'Idylle*, par leur polysémie, peuvent contenir un faisceau « vertical » de significations qui va à la fois compliquer le message délivré par ce poème qui est, en réalité, très cérébral, et lui garantir une architecture multi-dimensionnelle. Nous allons prendre l'exemple du *larnax*, qui condense dans sa matérialité diverses thématiques et leitmotifs qui irriguent le poème.

Le *larnax* est un élément de la géographie nuptiale¹²³, comme le voile ou la toilette, et un objet symbolique de la femme enfermée, comme la porte, et la clef¹²⁴. Mais ce coffre fonctionne peut-être avant tout comme un catalyseur épique. L'épopée entre dans la composition de la refonte du mime selon Théocrite : la

120. Krevans 2006, p. 131 : l'auteur perçoit également des échos entre le mime-cadre et le chant ; notons que les objets, une fois encore, se trouvent justifier son analyse.

121. Krevans 2006, p. 143 : « The emphasis in both descriptions is the same: bounty, fertility, repose ».

122. Par divers procédés d'échos, d'oppositions, de mise en abyme, etc. que nous ne pouvons pas étudier exhaustivement ici.

123. Voir Reitzammer 2016, p. 40 ; p. 107.

124. Reitzammer 2016, p. 171.

manifestation la plus évidente en est l'usage de l'hexamètre mais aussi le réemploi de scènes homériques manifestées par l'emploi d'objets ou de mots homériques. À l'image du premier objet présenté dans le texte, le *diphron*, le *larnax* symbolise l'irruption de l'épique dans le mime, un genre si mal jugé qu'il est tombé dans l'oubli. La présence de l'objet, associée à des scènes (réception ; fierté généalogique¹²⁵, etc...) et des figures types (chevaux, guerriers, etc.) ainsi qu'à l'allusion aux portes de Troie¹²⁶, ne fait-elle pas de l'aventure de Gorgô et de Praxinoa une dérisoire épopée en même temps qu'une petite comédie ? Du point de vue de la forme du poème, le *larnax* fonctionne donc sans doute comme un signe du mélange des tons et des genres.

De plus, nous avons évoqué plus haut le fait qu'il ait pu être un symbole de la création poétique ou un coffre destiné à conserver des écrits importants ; il est fermé à clef et doit être ouvert pour que l'on puisse admirer l'ouvrage. Il représente ainsi une miniaturisation du palais royal mais n'est-ce pas également une métaphore pertinente de la poésie alexandrine ? À travers l'*Idylle*, d'autres objets, comme le *diphron*, les ouvrages tissés, mais aussi certains traits de langage qui sont des emprunts à d'autres poètes, nous mettent sur la piste d'autres réseaux de signification de ce texte poétique : lorsque Gorgô se plaint du chemin, n'est-ce pas un clin d'œil à Callimaque et à l'image de la poésie comme route¹²⁷ ? Le tissage de Praxinoa n'entrera pas intact dans le palais ; est-ce une métaphore pour l'œuvre de Théocrite ?

Le *larnax* permet aussi d'unifier le poème à travers la dimension mythologique et rituelle : c'est un objet à la fois lié à la mort, comme le fil, et à la perspective d'une renaissance. Même lorsque le terme ne signifie pas « sarcophage », il contient des objets souvent mortifères : des armes chez Homère¹²⁸, la bûche qui contient la vie de Méléagre chez Bacchylide. Dans le mythe d'Adonis

125. Nous pensons à la rencontre entre Glaucos et Diomède, qui commence comme une invitation au combat, mais l'agressivité de Diomède retombe après que Glaucos a exposé ses fières origines (Iliade 6, v. 145 sq.) ; le rapprochement est d'autant mieux permis que les héros partagent avec les Syracusaines une parenté avec Bellérophon.

126. v. 61-62.

127. L'image existe déjà chez Pindare, *Olympique*, I, v. 11 ; Eschyle, *Euménides*, v. 988-989 ; mais Callimaque l'emploie à plusieurs reprises. Lycophon, *Alexandra*, v. 15 joue aussi avec cette métaphore et fait du poète un athlète (en sueur ; comme on peut imaginer Gorgô lorsqu'elle arrive chez Praxinoa).

128. *Il.* 18, 413.



Figure n°2 : Muse lisant un *volumen* (rouleau) ; à gauche, un coffre ouvert.
Lécythe attique à figures rouges attribué au Peintre de Klügmann,
v. 435-425 av. J.-C. Provenance : Béotie. Musée du Louvre CA 220.
domaine public, via Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/
File%3AMuse_reading_Louvre_CA2220.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMuse_reading_Louvre_CA2220.jpg)

rapporté par Apollodore¹²⁹, c'est dans un *larnax* que le bébé est enfermé par Aphrodite pour le transmettre à Perséphone. Dans le mythe de Danaé, le *larnax* est également le coffre dans lequel Acrisios séquestre Danaé et son enfant avant de les faire jeter à la mer¹³⁰. Mais le mythe révèle alors clairement l'ambivalence de l'objet : le cercueil où ils sont contenus vivants devient une sorte de ventre maternel¹³¹, puisque Danaé et l'enfant Persée en sortiront sains et saufs et appelés à une vie nouvelle. Ce double

129. Apollodore, *Bibliothèque*, 3.14.4.

130. Phérécyde, fr. 26 ; Aristote et *corpus aristotelium*, fr. 22: un autre récit où un individu est placé dans un coffre et jeté à la mer ; Lucien, *De Syria Dea*, 12, 21 : mythe de Deucalion qui sauve les animaux et les hommes en les enfermant dans un *λάρναξ*.

131. Sur les boîtes et contenants comme métaphores du ventre maternel dans la culture grecque, voir Noel 2014b.

symbolisme de sarcophage et de lieu de renaissance est également clairement exprimé dans le mythe d'Osiris : Plutarque emploie le nom *larnax* pour désigner son sarcophage¹³². C'est donc une boîte d'où l'on sort, qui rend possible la résurrection. Ainsi le mot de *larnax*, employé au vers 33 annonce les Adonies dans le poème mais évoque aussi probablement la culture et la mythologie égyptienne discrètement présente à travers la crainte des serpents de Praxinoa, par exemple.

Objet polysémique par excellence dans notre texte, le *larnax* concentre donc, dès le vers 33, diverses pistes de lecture : la dimension épique (car Gorgô et Praxinoa sont vaillantes et déterminées), poétique et bucolique du poème, le thème nuptial et funèbre, la thématique de l'enfermement, la figure de miniaturisation et de la mise en abyme...

* * *

Poème prismatique et complexe, *Les Syracusaines*, a quelque chose de vertigineux. La poétique des objets témoigne du travail exigeant de Théocrite et traduit à merveille le joyau qui se déguise sous l'apparente simplicité d'un texte hérité du mime. Les objets y sont d'abord des agents de vraisemblance dans un univers qui se présente comme féminin. À travers leur usage de l'objet, Gorgô et Praxinoa sont caractérisées comme des femmes matérialistes, sans doute, mais pas tant que cela. L'art et la beauté leur offrent une échappée vers l'idéal, l'oubli du quotidien et l'harmonie. Peu importe finalement le vêtement qui se déchire, la médiocrité, l'injustice et l'incompréhension de ceux qui les entourent, ces femmes ont un esprit créatif permis par la vie confortable d'une immigration à Alexandrie. Les objets sont ainsi également des éléments matériels sur lesquels Théocrite s'appuie à travers des jeux d'échos en particulier, pour louer la réussite politique et économique des souverains lagides mais aussi traduire, peut-être, une élévation poétique pour ces femmes.

Structurellement, les objets semblent impulser l'action dramatique dans le mime-cadre notamment ; mais une rythmique de l'objet est également à l'œuvre dans le chant de la poétesse. Ainsi, qu'ils soient au service du drame ou qu'ils soient outils d'une prouesse poétique à travers l'exercice de l'*enargeia* ou de l'*ekphrasis*, les objets sont au cœur de la poétique de l'*Idylle xv*.

132. *Sur Isis*, 13sq.

L'étude de la mise en réseau des objets et de leur polysémie signale la cohérence de ce texte et les divers projets à l'œuvre dans *Les Syracusaines* : le renouvellement d'un héritage théâtral, la création d'un texte hybride, l'élévation du mime par l'introduction du mètre, de thématiques et d'objets épiques, la célébration des souverains d'Alexandrie, etc. Mais elle illustre aussi la cohérence de son corpus à travers des réseaux d'objets qui dépassent notre texte et élargissent ainsi les interprétations possibles des *Syracusaines*.

À travers l'étude des objets, s'est aussi posée la question de la théâtralité de l'*Idylle* : nous l'avons abordée par le biais de la dramaturgie des objets, qui emprunte à divers genres théâtraux, jouant les uns *avec* et *contre* les autres, pour faire naître une œuvre réellement nouvelle. Le rapport avec la dramaturgie du mime dorien réclame des recherches de plus grande ampleur. Selon des sources souvent plus tardives, la présence du mime en Égypte et à Alexandrie est bien avérée¹³³. On peut imaginer que le mime avait ses entrées au palais dans la mesure où, selon le témoignage d'Athénée, l'une des maîtresses de l'*erotikos* Ptolémée, Myrtion était une actrice de mime¹³⁴.

Dans ce contexte de concurrence et d'émulation entre les genres, peut-on aller jusqu'à dire que Théocrite s'est inspiré de techniques d'improvisation autour des accessoires pour développer un texte si trépidant ? La catégorie de mime « littéraire » est actuellement remise en cause¹³⁵ : l'*Idylle xv* ne contient-elle pas plusieurs divertissements en vogue à l'époque ? Un mime, une procession et un monologue dramatique ? Enfin, si nous avons laissé de côté la question de la performance parce qu'il s'agit d'un débat impossible à clore en l'état actuel des connaissances, notre approche par l'objet fait toutefois surgir des éléments de réflexion nouveaux : la possibilité d'une lecture dramaturgique des objets, informée par des esthétiques théâtrales très variées et mélangées. La dimension théâtrale de l'ensemble de l'*Idylle* en sort renforcée.

In fine, ni les « mini-drames domestiques », comme nous les avons appelés, ni le drame sacré joué au palais des Ptolémées ne sont injouables. Le passage qui gêne le plus les commentateurs est la traversée des rues. Mais un moment d'initiation (qui cause la perte symbolique du voile de Praxinoa) n'est-il pas

133. Voir Panayotakis 2010, p. 5, n. 8 pour une liste de sources.

134. Athénée, *Deipnosophistes*, 13, 376f.

135. Voir par exemple Acosta-Hughes 2012, p. 408.

théâtralisable dans un contexte où un souverain est capable de déployer une théâtralité technique invraisemblable lors de grandes processions ? D'autant que ce chemin périlleux dans lequel s'engagent nos deux femmes est précisément le chemin qui mène chez les Ptolémées et qu'au sein même de *l'Idylle*, à son sommet, c'est un spectacle orchestré par ces mêmes souverains qui se joue.

Nous n'irons pas plus loin, mais signalerons seulement que la question de l'injouable à l'époque alexandrine doit être pensée sur un terrain radicalement différent de celui des époques antérieures : les conditions de possibilité du théâtre n'y avaient sans doute pas grand chose à voir avec celles de l'époque classique ni même de la comédie de Ménandre. Plutôt que de penser en termes d'une « essence du théâtre » que *l'Idylle* posséderait ou ne posséderait pas, il serait donc peut-être fécond d'emprunter les concepts récemment forgés par R. Bionda de « théâtralisé » et de « théâtralisable » : « Serait théâtralisable l'ensemble des objets (textes, discours, images, événements, etc.) qui intéressent le théâtre tel qu'un individu ou une époque peut se le représenter, soit : les objets estimés adéquats, susceptibles de produire des effets réussis dans un certain type de lieu théâtral et face à un certain type de public »¹³⁶. Théocrite s'intéresse assurément au théâtre dans son *Idylle*, il le réfléchit et y réfléchit : il repousse les limites de l'intégration de formes dramatiques au sein même d'un poème en hexamètres. Bionda écrit aussi qu'« à large échelle, il existerait ainsi seulement des objets *difficilement théâtralisables* mais aucun objet *non théâtralisable* » et que « ce sont bien plutôt les représentations qui tendent à infléchir les conditions du théâtre en actualisant celles qu'elles reconnaissent »¹³⁷. Gardons donc l'espoir que les recherches à venir sur cette période de transformation de la performance théâtrale à Alexandrie permettront de mieux saisir si *l'Idylle xv* de Théocrite était plutôt *difficilement* ou *facilement* théâtralisable.

Anne-Sophie NOEL

(Georgetown University - HiSoMA Lyon),
an729@georgetown.edu

Myrtille REMOND

(LFT - Toronto),
myrtille.bernon@ft.ca

136. Bionda, 2017.

137. Bionda, 2017.

BIBLIOGRAPHIE

- Acosta-Hughes B., 2012, « 'Nor when a man goes to Dionysus' holy contests' (Theocritus 17.112) : outlines of theatrical performance in Theocritus », in Bosher K. (ed.), 2012, *Theater outside Athens, Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 291-408.
- Alaimo S., Hekman S., 2008, *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press.
- Amigues S., 1999, « Les belettes de Tartessos », *Anthropozoologica*, 29, p. 55-64.
- Andrianou D., 2006, « Late Classical and Hellenistic Furniture and Furnishings in the Epigraphical Record », *Hesperia*, 75, p. 561-584.
- Appadurai A. (ed.), 1986, *The social life of things : commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Athanassaki L., 2012, « A Magnificent Birthday Party in an Artful Pavilion : Lifestyle and Leadership in Euripides' Ion (on and offstage) », in Bers V. et al., *Donum natalicium digitaliter confectum Gregorio Nagy septuagenario a discipulis collegis familiaribus oblatum* Washington DC, Center for Hellenic Studies, 2012, [en ligne] : chs.harvard.edu/CHS/article/display/468
- Bagnall R. S., Cribiore R., 2006, *Women's letters from ancient Egypt*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Banu G., 1995, « Objet théâtral », in Corvin, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas : p. 655-656.
- Baudrillard J., 1968, *Le système des objets*, Paris.
- Bennett J., 2010, *Vibrant matter, a political ecology of things*, Duke University Press.
- Benton S., 1969, « Pet Weasels : Theocritus xv. 28 », *The Classical Review, New Series*, 19, 3, p. 260-263.
- Bielfeldt R. (ed.), 2013, *Ding und Mensch in der Antike, Gegenwart und Vergegenwärtigung*, Heidelberg.
- Bionda R., 2017, *Les conditions du théâtre. Le théâtralisable et le théâtralisé, Fabula-LhT*, n° 19.
- Blanchard A., 2004, « Les *Synaristosai* et la constitution du choix de Ménandre », dans Hartkamp R., Hurka F. (ed.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen, p. 11-19.
- Bosher K. (ed.), 2012, *Theater outside Athens, Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Capponi M., 2008, *La Parole comme geste. La conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique*, Neuchâtel. Thèse de doctorat non publiée.
- Chaston C., 2010, *Tragic Props and Cognitive Function : Aspects of the Function of Images in Thinking, Mnemosyne Supplements 317*, Leiden et Boston.

- Clauss J. J., Cuypers, M. (ed.), 2010, *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden, MA, Oxford, and Chicester, Wiley-Blackwell.
- Coppola A., Barone C., Salvadori M., (ed.), 2016, *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*, Università di Padova, CLEUP.
- Coqueugniot G., 2007, « Coffre, casier et armoire : la Kibôtos et le mobilier des archives et des bibliothèques grecques », *Revue archéologique*, 44, 2, p. 293-304.
- Corso A., 2007, « The portraiture of Archilochus », *Hyperboreus* Vol.13, Fasc.1-2, p. 11-31.
- Csapo E., 1997, « Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale : les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique », *Pallas* 47, p. 165–182.
- Daris S., 1988, « Spettacoli nei papiri greci », *AevAnt* 1, p. 77-93.
- English M.C., 2000, « The diminishing role of stage properties in Aristophanic comedy », *Helios*, 27.2, p. 149-162.
- English M.C., 2007, « Reconstructing Aristophanic Performance : Stage-properties in *Acharnians* », *Classical World*, 100, n°3, p. 199-227.
- Fantuzzi M., Hunter R., 2005, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fantuzzi M., 2010, « Sung Poetry », in Clauss J. J., Cuypers M., (ed.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden, MA, Oxford, and Chicester, Wiley-Blackwell.
- Fletcher J., 2013, « Weapons of Friendship : Props in Sophocles' *Philoctetes* and *Ajax* » in Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *op.cit.*, p. 199-216.
- Gell A., 1998, *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Giantsou Watrinet C., 2010, *Le mime grec antique*. Université d'Avignon. Thèse de doctorat (non publiée).
- Goff B.E., 1988, « Euripides' *Ion* 1132–1165 : The Tent », *PCPS*, 34, p. 42–54.
- Goldhill S., 2015, *The buried life of things : how objects made history in nineteenth-century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gosden C., Marshall Y, 1999, « The cultural biography of objects », *World Archaeology* 31, 2, p. 169-178.
- Gow A. S. F., 1965 (1952), *Theocritus. Vol. 1 : Introduction, Text and Translation. Vol. 2 : Commentary, Appendix, Indexes and Plates*, Cambridge.
- Gow A. S. F., 1967, « Mousers in Egypt », *The Classical Quarterly*, New Series, 17, 2, p. 195-197.
- Grethlein J., 2008, « Memory and Material Objects in the *Iliad* and the *Odyssey* », *Journal for Hellenic Studies*, 128, p. 27-51.
- Gutzwiller K., 2007, *A Guide to Hellenistic Literature*, London, Wiley-Blackwell.
- Gutzwiller K., Çelik O., 2012, « New Menander Mosaics from Antioch », *American Journal of Archaeology*, October 2012, 116(4), p. 573-623.

- Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), 2013, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, Brill.
- Hoskins J., 1998, *Biographical Objects : How Things Tell the Stories of People's Life*, New York, Routledge.
- Hoskins J., 2006, « Agency, biography and objects », in Tilley et al. (ed.), *Handbook of material culture*, London, Washington D.C., Sage, p. 74-84.
- Hoskins J., 2007, « Afterword – gendering religious objects : placing them as agents in matrices of power », *Material Religion*, Mars, Vol.3(1), p.110-120.
- Hunter R., 1996, *Theocritus and the archaeology of Greek poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hunter R., 2008, *On Coming After. Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception*. Berlin, Boston, De Gruyter.
- Ketterer R.C., 1986, « Stage properties in Plautine Comedy I », *Semiotica*, 58, p. 193-216.
- Ketterer R.C., 1986, « Stage properties in Plautine Comedy II », *Semiotica*, 59 (1), p. 93-136. Ketterer R.C., 1986, « Stage properties in Plautine Comedy III », *Semiotica*, 60 (1), p. 29-72.
- Knappett C., 2005, *Thinking Through Material Culture : An Interdisciplinary Perspective*, University of Pennsylvania Press : Philadelphia.
- Knappett C., Malafouris L. (ed.), 2008, *Material Agency : Towards a Non-Anthropocentric Approach*, New York, Springer.
- Kopytoff I., 1986, « The cultural biography of things : commoditization as process », in Appadurai A. (ed.), *op. cit.*, p. 64-94.
- Krevans N., 2006, « Is There Urban Pastoral? The Case of Theocritus, *Id.* 15 », in Fantuzzi M., Papanghelis T. (ed.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden, Brill, p. 119-146.
- Latour B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.
- Latour B., 2005, *Reassembling the Social : An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Legrand, P.-E., 1898, *Étude sur Théocrite*, Paris, A. Fontemoy.
- Marshall C.W., 2006, *The stagecraft and performance of Roman comedy*, Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press.
- Marshall C.W., 2013, « Three actors in Greek comedy, again », in Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *op.cit.*, p. 257-278.
- Monteil P., 1968, Théocrite. *Idylles (II, V, VII, XI, XV)*, introduction et commentaire, Paris, Presses Universitaires de France.
- Monjaret A., 2014, *Clio. Femmes, Genre, Histoire [En ligne]*, 40, p. 153-170.
- Mueller M., 2016, *Objects as Actors : Props and the Poetics of Performance in Greek tragedy*, Chicago : Chicago University Press.
- Naji M., 2009, « La formation de féminités à travers le tissage dans le Sirwa (Maroc) », in Julien M.-P., Rosselin C. (ed.), *Le Sujet contre les objets... tout contre*, Paris, Éditions du CTHS, p. 179-193.

- Noel A.-S., 2012, « La dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du Ve siècle avant J.-C. – Eschyle, Sophocle, Euripide ». Université de Lyon 3. Thèse de doctorat (non publiée).
- Noel A.-S., 2013, « Le vêtement-piège et les Atrides : métamorphoses d'un objet protéen », in Le Guen B. et Milanezi S. (ed.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Presses de l'Université de Vincennes (PUV) - Paris 8, collection « Théâtres du monde », p. 161-182.
- Noel A.-S., 2014a, « L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon : de l'attribut emblématique à l'objet théâtral », in *Gaia, revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, p. 105-128.
- Noel A.-S., 2014b, « Vase et représentation des femmes sur la scène tragique », *EuGeStA, Journal on Gender Studies in Antiquity*, p. 31-52.
- Noel A.-S., 2016, « Ajax de Sophocle », in A.-S. Noel, P. Lemoigne, *Clefs Concours, Agrégation de Lettres Classiques, Silves Grecques 2017-2018*, Atlande, Neuilly, 2016, p. 17-111.
- Panayotakis C., 2010, *Decimus Laberius : The Fragments*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Perrone S., 2011, « Back to the backstage : the papyrus P.Berol. inv. 13927 », *Trends in Classics* 3 (1), p. 126-153.
- Poe J.P., 2000, « Multiplicity, discontinuity and visual meaning in Aristophanic comedy », *Rheinisches Museum*, 14,3, p. 256-295.
- Post L. A., 1939, « Dramatic infants in Greek », *Classical Philology* 34, p. 193-208.
- Purves A., 2015, « Ajax and Other Objects : Homer's Vibrant Materialism », *Ramus* 44, issue 1-2, p. 75-94.
- Reitzammer L., 2016, *The Athenian Adonia in Context. The Adonis Festival as Cultural Practice*, University of Wisconsin.
- Revermann M., 2013, « Generalizing about props : Greek drama, comparative traditions, and the analysis of stage objects », in Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *op.cit.*, p. 77-88.
- Revermann M. (ed.), 2014, *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sharrock A., 2008, « The theatrical life of things : Plautus and the physical », *Dictynna*, 01 November 2010, Issue 5, en ligne depuis le 25 novembre 2010, consulté le 11 janvier 2017. URL : <http://dictynna.revues.org/419>
- Sidwell K., 2014, « Fourth-century comedy before Menander » in Revermann M., (ed.), *op. cit.*, p. 60-78.
- Skinner M. B., 2001, « Ladies' day at the art institute : Theocritus, Herodas and the gendered gaze », in A. Lardinois, L. McClure, (ed.), *Making Silence Speak : Women's Voices in Ancient Greek Literature and Society*, Princeton, Princeton University Press, p. 201-222.
- Telò M., 2016, « Basket Case : Material Girl and Animate Objects in Plautus's *Cistellaria* », in Frangoulidis F. et al. (ed.), *Roman Drama and Its Contexts*, Berlin ; Boston : De Gruyter.

- Tordoff R., 2013, « Actors' Properties in Ancient Greek Drama : An Overview », in Harrison G. W. M., Liapis V. (ed.), *op.cit.*, p. 89-110.
- Torrance I., 2013, *Metapoetry in Euripides*, Oxford, Oxford University Press.
- Ubersfeld A., 1996, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin.
- Veltrusky A., 1964, « Man and Object in the Theater » dans P.L. Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington, Georgetown University Press, p. 83-91.
- Whitehorne J.E.G., 1995, « Women's work in Theocritus, *Idyll 15* », *Hermes* 123, p. 63-75.
- Wilkins J., 2000, *The boastful chef : the discourse of food in ancient Greek comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Wright M., 2012, *The comedian as critic : Greek old comedy and poetics*, London, Bristol Classical Press.
- Wyles R., 2011, *Costume in Greek Tragedy*, Bristol, Bristol Classical Press.
- Yatromanolakis D., 2001, « Visualizing Poetry : An Early Representation of Sappho », *Classical Philology*, 96, 2, p. 159-168.
- Zanker G., 1987, *Realism in Alexandrian Poetry : A Literature and its Audience*, London Croom Helm.
- Zeitlin F.I., 1965, « The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », *TAPhA*, 96, p. 463-508.
- Zeitlin F.I., 1989, « Mysteries of identity and designs of the self in Euripides' *Ion* », *PCPS* 35, p. 144-197.
- Zeitlin, F. I., 1994, « The artful eye : vision, *ecphrasis* and spectacle in Euripidean theatre », in Goldhill S., Osborne R. (ed.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 138-196.