



HAL
open science

Introduction

Isabelle David, Alexa Piqueux, Évelyne Prioux

► **To cite this version:**

Isabelle David, Alexa Piqueux, Évelyne Prioux. Introduction. Cahiers du Théâtre Antique, 2024, 7, pp.9-34. <halshs-04837864>

HAL Id: halshs-04837864

<https://shs.hal.science/halshs-04837864v1>

Submitted on 14 Dec 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License



L'ouvrage, interdisciplinaire, étudie les références aux arts visuels dans les spectacles antiques et inspirés de l'Antiquité. Une série d'études de cas explore les différentes modalités de ces références et empreintes qui demeurent trop peu étudiées : les chorégraphies et mises en scènes peuvent ainsi reprendre des schémas iconographiques explorés par les artistes pour la représentation d'un mythe donné ; dans d'autres cas, le texte dramatique peut, par des indices linguistiques, entrer en rivalité avec la mimesis picturale ; enfin, les auteurs antiques jouent parfois de références, plus ou moins évidentes, au contexte monumental où devait se dérouler la première performance de leur œuvre.

Isabelle DAVID (Université Montpellier 3 – EA 4424 Crises),
maître de conférences en langue et littérature latines

Alexa PIQUEUX (Université Paris Nanterre – UMR 7041
ArScAn), maître de conférences en langue et littérature grecques,
membre junior de l'Institut Universitaire de France

Évelyne PRIOUX, directrice de recherche au CNRS (CNRS,
UMR 7041 ArScAn)

*Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (UFC – EA 4011),
l'Université Paris-Nanterre, l'UMR 7041 ArScAn et ses équipes ESPRI&LIMC et THEMAM, l'équipe
CRISES (EA 4424, Montpellier 3) et l'IUF*

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

Prix : 25 €



UNIVERSITÉ DE
FRANCHE-COMTÉ

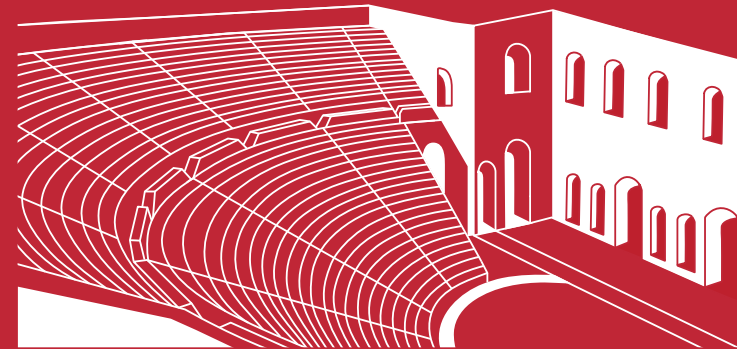


Cahiers du Théâtre Antique

nouvelle série n°7

*Des arts visuels aux arts vivants :
empreintes des représentations figurées
sur les spectacles antiques
ou inspirés de l'Antiquité*

Cahiers du théâtre antique n °7



Presses universitaires de Franche-Comté

Cahiers du Théâtre Antique

Cahiers du GITA n° 25 · Nouvelle série n° 7

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ
N° 1656

DIRECTEURS DE PUBLICATION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

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

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

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité

Cahiers du Théâtre Antique

Cahiers du GITA n° 25 · Nouvelle série n° 7

DES ARTS VISUELS AUX ARTS VIVANTS

Empreintes des représentations figurées
sur les spectacles antiques
ou inspirés de l'Antiquité

Édité par

Isabelle David, Alexa Piqueux et Évelyne Prioux

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

Presses universitaires de Franche-Comté

Illustration de la 4^e de couverture

Scène tirée des *Synaristósai* de Ménandre. Mosaique en *opus uermiculatum*
portant la signature de Dioscoride de Samos et provenant de la Villa dite « de Cicéron »
à Pompéi, datée vers 100 av. J.-C. (Naples, MANN, 9987).

© Domaine public. Wikimedia Commons/M.-L. Nguyen.



Sommaire

Isabelle DAVID, Alexa PIQUEUX et Évelyne PRIOUX, Introduction.....	9-34
Alice ALCARAS, <i>Choreia</i> , colonnes, frontons et acrotères : le décor architectural comme source d'inspiration chez Pindare	35-66
Christine MAUDUIT, Le premier <i>stasimon</i> de l' <i>Électre</i> d'Euripide, entre textes et images	67-98
Pascale BRILLET-DUBOIS, <i>Les Troyennes</i> d'Euripide : un Parthénon de mots.....	99-128
Marden Fitzpatrick NICHOLS, Roman Comedy's Varnished Truth: The Role of Painting in Plautus.....	129-152
Chrysanthi DEMETRIOU, Re-reading the Painting of Terence's <i>Eunuchus</i>	153-164
Anne BERLAN-GALLANT, Du thème iconographique au spectacle vivant : mythologie, culture visuelle et « culture populaire » dans le monde romain	165-192
Panayota VOLTI, Figures de vases antiques au sein des Ballets russes : <i>L'Après-midi d'un faune</i> de Vaslav Nijinski au début du XX ^e siècle	193-216
Antonis K. PETRIDES, Ancient-Style <i>Skeuè</i> in Modern Performances of Greek Drama: The Example of Chris Vervain's <i>The Grouch and his Daughter</i> (2020).....	217-244
Table des illustrations	245-252
Résumés.....	253-260
Présentation des contributeurs	261-263

INTRODUCTION

Isabelle DAVID
Université Paul-Valéry Montpellier 3, CRISES (EA 4424)
isabelle.david@univ-montp3.fr

Alexa PIQUEUX
Université Paris Nanterre, UMR 7041 ArScAn, équipe THEMAM,
Institut Universitaire de France
apiqueux@parisnanterre.fr

Évelyne PRIoux
CNRS, UMR 7041 ArScAn, équipe ESPRI&LIMC
evelyne.prioux@cnrs.fr

Le présent numéro des *Cahiers du Théâtre Antique* rassemble les actes du colloque « Des arts visuels aux arts vivants. Influences des représentations figurées sur les spectacles antiques », qui s'est tenu à la Maison Sciences de l'Homme Mondes de l'Université Paris Nanterre, les 21-22 octobre 2021.

L'organisation et la publication de ce colloque n'auraient pas été possibles sans le soutien de l'UMR 7041 ArScAn, et, en son sein, des équipes ESPRI&LIMC et THEMAM, sans le soutien de l'équipe d'accueil CRISES de l'université de Montpellier 3, ni sans celui de l'Institut Universitaire de France. Nous sommes très reconnaissantes à Michel Fartzoff et Marie-Pierre Noël d'avoir accepté ce volume au sein des *Cahiers du Théâtre Antique*. Qu'ils soient aussi vivement remerciés pour la disponibilité et la bienveillance de leur accompagnement.

L'idée de ce colloque a vu le jour au sein du programme collectif de l'UMR ArScAn « Représenter la performance », soutenu par le laboratoire ArScAn, et particulièrement par les équipes ESPRI&LIMC et THEMAM. Ce programme, coordonné par deux des éditrices scientifiques de ce volume, se situe à la croisée de plusieurs disciplines (littérature, histoire des arts, performance studies). Depuis 2018, il réunit régulièrement dans le cadre d'un séminaire philologues, historiens de l'art, historiens et archéologues autour de communications portant sur les évocations textuelles ou

iconographiques de toutes sortes de spectacles antiques (théâtre, danse, musique, lyrique, etc.). Un premier colloque a été consacré à la fonction des images de spectacles dans l'Italie préromaine¹. Il s'agissait alors pour nous de réaffirmer l'importance d'étudier les images de spectacles pour elles-mêmes, en tant que productions culturelles et iconographiques dotées d'un langage propre, et non uniquement ou d'abord comme sources documentaires sur le déroulement ou la diffusion de spectacles. Déplacer l'attention sur les contextes et les fonctions des images permettait de contourner un certain nombre d'apories et de problèmes méthodologiques : peut-on, par exemple, postuler l'existence de références à un répertoire dramatique derrière des images mythologiques dont les thèmes se rapprochent de sujets connus dans la tragédie ? Que la mise en images d'un mythe nous paraisse « théâtralisée » présuppose-t-il l'existence d'une référence à une performance scénique réelle ? Ces questions se sont parfois fait entendre en écho dans les contributions au colloque « Des arts visuels aux arts vivants ».

Dans le cadre de ce second colloque, nous avons privilégié une autre perspective, qui nous permet de continuer d'explorer les relations entre arts figurés et spectacles antiques : la culture visuelle des spectateurs antiques était nourrie aussi bien de réminiscences de performances que d'une connaissance des arts figurés, dans la mesure où les Anciens vivaient entourés d'images qui faisaient partie de leur quotidien, tant à l'échelle domestique que dans les contextes religieux et officiels². Il apparaît dès lors légitime de se demander comment ces deux composantes de la culture visuelle antique étaient susceptibles d'interagir et de s'influencer l'une l'autre. Les travaux portant sur l'influence des spectacles sur l'iconographie de l'Antiquité grecque et romaine ont été nombreux au cours des trois dernières décennies. Pour le théâtre, on pense bien sûr aux travaux majeurs de Webster, Green, Taplin, Csapo, Handley, Todisco, Dunbabin et Gutzwiller, pour ne citer que quelques grands noms³. En revanche, la question de l'empreinte des arts figurés sur la scène antique a été moins traitée, sans doute parce qu'elle est plus difficile à appréhender

¹ La publication des actes du colloque est prévue prochainement aux Presses du Centre Jean Bérard.

² En outre, les sources antiques font état de plusieurs cas où des peintres décorateurs de théâtre seraient intervenus dans la réalisation de décors domestiques. Ainsi, le peintre Agatharchos de Samos aurait réalisé aussi bien les premiers décors peints de tragédie que le décor de la maison d'Alcibiade (Vitruve, *De l'Architecture*, VII, *praef.* 11). Cette porosité entre décor de théâtre et décor domestique se retrouve, au I^{er} siècle av. J.-C., dans les décors scénographiques de deuxième style pompéien (cf. Vitr., 7, 5, 2). Sur ces textes et sur la *scaenographia*, voir par exemple Rouveret 2006.

³ Parmi une riche bibliographie, voir, par exemple, Trendall, Webster 1971 ; Webster 1978, 1995 ; Taplin 1993 ; Green 1994, 2012 ; Green, Handley 1995 ; Croisille 1998 ; Todisco 2002, 2003 et 2020 ; Dunbabin 2004, 2016 ; Gutzwiller 2004 ; Gutzwiller, Çelik 2012 ; Csapo 2010, 2014 ; Giuliani 2018 ; Krumeich 2022 ; Piqueux 2022. Ces auteurs ont souligné, à des degrés très divers, l'écart entre le référent théâtral et

quand les textes ne font pas directement référence à la peinture, à la sculpture ou à l'architecture, ouvrant ainsi la voie à bien des hypothèses. C'est aussi parce qu'une telle approche nécessite de réunir des compétences multiples, à la fois une profonde connaissance des textes et une large culture iconographique antique. Notre démarche dans le cadre du colloque d'octobre 2021 a donc consisté à réunir des philologues et des spécialistes des images, dans l'espoir de permettre un réel dialogue entre les savoirs et les compétences.

La question du rapport entre performance et arts figurés se pose dans différents genres littéraires antiques. Certains textes l'abordent explicitement, en évoquant ou décrivant le cadre d'une performance : c'est par exemple le cas de l'*Idylle* 15 de Théocrite, qui évoque une performance poétique au sein d'un espace orné d'images, lors du festival des Adonies. On peut également citer le cas du *De domo* de Lucien, *prolalia* où le sophiste, s'apprêtant à évoquer les décors de l'auditorium où se déroule sa performance, souligne que les auditeurs seront, grâce à lui, charmés par ce qu'ils entendent autant que par ce qu'ils voient.

Parfois, des textes et des images créés de manière contemporaine par des artistes protégés par le même homme d'État ou patron présentent des similitudes de détail qui peuvent s'expliquer par la traduction indépendante, en images et en mots, d'une même idée véhiculée par des discours contemporains, mais aussi par l'influence directe du texte sur l'image, ou par celle de l'image sur le texte, sans qu'il soit toujours possible d'établir leur chronologie relative. Dans les milieux auliques ou proches du pouvoir, poètes et artistes avaient l'occasion d'échanger et il ne faut pas oublier que les peintres de chevalet et les sculpteurs sur bronze étaient souvent issus de familles aisées et avaient eux-mêmes reçu une formation rhétorique. Les grands peintres et les grands sculpteurs étaient susceptibles de s'inspirer des textes, comme les auteurs étaient susceptibles de s'inspirer des créations de ces artistes. Les analyses de John Barron (1980) montrent par exemple qu'un poème de Bacchylide, l'*Ode* 18, probablement composée dans les années 470 av. J.-C., et le décor peint par Polygnote pour le *Théséion* d'Athènes en 476/475 av. J.-C. contiennent tous deux des allusions comparables à des éléments rares du mythe d'Égée et de Thésée – éléments qui permettaient d'exalter le lignage de Cimon, descendant supposé de Thésée. Le texte et l'image jouent tous deux sur des allusions à la généalogie de Cimon. Pour autant, il demeure impossible de savoir si Bacchylide fait allusion aux peintures de Polygnote, si Polygnote connaît les jeux de mots de Bacchylide, ou si tous deux reprennent indépendamment des éléments d'éloge mis en avant dans l'entourage de Cimon.

l'iconographie qu'il a inspirée, et exploré différentes modalités d'empreinte des représentations dramatiques sur la production figurée.

Le poète et le sculpteur créent souvent pour les mêmes patrons. C'est le cas, par exemple, pour les épiniées et les portraits de vainqueurs. Cette rivalité possible incite parfois le poète à faire allusion à l'art du bronzier pour s'en distinguer : c'est le motif du paragone des arts plusieurs fois repris par Pindare⁴. Parfois, les rapports entre le texte et l'image sont plus étroits et il est possible de retrouver dans le texte des allusions au cadre de la performance, et éventuellement à son décor figuré. Parmi les études récentes qui vont en ce sens, on peut citer l'ouvrage dirigé par Vanessa Cazzato et André Lardinois (2016), dans lequel un article de Lucia Athanassaki identifie précisément des échos aux décors du trésor des Athéniens dans l'*Ode* 18 de Bacchylide, ce qui suggère que la performance lyrique jouait sur son cadre réel en faisant appel à une expérience multisensorielle. Récemment, l'ouvrage de Richard Neer et Leslie Kurke (2019) a montré comment les poèmes de Pindare dialoguent perpétuellement avec l'environnement architectural de la performance. Ce type d'études se retrouve aussi, dans une moindre mesure, au sujet de la Seconde Sophistique : on pourra par exemple consulter le cas de la *prolalia Hérodote ou Aétion*, peut-être récitée sous le fronton ouest du temple de Zeus à Olympie, qui a récemment été étudiée par Jessica Susanne Krause dans le volume *New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia* dirigé par A. Patay-Horváth en 2015. Il s'agit comme on le voit de problématiques émergentes et dont l'étude est sensiblement plus avancée pour la lyrique archaïque que pour des textes plus récents.

La question de l'empreinte des arts figurés se pose bien sûr aussi dans le cas du théâtre, où la présence d'un décor peint sur des supports de bois mobiles, la présence d'un décor sculpté pérenne, l'utilisation des masques et d'accessoires tels que des statuettes ouvraient naturellement la voie à ce type de dialogue entre les arts. Ainsi, dans un fragment des *Theôroi* ou *Isthmiastai* d'Eschyle (*P. Oxy.* 2162, fr. 78a Radt), les Satyres apportent sur scène des images votives peintes (v. 1, εἰκού[ς]; v. 6, εἶδωλον; v. 7, καλλιγραπτον εὐχάν), qui leur ressemblent (v. 17, ἐμφερής) au point d'effrayer leurs propres mères, images destinées à être clouées comme offrandes sur le temple de Poséidon que représente la *skênè*. Plusieurs hypothèses sur la nature de ces représentations figurées ont été avancées : il pourrait s'agir de statues ou statuettes – ces imitations étant dignes de Dédale (v. 7, τὸ Δαιδάλου μι[τ]ιμημα) –, de *pinakes*, d'antéfixes de terre cuite ou de masques à l'effigie des satyres⁵. L'hypothèse des masques, qui rappelleraient les masques dédiés par

⁴ Voir par exemple Pindare, *Néméennes*, 5, 1-5. Ford 2002, p. 93-99.

⁵ Les références bibliographiques sur cette question sont nombreuses. Pour une présentation des différentes hypothèses, voir O'Sullivan, Collard 2013, p. 270; Marinis 2019, p. 66-73; Thomas 2019, p. 73-74; Sonnino 2021, p. 414-425. Voir aussi Tsantsanoglou 2022, pour qui il s'agit de boucliers.

les chorèges victorieux fixés sur l'architrave du temple de Dionysos, placé juste derrière la *skènè* et donc peut-être visible de certains spectateurs⁶, est particulièrement séduisante dans ce passage réflexif sur la mimesis dramatique et artistique. La teneur de ce fragment et les termes employés pour suggérer le pouvoir illusionnant ou le réalisme des représentations de satyres illustrent bien, comme l'a souligné F. Zeitlin dans un article lumineux, la façon dont, dès le ^v^e siècle av. J.-C., s'interpénètrent les arts visuels et le théâtre, où le sens naît de l'articulation entre des signes visuels et des signes verbaux, et comment l'expérience de spectateur peut se penser, se construire et s'enrichir par ces influences réciproques⁷. On a noté l'intérêt des tragiques pour les arts figurés et la façon dont ces arts nourrissent leur poétique⁸ : par exemple, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, Iphigénie est décrite par le chœur comme ayant l'éclat d'une peinture (v. 241, *πρέπουσα τῶς ἐν γραφαῖς*). De même, dans *Les Euménides*, la Pythie, pour décrire les Érinyes, indique qu'elles ne ressemblent pas aux Harpyes qu'elle connaît par le biais de la peinture (v. 50-51, *εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας/δεῖπνον φερούσας*, « j'ai vu déjà peints, par le passé, les monstres qui emportaient le dîner de Phinée »). La mimesis tragique entre ici explicitement en émulation et rivalité avec la mimesis picturale. Du côté de la tragédie romaine, on peut aussi citer le cas de Pacuvius, qui était à la fois peintre et poète⁹. Il est difficile d'imaginer que sa connaissance des arts visuels n'ait pas influencé sa manière d'aborder le mythe de Médée dans sa production dramatique. Aussi avons-nous préféré, pour le titre de ce volume, le terme d'« empreintes » à celui d'« influences », qui figurait dans le titre du colloque, afin d'englober non seulement les références conscientes mais aussi les évocations ou reprises involontaires d'une œuvre faisant partie de la *koinè* visuelle d'un groupe social ou civique donné¹⁰.

⁶ Voir notamment Green 1994, p. 45-46 ; Duncan 2018 ; Thomas 2019, p. 73.

⁷ Voir Zeitlin 1994, qui s'ouvre sur l'analyse du fragment des *Theôroi* évoqué ici.

⁸ Voir, par exemple, O' Sullivan 2000, 2008 ; Ieranò 2011 ; Stieber 2011, ainsi que les contributions à ce volume de Pascale Brillet-Dubois et Christine Mauduit. On ne s'étonnera pas que l'une des rares références à la peinture dans l'œuvre conservée d'Aristophane apparaisse dans un contexte de rivalité générique, où sont opposées la nature de la mimesis comique et celle de la mimesis tragique : dans les *Oiseaux* (v. 805), Eupolidès transformé en oiseau est comparé à une oie sur une peinture de mauvaise qualité.

⁹ Cf. Canobbio 2015. D'autres dramaturges sont associés dans les sources à une carrière de peintre : c'est le cas pour Cratinos (Pline, *Histoire Naturelle*, XXXV, 141) et Euripide (*Souda*, s. v. *Εὐριπίδης* ; *Vita Eurip.* p. 134, 15 Westermann).

¹⁰ Parfois le poète s'appuie probablement sur cette *koinè* visuelle pour pallier les impossibilités de la mise en scène (voir Demont 2008, au sujet du suicide du héros éponyme de l'*Ajax* de Sophocle). Récemment A. Lamari a fait l'hypothèse que le poète mobilise la culture visuelle du public pour tisser des liens avec des œuvres dramatiques antérieures (Lamari 2018).

Nous considérerons ici, parmi tant d'autres exemples possibles, trois cas où les arts figurés ont pu exercer une influence sur les arts de la scène : la mosaïque des *Synaristôsai* de la villa dite « de Cicéron » à l'ouest de Pompéi, datée autour de 100 av. J.-C. (fig. 1), la peinture fragmentaire de la *Medea medians* (2^{de} moitié du 1^{er} s. ap. J.-C.) provenant



FIGURE 1. Scène tirée des *Synaristôsai* de Ménandre. Mosaïque en *opus uermiculatum* portant la signature de Dioscoride de Samos et provenant de la Villa dite « de Cicéron » à Pompéi, datée vers 100 av. J.-C. (Naples, MANN, 9987).

© Domaine public. Wikimedia Commons/M.-L. Nguyen.

de la « Basilique » d'Herculanum, qui était en réalité un lieu du culte impérial (*Augusteum*) (fig. 2), et enfin le panneau avec Phèdre de la mosaïque des Saisons d'Antioche, datée de l'époque antonine (fig. 3a-b). *A priori*, on aurait plutôt tendance à interpréter ces trois images comme des témoins certains de l'influence du théâtre sur les arts figurés. La mosaïque des *Synaristôsai* fait référence à la représentation de la comédie homonyme



FIGURE 2. Médée méditant le meurtre de ses enfants (2^{de} moitié du 1^{er} siècle ap. J.-C.). Naples, MANN, 8976, tableau peint à fresque conservé de manière fragmentaire (il manque la moitié gauche de la composition) et provenant de la « Basilique » (*Augusteum*) d'Herculanum.

© Archives Alinari, Florence, Dist. GrandPalaisRmn/Luciano Pedicini.



FIGURE 3a. Mosaïque des Saisons, Daphné, maison du Pavement rouge, milieu du II^e s. ap. J.-C.
Antakya, Museum Hatay, 1018.

Dans chaque angle figure un Génie représentant une Saison. Les scènes figurées sur les côtés et au centre ont été associées par K. Weitzmann à des sujets tirés de tragédies d'Euripide :

Médée, au centre du panneau; Phèdre et Hippolyte, avec une éventuelle référence à l'*Hippolyte couronné* sur le côté gauche; *Méléagre* sur le panneau bordant la limite inférieure du panneau central; *Sthénébée* (?) sur le côté droit; *Les Troyennes* (?) sur le panneau bordant la limite supérieure du panneau central.

© Wikimedia Commons/Dick Dosseman, licence CC BY-SA 4.0.



FIGURE 3b. Mosaïque des Saisons, Daphné, maison du Pavement rouge, détail des figures de Phèdre et de la nourrice.

© Wikimedia Commons/Dick Dosseman, licence CC BY-SA 4.0.

de Ménandre¹¹. La *Medea meditans* est une copie romaine d'un tableau de chevalet du peintre Timomaque de Byzance, qui offrait une ingénieuse traduction en image du long monologue des vers 1019 à 1080 de la *Médée* d'Euripide, où la protagoniste hésite entre amour maternel et vengeance¹². La mosaïque avec Phèdre témoigne du goût pour le théâtre et pour ses mythes dans les provinces orientales à l'époque impériale : rapprochée par de nombreux commentateurs de l'*Hippolyte couronné*, la scène appartient à un pavement qui pourrait faire écho à cinq tragédies différentes d'Euripide et témoignerait du goût profond des habitants d'Antioche pour le spectacle et plus précisément pour la tragédie¹³. Si la mosaïque des *Synaristôsai* présente trois figures masquées, ce n'est pas

¹¹ Voir par exemple Webster 1995, 3DM 1.

¹² Gutzwiller 2004.

¹³ Sur le rôle du théâtre dans l'intérêt des imagiers et des commanditaires d'époque impériale pour le mythe de Phèdre, voir Linant de Bellefonds 2013, qui s'attache à l'étude des sarcophages illustrant ce mythe. Sur le cas précis de la mosaïque des Saisons (Daphné, maison du Pavement rouge), voir Weitzmann 1941, p. 233-247 ; Levi 1947, p. 68-85 ; Balty 2000, p. 898-900. L'identification des cinq scènes principales avec des sujets tirés de tragédies d'Euripide fut d'abord proposée par Weitzmann 1941 et est reprise par Balty 2000. Inversement, Levi reconnaissait des sujets tragiques dans les panneaux de Phèdre et de Méléagre, mais proposait d'autres identifications, moins convaincantes, pour les autres panneaux (Adonis,

le cas des images montrant Médée et Phèdre : il ne s'agit donc pas, à proprement parler, de représentations de performances théâtrales, bien que ces images manifestent une connaissance du théâtre grec et l'importance de celui-ci pour les commanditaires de ces images romaines¹⁴. En outre, le statut ambigu de ces images, qui peuvent d'un côté faire écho à des mises en scène et performances et, de l'autre, représenter un effort pour créer en images un équivalent du texte dramatique, est renforcé, dans le cas de la mosaïque, par le détail inattendu du vêtement d'Hippolyte : alors que le jeune chasseur est normalement représenté, dans les arts figurés, dans la nudité héroïque et drapé d'un simple manteau, il est ici vêtu du costume d'un chasseur du monde réel avec bottines, tunique courte et manteau, ce qui fait probablement écho à son aspect sur scène¹⁵.

Pourtant, ces images sont aussi des indices possibles de l'influence des arts sur le théâtre antique. L'art antique se caractérise en effet par l'usage des *Pathosformeln*, des postures codifiées traduisant sentiments et émotions, comme l'attitude fameuse de la mélancolie, ou la posture, un genou plié, appuyé en terre ou sur un autel, et une jambe allongée, qui est intimement associée au sacrifice humain, comme dans les scènes illustrant la mort de Penthée ou la mort de Néoptolème¹⁶. On peut également citer la pose de l'incertitude, bras vers le bas, doigts croisés, attestée par le portrait de Démosthène de Polyuctos, mais aussi par la Médée méditant, citée ci-dessus, qui dirige une épée vers son bas-ventre pour

Io et Andromaque). Ces dernières identifications paraissent peu probantes, car elles ne reçoivent pas de confirmation dans l'existence de parallèles iconographiques et vont à l'encontre de l'idée d'un programme unifié pour ce décor, qui paraît pourtant très cohérent. L'identification du panneau droit, pendant de celui avec Phèdre, avec le personnage de Bellérophon, effectivement représenté en jeune chasseur héroïque, face à Sthénébée (Weitzmann), paraît d'autant plus pertinente que les deux mythes présentent de nombreuses similitudes : dans les deux cas, un jeune chasseur innocent est puni après avoir été injustement accusé par une reine d'avoir cherché à la séduire. Si cette identification est juste, l'omission de Pégase, tout comme celle du cheval d'Hippolyte, pourrait être signifiante et confirmer le lien avec le théâtre (y utiliserait-on un cheval?).

¹⁴ Cette différence entre le traitement que l'on pourrait qualifier de réaliste des sujets inspirés par le théâtre comique et le traitement idéalisé des images inspirées par le théâtre tragique est déjà observable dans l'iconographie du v^e siècle av. J.-C. ; elle traduit la différence des codes de représentation qui régissent la mimesis comique et la mimesis tragique.

¹⁵ Voir le commentaire de P. Linant de Bellefonds in *LIMCV/1, s.v.* « Hippolytos », p. 463 et Olszewski 2002. Quelques Hippolyte habillés figurent dans des mosaïques tardives et pourraient faire écho, par exemple, à des spectacles cynégétiques : c'est le cas dans la mosaïque de Cheikh Zouède, mais aussi dans la mosaïque de la Mégalopsychie à Daphné (v^e siècle). C'est également le cas dans la mosaïque de Madaba, qui remonte aux années 560-570, mais où d'autres personnages mythologiques, notamment Vénus, sont habillés, ce qui traduirait plutôt un changement de mentalité.

¹⁶ Settis 1975 ; Franzoni 2006.

dire son hésitation à tuer ses enfants¹⁷. Le théâtre et les arts ont certainement tour à tour contribué à fixer ces attitudes et à enrichir les allusions qu'elles pouvaient véhiculer comme l'a montré Claudio Franzoni (2006). Ces attitudes sont particulièrement fréquentes dans les images qui passent pour des représentations de performances ou pour des mises en images de textes dramatiques. On imagine volontiers que les mises en scène antiques, qui s'adressaient à un public connaissant ces attitudes par les arts visuels, les exploitaient.

Comme on le sait, l'iconographie antique est caractérisée par une remarquable stabilité des schémas iconographiques et des compositions sur le très long temps. Les compositions inventées par de grands artistes ont souvent été reproduites par nombre de copies de moindre qualité sur différents supports. C'est ainsi que les plus grands chefs-d'œuvre étaient diffusés à la connaissance de tous, dans un monde qui ne disposait ni d'internet ni, le plus souvent, d'ouvrages illustrés¹⁸. On peut donc dire que les spectateurs antiques partageaient une forme de *koinè* iconographique : à Rome, l'image de Médée était certainement associée de manière récurrente au schéma de la *Medea meditans* de Timomaque, exposée dans le *Forum Iulium*, mais aussi reproduite par nombre de fresques en contexte domestique¹⁹. Avec un art basé sur la répétition et la reproduction des mêmes schémas, était-il possible, dans les mises en scène, d'éviter les allusions aux compositions peintes ? À partir du moment où Timomaque avait inventé l'image de Médée tenant une épée dirigée vers son utérus et avec les mains croisées dans un geste d'incertitude et de méditation et à partir du moment où cette image avait séduit le public romain, ne doit-on pas supposer que des gestes et des attitudes imaginés par le peintre ont pu être repris lors de performances scéniques ? En outre, on sait que la *Médée* de Timomaque, acquise par César avec l'*Ajax* du même artiste, avait été exposée par le dictateur dans le *Forum Iulium*, au sein du temple de Vénus *Genetrix* : deux figures de héros tragiques armés d'épées, contemplant, pour l'une, le meurtre à venir de

¹⁷ Voir notamment Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 2782 (réplique romaine en marbre d'un original du III^e siècle av. J.-C.). Sur le geste d'hésitation de Démosthène et de Médée, voir Settis 1975 ; Gutzwiller 2004, p. 352-354 et références bibliographiques p. 352, n. 29.

¹⁸ Pour une synthèse sur la question de l'illustration dans l'antiquité, voir Settis 2006.

¹⁹ Le schéma iconographique de la *Médée* de Timomaque, tableau de chevalet exposé dans le *Forum Iulium*, dans le temple de Vénus *Genetrix*, perdurerait dans différentes copies : voir Naples, MANN, inv. 8977, tableau peint à fresque provenant de Pompéi, Maison des Dioscures, ins. VI, 9, 6-9, grand péristyle (53) ; Naples, MANN, inv. 8976, tableau peint à fresque conservé de manière fragmentaire et provenant de la « Basilique » (*Augusteum*) d'Herculanum ; intaille du musée archéologique de Florence, inv. 14805. Sur la relation d'intermédialité entre le texte d'Euripide et l'archétype peint par Timomaque, voir Gutzwiller 2004 ; pour Médée méditant le meurtre de ses enfants, voir *LIMC* VI/1, s.v. « Medeia », cat. n° 7-28 (les œuvres citées *supra* sont respectivement les n°10-11 et 16).

ses enfants et, pour l'autre, son propre suicide, se faisaient face dans la *cella* du temple. Comme l'a proposé Gilles Sauron²⁰, ce programme décoratif aurait pu fonctionner comme une justification en images des décisions prises par César : à l'image du destin tragique de Médée et d'Ajax, la décision de franchir le Rubicon aurait été causée par l'iniquité du sort et l'injustice des ennemis du général, mais ce dernier, contrairement aux deux héros tragiques, aurait été sauvé par Vénus, son ancêtre. Or, de manière intéressante, Suétone nous apprend (*Vie des Douze Césars*, César, 84) que les spectacles et jeux funèbres en l'honneur de César contenaient de probables échos à ce programme décoratif : on y aurait récité des vers du *Jugement des armes* de Pacuvius, jugement qui expliquait l'épisode de la folie d'Ajax, et le décor éphémère des funérailles comportait une chapelle dorée édifiée, à l'image du temple de Vénus *Genetrix*, devant la tribune aux harangues. De la même façon, les découvertes archéologiques attestent la stabilité des schémas iconographiques associés à l'évocation de certains textes dramatiques : l'image des *Synaristôsai* est, entre autres représentations figurées inspirées par les pièces de Ménandre²¹, connue à travers plusieurs reformulations étudiées notamment par Eric Csapo, Sebastiana Nervegna et Kathryn Gutzwiller²². Pour une pièce donnée, comme les *Synaristôsai*, la scène représentée correspond au moment clé ou à la première scène, bref au moment le plus à même de faire reconnaître la pièce. Ces images ont circulé dans le monde hellénistique et romain²³, sans doute à travers des cahiers de modèle utilisés par les peintres et les mosaïstes²⁴ et peut-être aussi grâce à des textes illustrés²⁵. On peut

²⁰ Sauron 2001.

²¹ C'est essentiellement, peut-être même exclusivement, le théâtre de Ménandre que représente l'iconographie de la comédie nouvelle (voir Csapo 1997, p. 170 ; 2010, p. 149-150 ; hypothèse moins définitive dans Webster 1995, vol. 1, p. 97 et vol. 2, p. 486 ; Weitzmann, Turner 1981 ; Handley 2011, p. 152-154).

²² Le schéma iconographique des *Synaristôsai* est connu par une mosaïque, évoquée plus haut, provenant de la Villa dite « de Cicéron » à Pompéi et datée vers 100 av. J.-C. (Naples, MANN, 9987), mais aussi par une mosaïque de Mytilène (vers 300 ap. J.-C. ; Mytilène, Nouveau Bâtiment du Musée Archéologique, MM3019), une mosaïque de Zeugma (III^e siècle ap. J.-C. ; Musée de Gaziantep, 8177) et par une mosaïque de Daphné (III^e siècle ap. J.-C.). Voir Csapo 1997 et 1999 ; Settis 2006, p. 34 ; Gutzwiller, Çelik 2012 ; Nervegna 2013, p. 137-152.

²³ Concernant le modèle original de ces images, l'hypothèse la plus couramment reprise par les chercheurs est celle de J. R. Green : il s'agirait d'un cycle de peintures datant des débuts de la période hellénistique et conçu comme le programme décoratif, aujourd'hui disparu, d'un monument public athénien (Green 1985 ; 1994, p. 111-113, 132-134 et 164-165 ; Webster 1995, vol. 1, p. 85-86).

²⁴ Voir Dunbabin 1999, p. 303 ; Donderer 2008 ; Csapo 1997, 1999, p. 166-170 et 2010, p. 156-158 ; Nervegna 2013, p. 165-168.

²⁵ Gutzwiller, Çelik 2012, p. 580-581. L'hypothèse de textes illustrés peut être étayée par les papyrus *P. Oxy.* 2652 et 2653 (II^e-III^e siècle ap. J.-C., représentations de la déesse *Agnoia* et d'un soldat, sans doute

donc faire l'hypothèse qu'une telle stabilité de l'image influençait la réception du texte, quelles que soient les modalités de cette réception²⁶.

La figure de Phèdre, enfin, nous amène à poser différemment le problème²⁷ : Hippolyte est bien souvent identifié dans les arts visuels par la présence de son cheval, mais aurait-on fait entrer un cheval sur scène pour rejouer l'une des tragédies inspirées par ce mythe ? Ici, le cheval est absent. Malgré la stabilité générale du schéma iconographique, la pose de Phèdre varie d'une image à l'autre, parfois debout, mais le plus souvent assise sur un trône. Ici, elle est debout, et se dévoile dans un geste qui évoque, mais imparfaitement, et comme si le geste n'était pas assumé ou entravé par d'autres émotions, l'*anakalypsis*, qui est, dans les arts figurés antiques, la posture de séduction par excellence. Le bras levé avec la main proche du visage vient toutefois évoquer, là encore discrètement, les postures associées à la méditation et à la mélancolie²⁸. En outre, la posture corporelle de Phèdre, corps tourné vers la statue d'Aphrodite et tête tournée vers Hippolyte, pourrait simplement traduire, par ces deux polarités, le sentiment amoureux, mais cette attitude corporelle consistant à détourner la tête sert souvent à exprimer, dans les représentations visuelles des héroïnes tragiques – on songe à la Médée méditant qui était, au reste, vraisemblablement représentée dans le panneau central du même pavement, mais aussi à la posture de torsion, plus extrême, d'Althée jetant au feu le tison fatal lié au destin de Méléagre²⁹ –, le conflit interne des sentiments et émotions des personnages féminins. L'une de ces attitudes a-t-elle été reprise par les acteurs chargés de jouer le rôle de ces héroïnes ? Quant à Hippolyte, il est lui aussi saisi dans un geste remarquable de rejet, jetant au sol, avec dégoût, la lettre de Phèdre, élément récurrent dans les arts visuels et associé en littérature à la quatrième *Héroïde* d'Ovide, mais dont on peut se demander s'il fut intégré à un certain point, comme accessoire, dans des performances

issus de la *Perikeiromenè* de Ménandre) et le *PSI 847* (I^{er}-II^e s. ap. J.-C.). On ne connaît toutefois pas de document comparable pour la période hellénistique. Settis 2006 rassemble lui aussi des arguments en faveur de l'existence de livres illustrés à haute époque.

²⁶ Performance scénique (sans attestation connue dans les sources qui nous sont parvenues après le III^e siècle de notre ère) ou lecture du texte occasionnant la formation d'une image mentale. Il faut cependant signaler que des découvertes récentes ont remis en cause l'hypothèse d'une image unique par pièce donnée. Des différences sensibles dans l'iconographie d'une même pièce de Ménandre (revues dans leur ensemble par Nervegna 2013, p. 149-158) ont fait supposer la représentation de moments différents de la pièce ou d'interprétations variables (voir Gutzwiller, Çelik 2012, p. 613-616; Dunbabin 2016, p. 64-71).

²⁷ Mosaique provenant de Daphné-Harbiye, maison du Pavement rouge, milieu du II^e s. ap. J.-C. Antakya, Museum Hatay 1018. *LIMCV/1, s.v.* « Hippolytos », cat. n° 48.

²⁸ Settis 1975.

²⁹ *LIMCI/1, s.v.* « Althaiia », cat. n° 2-3.

scéniques. Enfin, l'image de la statue d'Aphrodite Anadyomène qui referme la composition de la mosaïque à gauche témoigne d'une autre forme de présence possible de l'art sur scène, dans les accessoires, éléments de décor éphémères ou au contraire pérennes du lieu de performance, mais aussi éléments de décor culturels pérennes des théâtres. Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, le prologue est dit par Aphrodite : l'utilisation d'une statuette de la déesse sur scène aurait donc dédoublé sa présence.

Dans l'esprit de décloisonnement qui anime le programme « Représenter la performance », plusieurs types de spectacles sont ici étudiés, sur un spectre temporel large, qui va de la lyrique chorale de Pindare, ici étudiée par Alice Alcaras, qui s'interroge sur les rapports que la performance des poèmes pindariques entretenait avec l'architecture et le décor sculpté des complexes monumentaux où elle intervenait, jusqu'aux mises en scène contemporaines du théâtre antique par Chris Vervain, analysées ci-après par Antonis Petrides. Il éclaire le dialogue que nouent les créations de masques de la metteuse en scène avec les masques de terre cuite antiques qui les ont inspirées, et en particulier avec ceux de Lipari, qui ont été identifiés, à tort ou à raison selon les cas, avec des types du catalogue de masques de Pollux. Nous avons en effet souhaité prolonger l'étude du dialogue entre arts visuels et arts vivants au-delà de l'Antiquité, ouvrir la réflexion au devenir de ce dialogue dans les spectacles modernes et contemporains, comme l'illustre également la contribution de Panayota Volti consacrée au ballet *l'Après-midi d'un Faune* de Nijinski. C'est également à des performances inspirées par la mythologie et susceptibles d'intégrer de la danse que s'intéresse Anne Berlan-Gallant, au sein d'une contribution qui envisage le rôle de la culture visuelle des Romains dans l'élaboration des pyrrhiques, spectacles à thème mythologique, le plus souvent sanglants, donnés dans les amphithéâtres. Au sein de cet ensemble de contributions, le théâtre grec et le théâtre latin ne pouvaient qu'occuper une place de choix et font l'objet de deux couples d'articles, illustrant à chaque fois des approches méthodologiques différentes. Pour le théâtre latin, Marden Fitzpatrick Nichols et Chrysanthi Demetriou analysent le rôle des références à la peinture dans la comédie : la première offre un panorama prenant en compte ces références dans leur variété, chez Plaute, et essayant de les mettre en série pour en dégager les sémantismes métalittéraires les plus récurrents. La seconde s'arrête au contraire sur une scène spécifique célèbre de *l'Eunuque* de Térence, pour examiner comment la référence à la peinture permet de complexifier la caractérisation des personnages, mais aussi d'introduire dans la comédie une réflexion implicite sur la mimesis. Pour ce qui est du théâtre grec, Christine Mauduit et Pascale Brillet-Dubois

ont proposé d'étudier des chœurs de tragédies d'Euripide, auteur qui passait, à tort ou à raison, pour avoir eu une carrière de peintre avant de devenir dramaturge. Dans les deux cas est envisagée la dimension « visuelle » d'un chœur d'Euripide, mais avec des conclusions assez différentes. Examinant le premier *stasimon* de l'*Électre*, Christine Mauduit relève son caractère pictural et la manière dont le récit mythologique proposé par le chœur éclaire l'action principale ; elle s'interroge toutefois sur la pertinence d'un rapprochement précédemment proposé par Eric Csapo entre la description par le chœur de l'armement d'Achille et la panoplie de l'Athéna Parthénos de Phidias, une œuvre qui faisait assurément partie de la culture visuelle des spectateurs, et conclut que le texte dramatique ne semble pas comporter d'allusion construite à cette œuvre. Pascale Brillet analyse pour sa part les *Troyennes* d'Euripide en s'interrogeant sur l'unité esthétique de la pièce, parfois présentée par les commentateurs comme une série de « tableaux » indépendants. Elle propose de prendre au sérieux cette métaphore picturale, suggérant qu'Euripide crée un dialogue subtil avec l'architecture et la sculpture. Elle relève en particulier des convergences possibles avec les frises du Parthénon et propose, à la fin de l'article, des rapprochements plus audacieux, auxquels les lecteurs du présent recueil seront libres d'adhérer ou non. Certains genres, tels que la comédie grecque, le drame satyrique, la tragédie latine ou la pantomime ont, pour le présent volume, été laissés de côté. Nous espérons pouvoir les aborder dans la suite des travaux que nous appelons de nos vœux.

Par son objet et les questions que posent les contributions rassemblées ici, le présent numéro invite à envisager les difficultés méthodologiques que soulève l'identification de rapports d'intermédialité. Si, dans le domaine littéraire, plusieurs décennies de travaux sur l'intertextualité et l'allusion ont permis de dégager des critères pour départager une convergence accidentelle ou un simple parallèle d'une véritable allusion intentionnelle et construite³⁰, le faible nombre d'études portant sur l'intermédialité n'a pas encore permis de formuler les problèmes méthodologiques de manière aussi nette³¹. En littérature, on peut par exemple citer les réflexions de Richard Thomas³², qui distingue deux critères fondamentaux pour identifier une référence authentique d'une ressemblance fortuite, à savoir la « familiarité » de l'auteur citant avec le modèle supposé

³⁰ Pour une réflexion sur ces critères, voir notamment Klein 2024, introduction.

³¹ La notion d'intermédialité, apparue il y a quelques décennies, est encore en cours d'élaboration ; voir entre autres Rajewsky 2002 et 2005 ; Méchoulan 2015 ; Bruhn, Schirmacher 2022.

³² Thomas 1986, p. 174.

et le fait que l'allusion soit motivée et donc susceptible d'être interprétée ou d'apporter un supplément de sens à l'œuvre citante :

Methodologically there is one chief danger in a study such as this, that is, the problem of determining when a reference is really a reference, and when it is merely an accidental confluence, inevitable between poets dealing with a shared or related language. In part the resolution of this problem lies in that most perilous quality of mind, judgment, but at the same time two absolute criteria will be applied in what follows: the model must be one with whom the poet is demonstrably familiar, and there must be a reason of some sort for the reference—that is, it must be susceptible of interpretation, or meaningful.

Don Fowler met lui aussi en avant deux critères déterminants, qui sont, d'une part, le caractère remarquable de l'allusion et, d'autre part, à nouveau son caractère signifiant :

Earlier criticism might have phrased its concern in terms of whether a particular allusion was in the author's mind or not, but the criteria for deciding whether it was authorial are the same as critics might now use to decide whether to accept as readers a correspondence: markedness and sense. We require a correspondence to stand out and to make sense: that is, if one wants to convince the interpretative community of a particular intertextual relation, they must say how the correspondence between the source- and target-texts is special, and they must do something interesting with it, make it mean. [...] The basic arguments over intertextual correspondences seem to me to be unchanged from earlier paradigms. We ask: show me that this is not common, and tell me something interesting³³.

MacDonald propose quant à lui six critères³⁴ : 1. la familiarité de l'auteur citant avec le modèle supposé ; 2. la familiarité du public visé par l'œuvre citante avec le modèle supposé, familiarité qui peut notamment être mise en évidence par la présence de références au même modèle chez des auteurs contemporains de l'œuvre citante ; 3. la densité des références à un même modèle au sein de l'œuvre citante ; 4. la convergence entre l'ordre dans lequel des motifs donnés sont utilisés dans le modèle et l'ordre dans lequel ces mêmes motifs apparaissent dans l'œuvre citante ; 5. la présence d'éléments distinctifs remarquables qui permettent d'associer l'œuvre citante et son modèle ; 6. l'interprétabilité de l'allusion. D'une certaine façon, on pourrait toutefois considérer que les critères 3 et 4 de MacDonald ne sont que des cas particuliers du cinquième critère et que les critères 1 et 2 sont, la plupart du temps, des corollaires. Le critère 2 se distingue faiblement du critère 1 pour une œuvre aulique visant un public lettré partageant avec l'auteur une culture commune. Par ailleurs, la notion de « public visé » par une œuvre n'est pas forcément évidente. On ne sait pas toujours à quel public une œuvre donnée était destinée.

³³ Fowler 1997, p. 19-20.

³⁴ MacDonald 2001, p. 2-3.

Un auteur peut aussi se percevoir comme concevant un monument destiné à durer et à parler à une postérité dont les connaissances ne peuvent qu'être postulées. Et, dans ce cas, l'œuvre est-elle conçue pour circuler avec un texte explicatif ou un appareil de commentaires ? On peut aussi considérer qu'une œuvre peut avoir des niveaux de lecture différents selon les publics qu'elle touche et que telle allusion, compréhensible pour un public privilégié et relativement proche de l'auteur, sera moins perceptible par un autre public. En revanche, dans le cas d'une œuvre destinée à une représentation scénique, on peut penser que ce critère peut avoir une pertinence particulière, puisque l'auteur a normalement une perception assez précise de la nature du public visé par les premières performances de l'œuvre. De ces trois approches émergent donc trois critères majeurs : la familiarité de qui cite (et éventuellement du premier public de l'œuvre lorsque celui-ci est connu) avec le modèle hypothétique, le caractère remarquable de la citation et enfin le fait que la référence apporte un supplément de sens à l'œuvre citante. Le caractère remarquable de la citation peut être renforcé par des procédés particuliers, tels que la disposition de certains éléments ou l'allusion divisée (*divided allusion*), ou l'utilisation de marqueurs d'allusivité parfois appelés « *Alexandrian footnotes*³⁵ ».

Ces mêmes critères peuvent s'appliquer à l'analyse des images : par exemple, si l'on souhaite rassembler un faisceau d'indices convergents montrant que Pierre-Paul Rubens a cité, dans le cycle de la Galerie de Médicis conçu pour le Palais du Luxembourg, certains grands camées antiques tels que le Grand Camée de France et la *Gemma Augustea*³⁶, on doit d'abord mettre en évidence le fait que Rubens était familier de ces camées, qui sont, en effet, évoqués dans sa correspondance avec Peiresc et reproduits dans des dessins de la main du peintre, ainsi que dans des estampes issues de son atelier. On doit être en mesure de mettre en évidence des citations récurrentes et remarquables de figures, de schémas de composition et de motifs précis dans la Galerie. On doit exposer en quoi la découverte de ces réseaux de références visuelles à la glyptique antique contribue à enrichir le sens de la galerie : en l'occurrence, les camées cités par Rubens étaient des œuvres qui, dans l'Antiquité, devaient participer à la légitimation dynastique, et la correspondance de Rubens et de Peiresc montre que ces deux savants en étaient conscients. Il s'agit aussi d'œuvres qui offrent un modèle d'iconographie du pouvoir et montrent, en position de force, des figures féminines appartenant à la famille impériale julio-claudienne ; or, Rubens cherche précisément, avec la Galerie, à inventer une iconographie du pouvoir au féminin, pour faire l'éloge de Marie de Médicis. Les

³⁵ Voir Nelson 2023.

³⁶ Cojannot-Le Blanc, Prioux 2018.

trois critères majeurs sont donc réunis et transposables, sans difficulté, au domaine des arts figurés. Plus délicat reste le critère de la familiarité du public de l'œuvre avec le modèle : si Marie de Médicis, descendante du grand collectionneur de gemmes qu'était Laurent de Médicis, devait naturellement s'intéresser aux gemmes, et si une personnalité telle que Peiresc, associé aux phases initiales de la commande du cycle était lui-même un grand connaisseur de l'œuvre, on peut en revanche se demander si les premiers spectateurs du cycle achevé pouvaient être sensibles au jeu de citations et références mis en place par Rubens. La réponse tendrait sans doute à être négative, à moins de supposer que le peintre avait prévu la publication d'un volume expliquant son projet, volume qui n'aurait jamais vu le jour³⁷.

Si les critères d'identification d'une allusion intertextuelle peuvent se transposer à l'étude des arts figurés, il est plus difficile en revanche de déterminer quels seraient ces critères dans le cas de l'intermédialité³⁸. Certains critères restent pleinement pertinents, comme le fait que l'auteur/artiste citant soit familier du modèle supposé ou le fait que l'identification de l'allusion apporte un supplément de sens à l'œuvre. En revanche, comment établir avec certitude qu'une allusion est remarquable, lorsque l'on change de *médium* et donc de codes d'expression ? La nouveauté même des études explorant les phénomènes d'allusions intermédiaires fait qu'il est difficile de disposer de suffisamment de cas d'étude ou du recul critique nécessaire pour identifier les marqueurs les plus assurés d'une allusion intermédiaire. La plupart des rapports entre textes et images relevés dans la bibliographie procèdent de convergences thématiques qui nous informent surtout sur la culture visuelle partagée par les lecteurs ou spectateurs d'une œuvre donnée, ou, inversement, sur l'expérience de spectateur et la culture littéraire que l'on peut supposer appartenir aux spectateurs d'une image donnée. On peut ainsi relever que les spectateurs des peintures de Pompéi qui contemplaient une image de Salmacis pouvaient avoir connaissance du récit qu'Ovide fait de ce mythe dans les *Métamorphoses* ou affirmer, à partir des peintures de Pompéi, que les premiers lecteurs d'Ovide avaient des chances de s'appuyer pour visualiser le mythe sur des scènes vues dans la peinture pariétale. Mais de tels rapprochements entre textes et images restent le plus souvent vagues et peu exploitables : en l'occurrence, Ovide narre un mythe qui implique deux personnages – Hermaphrodite et la nymphe Salmacis –, alors que Salmacis n'est pas représentée dans

³⁷ Dans le cas du cycle de décors éphémères conçus par Rubens pour l'entrée du Cardinal-Infant Ferdinand à Anvers, un volume fut prévu et avait semble-t-il une double fin de commémoration des décors éphémères et d'explication de leur signification allégoriques et références à l'antique : Gevaerts 1642.

³⁸ Nous préférons ce terme à celui, parfois employé, mais à notre sens assez ambigu, d'intervisualité (cf. Capra, Floridi 2023 ; voir en particulier, au sein de ce volume, la contribution de Pizzone).

les images romaines qui nous sont parvenues³⁹. C'est que, le plus souvent, les traditions textuelles et figuratives évoluent de manière parallèle, mais indépendamment l'une de l'autre.

Malgré ces difficultés, certains ouvrages récents ont proposé des études qui cherchent à identifier des allusions intermédiaires et à fournir des faisceaux d'indices probants pour les identifier⁴⁰. Parmi les cas observés, il y a bien sûr ceux où le texte servant de source est cité dans l'image sous la forme d'une inscription et ceux où, inversement, le texte nomme explicitement une œuvre célèbre à laquelle il se réfère⁴¹. Il existe également des cas où les textes incitent le lecteur à visualiser un mythe et présupposent la connaissance, par leurs lecteurs, de schémas iconographiques récurrents : les cas les plus remarquables sont ceux où la description d'un épisode mythologique par l'auteur fait allusion à des postures ou à des gestes qui sont ceux attestés dans des schémas iconographiques bien diffusés du vivant de l'auteur⁴². À l'inverse, lorsqu'une iconographie s'écarte considérablement des schémas habituellement suivis pour représenter un mythe donné, on peut, à condition de rassembler un faisceau d'indices suffisants (détails iconographiques, couleurs, gestes...), faire l'hypothèse que la tradition poétique est venue renouveler, dans ce cas précis, la représentation du mythe⁴³; de même, lorsqu'un programme décoratif rassemble différents épisodes mythologiques qui ont précédemment été rapprochés les uns des autres par un poète dans le même récit, on peut, là aussi, faire l'hypothèse d'une relation d'intermédialité⁴⁴.

Un autre constat nécessaire, formulé plus haut au sujet de l'iconographie comique à partir de l'image des *Synaristôσαι*, tient aux phénomènes de copie et de permanence des schémas dans les arts visuels antiques. Les arts figurés antiques sont en effet marqués par une remarquable stabilité des schémas iconographiques : un mythe donné peut ainsi

³⁹ Voir sur ce point les utiles réflexions méthodologiques de Cadario 2013.

⁴⁰ Cf. Linant de Bellefonds, Prioux 2017 ; Capra, Floridi 2023.

⁴¹ Cf. Prioux 2008 pour des exemples relevant de ces deux catégories.

⁴² Cf. Linant de Bellefonds, Prioux 2017, chapitres 2 (sur l'*Hymne pour le Bain de Pallas* de Callimaque) et 3 (sur l'*Élégie du Tatouage*). Voir aussi l'étude consacrée à la représentation de la mort des Apharétides chez Théocrite et Lycophron dans Prioux 2021.

⁴³ Cf. Linant de Bellefonds, Prioux 2017, chapitre 7 (sur une mosaïque d'Émèse illustrant l'*Idylle* 24 de Théocrite). Sur les liens entre traditions mythique, dramatique et iconographique, avec des exemples où les innovations tragiques ont très probablement induit de nouveaux schémas iconographiques, voir Taplin 2007.

⁴⁴ Cf. Linant de Bellefonds, Prioux 2017, chapitre 8 (sur le programme décoratif de la maison de Loreius Tiburtinus à Pompéi et ses échos signifiants aux *Métamorphoses* d'Ovide).

être représenté par la même composition durant des siècles et il n'est pas rare d'observer la permanence de certains schémas iconographiques qui perdurent, à quelques variantes près, du v^e siècle jusqu'au Bas Empire. Si les codes visuels et les techniques évoluent, les schémas iconographiques demeurent pour leur part généralement stables. De ce fait, il est très rare que les textes aient exercé une influence sur les arts figurés : il fallait probablement pour cela qu'un commanditaire exprime une volonté précise ou qu'un artiste lettré décide de faire preuve d'originalité et de traduire en images tel ou tel texte. Les exemples connus sont extrêmement rares et la *Médée* de Timomaque en fait partie, nous l'avons vu. Inversement, il est généralement assez facile de déterminer comment les lecteurs d'une œuvre donnée ou les spectateurs d'un spectacle donné pouvaient se représenter telle ou telle scène mythologique : l'existence de schémas iconographiques largement diffusés et répétés sur différents supports était, pour le public et les auteurs anciens, une donnée de fait. Les poètes, les dramaturges, les acteurs et les danseurs de l'Antiquité pouvaient donc s'emparer de ces schémas ou s'appuyer sur la connaissance qu'en aurait leur public.

Enfin, et c'est une évidence, l'étude des phénomènes d'intermédialité requiert une double compétence et une capacité à analyser les différents types de langage impliqués par la relation qu'on a cru, à chaque fois, repérer : arts figurés et poésie, arts figurés et théâtre, arts figurés et danse. Or, ces compétences sont rarement réunies chez la même personne, les cursus de formation étant généralement cloisonnés et séparés les uns des autres. Il faut donc, pour pouvoir progresser dans l'analyse des relations d'intermédialité, multiplier les occasions de dialogue entre les disciplines, que ce soit au sein de collaborations de personne à personne ou dans les colloques.

C'est à la lumière de ces quelques réflexions méthodologiques que nous invitons le lecteur à considérer, à son tour, les interprétations proposées dans les articles qui suivent. Les auteurs ont été libres d'avancer des hypothèses qui emporteront, ou non, l'adhésion des lecteurs, mais ont, dans tous les cas, accepté de relever le défi de faire dialoguer les arts visuels et les arts vivants, s'aventurant donc sur un terrain difficile et encore largement inexploré. Nous tenons ici à leur exprimer toute notre gratitude et espérons que ces propositions seront suivies de bien d'autres à l'avenir, ce qui facilitera, à terme, l'identification de critères permettant d'identifier les allusions intermédiaires et de les distinguer d'un parallèle fortuit.

Bibliographie

- Athanassaki L., « Political and Dramatic Perspectives on Archaic Sculptures: Bacchylides' *Fourth Dithyramb* (Ode 18) and the Treasury of the Athenians in Delphi », dans Cazzato V., Lardinois A. (dir.), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*, Leiden-Boston, Brill, 2016, p. 16-49.
- Balty J., « La culture d'Antioche à l'époque impériale : textes littéraires et mosaïques », dans Nicolet C., Ilbert R., Depaule J.-C. (dir.), *Mégapoles méditerranéennes. Géographie urbaine rétrospective*, Rome, École Française de Rome, 2000, p. 896-911.
- Barron J., « Bakchylides, Theseus, and a woolly cloak », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 27, 1980, p. 1-8.
- Cadario M., « L'immagine di Ermafrodito tra letteratura e iconografia », dans Colpo I., Ghedini F. (dir.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra l'antico e la riscoperta dell'antico* (Atti del convegno. Padova 15-17 settembre 2011), Padova, Padova University Press, 2013, p. 235-246.
- Canobbio A., « Pacuvio, l'*Ars* oraziana e i monstra fra pittura e poesia », dans Linant de Bellefonds P., Prioux É., Rouveret A. (dir.), *D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes, PUR, 2015, p. 167-175.
- Bruhn J., Schirmacher B., *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*, London-New York, Routledge, 2022.
- Capra A., Floridi L., *Intervisuality : New Approaches to Greek Literature*, MythosEikonPoiesis, 16, Berlin, De Gruyter, 2023.
- Cazzato V., Lardinois A. (dir.), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*, Leiden-Boston, Brill, 2016.
- Cojannot-Le Blanc M., Prioux É., *Rubens : des camées antiques à la galerie de Médicis*, Paris, Le Passage éditions, 2018.
- Croisille J.-M., « À propos de quelques peintures murales pompéiennes d'inspiration tragique », *Pallas*, 49, 1998, p. 365-390.
- Csapo E., « Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale : les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique », dans Le Guen B. (dir.), *De la scène aux gradins*, *Pallas*, 47, 1997, p. 165-182.

- Csapo E., « Performance and Iconographic Tradition in the Illustrations of Menander », *Syllecta classica*, 10, 1999, p. 154-188.
- Csapo E., *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Malden, Mass.-Oxford, Wiley Blackwell, 2010.
- Csapo E., « The Iconography of Comedy », dans Revermann M. (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 95-127.
- Demont P., « L'Ajax de Sophocle et l'iconographie d'Ajax », dans Auger D., Peigney J. (dir.), *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan*, Nanterre, Presses universitaires de Paris 10, 2008, p. 603-613.
- Donderer M., « Antike "Musterbücher" und (k)ein Ende : ein neuer Papyrus und die Aussage der Mosaiken », *Musiva & Sectilia*, 2-3, 2005-2006 (2008), p. 81-113.
- Dunbabin K. M. D., *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Dunbabin K. M. D., « Problems in the Iconography of Roman Mime », dans Hugoniot C., Hurllet F., Milanesi S. (dir.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 161-182.
- Dunbabin K. M. D., *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*, Ithaca, Cornell University Press, 2016.
- Duncan A. C., « The Familiar Mask », dans Teló M., Mueller M. (dir.), *The Materialities of Greek Tragedy*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 79-85.
- Ford A., *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Fowler D., « On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies » *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39, 1997, p. 13-34.
- Franzoni C., *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Torino, Einaudi, 2006.
- Gevaerts J. C., *Pompa introitus honor serenissimi principis Ferdinandi Austriaci, Hispaniarum infantis S. R. E. card. Belgarum et Burgundionum gubernatoris*, Antverpiae, Joannes Meursius, 1642.

- Giuliani L., « Theatralische Elemente in der apulischen Vasenmalerei. Bescheidene Ergebnisse einer alten Kontroverse », dans Kästner U., Schmidt S. (dir.), *Inszenierung von Identitäten : unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen. Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum*, 8, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2018, p. 108-118.
- Green J. R., « Drunk Again : A Study in the Iconography of the Comic Theater », *American Journal of Archaeology*, 89, 1985, p. 465-472.
- Green J. R., *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York, Routledge, 1994.
- Green J. R., « Comic Vases in South Italy : Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language », dans Boshier K. (dir.), *Theater Outside Athens : Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 289-342.
- Green J. R., Handley E., *Images of the Greek Theatre*, London, British Museum Press, 1995.
- Gutzwiller K., « Seeing Thought: Timomachus' *Medea* and Epiphraistic Epigram », *The American Journal of Philology*, 125-3, 2004, p. 339-386.
- Gutzwiller K., Çelik Ö., « New Menander Mosaics from Antioch », *American Journal of Archaeology*, 116-4, 2012, p. 573-623.
- Handley E., « The Rediscovery of Menander », dans Obbink D., Rutherford R. (dir.), *Culture in Pieces. Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 138-159.
- Ieranò G., « “Bella come in un dipinto” : la pittura nella tragedia greca », dans Belloni L., Bonandini A., Ieranò G., Moretti G. (dir.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini : rapporti fra parole e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2011, p. 241-265.
- Klein F., *Posidippe à Rome. Présence intertextuelle du recueil milanais dans la poésie augustéenne*, mémoire inédit d'HDR, Paris Sorbonne (PSL), soutenu le 13 décembre 2024.
- Krause J. S., « Lucian on Herodotus: A Possible Second Century AD View on the West Pediment », dans Patay-Horváth A. (dir.), *New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 164-187.

- Krumeich R., « Images of Satyrs and the Reception of Satyr Drama-Performances in Athenian and South Italian Vase-Painting », dans Antonopoulos A. P., Christopoulos M. M., Harrison G.W.M. (dir.), *Reconstructing Satyr Drama*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021, p. 587-635.
- Lamari A., « Visual Intertextuality in Ancient Greek Drama: Euripides' *Bacchae* and the Use of the Art Media », dans Kampakoglou A., Novokhatko A. (dir.), *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, p. 187-204.
- Levi D., *Antioch mosaic pavements*, 2 vol., Princeton-London, Princeton University Press-Oxford University Press, 1947.
- Linant de Bellefonds P., Prioux É., *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*, Paris, Picard, 2017.
- Linant de Bellefonds P., « Le "motif de Phèdre" sur les sarcophages romains », dans Galinier M., Baratte F. (dir.), *Iconographie funéraire romaine et société*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2013, p. 65-79.
- MacDonald D., *Mimesis and Intertextuality in Antiquity and Christianity*, Harrisburg (Pa.), Trinity Press International, 2001.
- Marinis A., « 'Realism' and Reflections of Art in Aeschylean Stage Settings (*Persae*, *Supplices*, *Theoroi*) », *Logeion*, 9, 2019, p. 45-79.
- Méchoulan E., « Intermediality: An Introduction to the Arts of Transmission », *SubStance*, 44, 2015, p. 3-18.
- Neer R., Kurke L., *Pindar, Song, and Space: Towards a Lyric Archaeology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2019.
- Nelson T., *Markers of Allusion in Archaic Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.
- Nervegna S., *Menander in Antiquity: The Contexts of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Olszewski M., « La mosaïque de "style naïf" de Cheikh Zouède au Sinäï », *Archeologia*, 53, 2002, p. 45-61.
- O'Sullivan P., « Satyr and Image in Aeschylus' *Theoroi* », *Classical Quarterly*, 50, 2000, p. 353-366.

- O'Sullivan P., « Aeschylus, Euripides, and Tragic Painting: Two Scenes from *Agamemnon* and *Hecuba* », *American Journal of Philology*, 129-2, 2008, p. 173-198.
- O'Sullivan P., Collard C., *Euripides. Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford, Oxbow Books, 2013.
- Piqueux A., *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440-320 BCE*, Oxford, Oxford University Press, 2022.
- Pizzone A., « À rebours : intervisuality from the Middle Ages to classical antiquity », dans Capra A., Floridi L. (dir.), *Intervisuality : New Approaches to Greek Literature*, MythosEikonPoiesis, 16, Berlin, De Gruyter, 2023, p. 15-32.
- Prioux É., *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, CTHS/INHA, 2008.
- Prioux É., « Theocritus and the Visual Arts », dans Kyriakou P., Sistakou E., Rengakos A. (dir.), *Brill's Companion to Theocritus*, Leiden, Brill, 2021, p. 387-427.
- Rajewsky I. O., *Intermedialität*, Tübingen-Basel, Francke, 2002.
- Rajewsky I. O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités/Intermediality*, 6, 2005, p. 43-64.
- Rouveret A., « *Skiagraphia/scaenographia* : quelques remarques », *Pallas*, 71, 2006, p. 71-80.
- Sauron G., « Vénus entre deux fous au Forum de César », dans Evers C., Tsingarida A. (dir.), *Rome et ses provinces. Genèse et diffusion d'une image du pouvoir – Hommages à Jean-Charles Balty*, Bruxelles, le Livre Timperman, 2001, p. 187-199.
- Settis S., « Immagini della meditazione, dell'incertezza e del Pentimento nell'arte antica », *Prospettiva*, 2, 1975, p. 4-18.
- Settis S., « *Il Papiro di Artemidoro*: un libro di bottega e la storia dell'arte antica », dans Gallazzi C., Settis S. (dir.), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Égitto greco-romano*, Milano, Electa, 2006, p. 20-65.
- Stieber M., *Euripides and the Language of Craft*, Leiden, Brill, 2011.
- Taplin O., *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

- Taplin O., *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007.
- Thomas O., « Representation and Novelty in Aeschylus' *Theoroi* », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 62, 2019, p. 67-79.
- Thomas R., « Virgil's *Georgics* and the Art of Reference », *Harvard Studies in Classical Philology*, 90, 1986, p. 171-198.
- Todisco L., *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia: testi, immagini, architettura*, Milano, Longanesi & C., 2002.
- Todisco L. (dir.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma, G. Bretschneider, 2003.
- Todisco L., *Figure mascherate e maschere comiche nella ceramica italiota e siceliota*, Roma-Bristol, « L'Erma » di Bretschneider, 2020.
- Trendall A. D., Webster T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, London, Phaidon, 1971.
- Tsantsanoglou K., *Tragic Papyri: Aeschylus' Theoroi*, Hypsipyle, Laios, Prometheus Pyrkaeus, and Sophocles' Inachos, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022.
- Webster T. B. L., *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy. Bulletin of the Institute of Classical Studies*, suppl. 39, 3^e édition révisée et complétée par J.R. Green, London, Institute of Classical Studies, 1978 (1^{re} édition : 1960).
- Webster T. B. L., *Monuments Illustrating New Comedy. Bulletin of the Institute of Classical Studies*, suppl. 50, 3^e édition révisée et complétée par J.R. Green et A. Seeberg, London, Institute of Classical Studies, 1995 (1^{re} édition : 1961).
- Weitzmann K., « Illustrations of Euripides and Homer in the Mosaics of Antioch », dans Stillwell R. (dir.), *Antioch-on-the-Orontes, III. The Excavations of 1937-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1941, p. 233-247.
- Weitzmann K., Turner E. G., « An Enamelled Glass Beaker with a Scene from New Comedy », *Antike Kunst*, 24, 1981, p. 39-67.
- Zeitlin F., « The Artful Eye: vision, ekphrasis and spectacle in Euripidean theatre », dans Goldhill S., Osborne R. (dir.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 138-196.

RÉSUMÉS

Alice ALCARAS : *Choreia*, colonnes, frontons et acrotères : le décor architectural comme source d'inspiration chez Pindare

Anciens et Modernes se sont souvent penchés sur le rapport complexe que Pindare entretient avec la sculpture et la statuaire, notamment à la lumière du célèbre début de la *Cinquième Néméenne*, qui commence par la forte affirmation « οὐκ ἀνδριαντοποιός εἶμι », « je ne suis pas un sculpteur... ». Cet article tentera d'explorer le lien que le poète tisse avec ce type d'arts figurés dans le contexte du lieu de la *performance* et des images qu'il abrite. On s'appuiera particulièrement sur le scénario de représentations chorales prenant place devant ou à proximité de monuments sacrés. La confrontation directe que cela implique avec le décor architectural du bâtiment ainsi que son programme iconographique permet en effet d'envisager sous un nouvel angle les métaphores métapoétiques et le dialogue esthétique occasionnés par l'évocation de ce type de représentations figurées dans plusieurs odes (*Cinquième Néméenne*, *Sixième Pythique*, *Huitième Péan*...).

MOTS CLÉS : Pindare, poésie archaïque, lyrique, *choreia*, décor architectural, acrotères, cariatides, métaphores métapoétiques.

***Choreia*, columns, pediments and acroteria: architectural decoration as a Pindaric influence**

Scholars both ancient and modern have often pondered on Pindar's complex relation to statuary and pedimental sculpture, especially given the famous *prooimion* of *Nemean 5*, which begins with the strong statement οὐκ ἀνδριαντοποιός εἶμι, "I am not a statue maker...". This article will attempt to explore the links that his poetry creates with images and *agalмата* contained by the place of performance. A specific scenario will be broached, that of choral performances being held near or in front of sacred monuments. The direct confrontation this implies between the architectural decoration of a building and the chorus will allow us to consider the metapoetic metaphors and esthetic dialogue introduced by these odes (*Nemean 5*, *Pythian 6*, *Paean 8*...) in a new light.

KEYWORDS: Pindar, archaic poetry, choral lyric, *choreia*, architectural decoration, acroteria, caryatids, metapoetic metaphors.

Christine MAUDUIT : Le premier *stasimon* de l'*Électre* d'Euripide, entre textes et images

Le premier *stasimon* de l'*Électre* d'Euripide fournit une riche matière à qui se propose de réfléchir aux rapports que la tragédie grecque entretient avec les arts figurés. Ce chant, centré sur Achille et nourri par une riche tradition littéraire et iconographique, se compose d'une succession de tableaux, qui semblent éloigner le spectateur de l'ici et maintenant de l'action. Son autonomie au moins apparente invite en effet à le considérer d'abord dans son unité, pour tenter de comprendre la logique de sa composition, en cherchant du côté des arts figurés, à titre heuristique, des modèles susceptibles d'en éclairer la structure et l'esthétique. C'est l'objet de la première partie de cet article. On resserre ensuite la focale sur l'*ekphrasis* des armes d'Achille, pour mettre à l'épreuve la suggestion (Csapo 2009, p. 102) selon laquelle cette description ferait écho au programme décoratif de l'Athéna Parthénos de Phidias. On s'arrête, enfin, sur une image qui a assez peu retenu l'attention des chercheurs, celle du soleil qui figure au centre du bouclier d'Achille, en la confrontant à des occurrences littéraires et iconographiques qui peuvent aider à en définir la nature, la fonction et le sens.

MOTS CLÉS : Euripide, *Électre*, *ekphrasis*, Achille, Athéna Parthénos, Phidias, culture visuelle, symboles astraux, Hélios.

The first *stasimon* of Euripides' *Electra*: between texts and images

The first *stasimon* of Euripides' *Electra* offers a compelling case for examining the interplay between Greek tragedy and the visual arts. This choral song, centered on Achilles and enriched by a rich literary and iconographic tradition, unfolds as a sequence of tableaux that seemingly transport the audience away from the immediate context of the action. Its apparent autonomy invites an initial analysis of its unity, exploring its structure and aesthetics through heuristic comparisons with models from the visual arts. This approach is developed in the first section of this paper. The focus then shifts to the *ekphrasis* of Achilles' arms, testing Csapo's (2009, p. 102) suggestion that this description mirrors the decorative program of Phidias' Athena Parthenos. Finally, the paper examines an underexplored image: the depiction of the sun at the center of Achilles' shield. This is analyzed in light of literary and iconographic parallels to better understand its nature, function, and symbolism.

KEYWORDS: Euripides, *Electra*, *ekphrasis*, Achilles, Athena Parthenos, Phidias, visual culture, astral symbols, Helios.

Pascale BRILLET-DUBOIS : *Les Troyennes* d'Euripide : un Parthénon de mots

La poésie d'Euripide se réfère à la poésie pindarique qui joue de rapprochements entre poésie et architecture, que ce soit par les réseaux de métaphores ou par le dialogue que le poète thébain établit entre ses poèmes et les trésors des sanctuaires. Le présent article défend l'idée qu'Euripide développe, dans *Les Troyennes*, une série d'allusions verbales, visuelles et structurelles au Parthénon et à son programme iconographique. On peut déceler dans la pièce une relation continue d'imitation et de renversement avec la frise dorique de la façade Nord et la frise ionique des Panathénées, qui la double de façon plus discrète. Le poète bâtit ainsi un « Parthénon de mots » qui conserve non pas le souvenir de la puissance hégémonique athénienne comme le fait son modèle, mais celui, tragique, du coût humain de la guerre en général et de celle du Péloponnèse en particulier.

MOTS CLÉS : Euripide, *Les Troyennes*, Parthénon, tragédie, poésie tragique, architecture, sculpture, frise, fronton, frise des Panathénées, *Iliou Persis*, chute de Troie, Pindare.

Euripides' *Trojan Women*: A Parthenon of Words

As a poet, Euripides inherits Pindar's metaphors comparing poetry to architecture as well as his way of installing a dialogue between songs and buildings in the context of religious performances. This article argues that, in the *Trojan Women*, Euripides made use of verbal, visual and structural allusions to the recently built Parthenon and its iconographic program. A continuous relation of imitation and symmetry links the play to the doric frieze of the northern side, representing an *Iliou Persis*, and to the ionic frieze picturing a Panathenaic ritual. The poet thus builds a "Parthenon of words" and responds to the glorification of Athens' problematic hegemony by tragically underlining the cost of war in general, and of the Peloponnesian war in particular.

KEYWORDS: Euripides, *Trojan Women*, *Troades*, Parthenon, tragedy, tragic poetry, architecture, sculpture, frieze, pediment, Panathenaea, *Iliou Persis*, fall of Troy, Pindar.

Marden Fitzpatrick NICHOLS : Roman Comedy's Varnished Truth: The Role of Painting in Plautus

Characters across Plautus' plays draw analogies between painting and comedy. This persistent likening of comic figures and scenarios to paintings references and develops the proverbial lifelikeness of each art form. Through this imagery, Plautus offers metatheatrical commentary on strategies of illusion in comic theater, as well as pokes fun at the prominence of deceptive schemes within comic plots. The features that distinguish painting as an art form and comic analog emerge with special clarity when characters pointedly contrast pictorial endeavors with architectural ones.

KEYWORDS: Plautus, painting, *pictura*, comedy, *palliata*, metatheater, illusion, deception, architecture.

La vérité en trompe-l'œil de la comédie romaine : le rôle de la peinture chez Plaute

Les personnages des comédies de Plaute établissent des analogies entre peinture et comédie. Par ces comparaisons récurrentes entre personnages ou scénarios comiques et peintures, l'auteur questionne la vraisemblance attribuée à chacune de ces formes d'art. À travers ce réseau de métaphores, Plaute propose un commentaire métathéâtral sur les stratégies d'illusion dans le théâtre comique et pose un regard distancié et moqueur sur l'importance des stratagèmes dans les intrigues comiques. La signification spécifique de ce réseau de métaphores qui comparent la comédie à une peinture apparaît notamment dans les passages où les personnages opposent ostensiblement peinture et architecture.

MOTS CLÉS : Plaute, peinture, *pictura*, comédie, *palliata*, métathéâtre/théâtre dans le théâtre, illusion, tromperie, architecture.

Chrysanthi DEMETRIOU : Re-reading the Painting of Terence's *Eunuchus*

This paper discusses a specific episode from Terence's *Eunuchus*: in this play, a young man rapes a girl after looking at a painting, which depicts the story of Jupiter and Danae. The discussion shows that the painting corresponds with central themes of the play and reflects certain aspects of Terentian poetics.

KEYWORDS: Roman comedy, Terence, *Eunuchus*, Jupiter and Danae, painting, rapes in Roman comedy.

Nouvelles remarques sur la peinture évoquée dans l'*Eunuque* de Térence

Cet article examine un épisode spécifique de l'*Eunuque* de Térence : dans cette pièce, un jeune homme viole une jeune fille après avoir regardé une peinture, qui représente l'histoire de Jupiter et Danaé. L'analyse montre que la peinture correspond aux thèmes centraux de la pièce et reflète certains aspects de la poétique térentienne.

MOTS CLÉS : Comédie romaine, Térence, *Eunuque*, Jupiter et Danaé, peinture, viols dans la comédie romaine.

Anne BERLAN-GALLANT : Du thème iconographique au spectacle vivant : mythologie, culture visuelle et « culture populaire » dans le monde romain

Plusieurs spécialistes de la peinture romaine ont depuis longtemps attiré l'attention sur la récurrence importante d'un petit nombre de sujets bien précis dans les paysages mythologiques pompéiens. D'autres, notamment E. W. Leach, ont également fait observer qu'il était possible d'y reconnaître des thèmes déjà traités par le théâtre en Italie. Ces mêmes thèmes mythologiques ont aussi souvent connu un succès important dans la décoration domestique et sur les objets du quotidien dans le dernier siècle de la République et au début de l'empire. Or, l'importante diffusion de ces épisodes dans l'iconographie fut à son tour à l'origine de leur choix pour l'organisation de mises en scène mythologiques d'amphithéâtre qui portaient le nom de *pyrrichae* (« pyrriques »), apparues sous le règne de Néron. Ce constat s'explique notamment par le fait que les pyrriques, spectacles nécessairement muets, supposaient une reconnaissance visuelle immédiate de l'épisode par l'ensemble du public, quel que soit son niveau d'instruction. Par un nouveau retour de ces phénomènes d'influence réciproque, les pyrriques semblent avoir elles-mêmes contribué à accroître encore la diffusion dans l'iconographie des thèmes mythologiques considérés, y compris sur des objets du quotidien. Les pyrriques contribuèrent ainsi à répandre ce que l'on pourrait qualifier de « plus petit dénominateur commun » de la culture mythologique de la population du monde romain.

MOTS CLÉS : Spectacles romains, amphithéâtre, *pyrrichae*, mythologie, iconographie.

From Iconographic Theme to Live Performance: Mythology, Visual Culture, and “Popular Culture” in the Roman World

Several specialists in Roman painting have long highlighted the significant recurrence of a small number of specific subjects in Pompeian mythological landscapes. Others, notably E. W. Leach, have also pointed out that themes frequently exploited by the theater

in Italy can be recognized in these paintings. These same mythological themes enjoyed significant success in domestic decoration and on everyday objects during the last century of the Republic and at the beginning of the Empire. However, the widespread diffusion of these themes in iconography also played a role in their selection for the organization of mythological amphitheater shows known as *pyrrichae* (“pyrrhics”), which emerged during the reign of Nero. This observation is particularly explained by the fact that the *pyrrichae*, being necessarily silent, required immediate visual recognition of the episode by the entire audience, regardless of their level of education. Through a further cycle of mutual influence, the *pyrrichae* appear to have contributed to the continued spread of these same mythological themes in iconography, including on everyday objects. Thus, the *pyrrichae* helped propagate what could be described as the “lowest common denominator” of the mythological culture among the population of the Roman world.

KEYWORDS: Roman shows, amphitheatre, *pyrrichae*, mythology, iconography.

**Panayota VOLTI : Figures de vases antiques au sein des Ballets russes :
L'Après-midi d'un faune de Vaslav Nijinski au début du xx^e siècle**

Au début du xx^e siècle, les Ballets russes ont excellé par l'ingéniosité esthétique du mouvement dansé, tout comme par la fonctionnalité innovante de leurs costumes. C'est ainsi qu'en 1912 a vu le jour le ballet en un acte *L'Après-midi d'un faune*, chorégraphié par Vaslav Nijinski, avec décors et costumes de Léon Bakst. L'élaboration de cette œuvre avait commencé bien auparavant, à la suite d'une visite de Nijinski, accompagné par Bakst, au musée du Louvre, et plus particulièrement à la galerie Campana : le chorégraphe fut captivé par les attitudes des personnages sur les vases antiques à figures rouges, et notamment les scènes animées de l'*Iliade*, et ne manqua pas d'en exécuter de nombreux croquis. En 1910 et 1911, il expérimenta ces attitudes en vue de les transposer ensuite en mouvement dansé. Quant aux costumes, Bakst s'est inspiré directement de ces mêmes vases, entre autres, reprenant la fluidité des tuniques antiques afin de permettre l'expressivité marquée des bras et du torse des danseurs, inédite dans les ballets contemporains. En transgressant les contraintes strictement codifiées de la danse classique, ce ballet résolument inspiré de l'esthétique et de la plastique des figures des vases antiques, s'inscrivait, par ailleurs, de manière idiosyncratique dans les tendances plus élargies du retour à l'antique qui marque les créations contemporaines de ce ballet. C'est en exploitant les sources visuelles et écrites relatives à la genèse de *L'Après-midi d'un faune* que le présent article se propose de retracer les liens façonnés entre l'inventivité révolutionnaire des mouvements

et des costumes de ce ballet et la quintessence formelle et émotionnelle des gestes et des attitudes corporelles qui émanent de certains volets de l'iconographie antique. Ce ballet ayant été fidèlement « ressuscité » à notre époque, notamment à l'Opéra de Paris, on propose également d'explorer les dynamiques patrimoniales qui ont permis la transmission et la pérennité de cette œuvre dès l'époque de sa création.

MOTS CLÉS : Ballets russes, Nijinski, Bakst, Galerie Campana, vases antiques, faune, danse, transmission, patrimoine immatériel.

Figures from Ancient Vases in the Ballets Russes: *L'Après-midi d'un faune* by Vaslav Nijinsky in the Early 20th Century

At the beginning of the 20th century, the Ballets Russes excelled in the aesthetic ingenuity of dance movement as well as the innovative functionality of their costumes. It was in this context that the one-act ballet *L'Après-midi d'un faune* was born in 1912, choreographed by Vaslav Nijinsky, with sets and costumes designed by Léon Bakst. The creation of this work had begun much earlier, following a visit by Nijinsky, accompanied by Bakst, to the Louvre Museum, particularly to the Campana Gallery. The choreographer was captivated by the poses of the figures on ancient red-figure vases, especially the animated scenes from the *Iliad*, and he made numerous sketches of them. In 1910 and 1911, he experimented with these poses to later transpose them into dance movements. As for the costumes, Bakst drew directly from these same vases, among other sources, adopting the fluidity of ancient tunics to allow for the marked expressiveness of the dancers' arms and torsos, which was unprecedented in contemporary ballet. By transgressing the strictly codified constraints of classical dance, this ballet—decisively inspired by the aesthetics and plasticity of figures on ancient vases—also uniquely aligned with broader trends of the return to antiquity that marked contemporary creations of the Ballets Russes. Drawing on visual and written sources related to the genesis of *L'Après-midi d'un faune*, this article aims to trace the connections forged between the revolutionary inventiveness of the ballet's movements and costumes and the formal and emotional essence of gestures and body attitudes emanating from certain aspects of ancient iconography. Since this ballet has been faithfully “revived” in modern times, notably at the Paris Opera, the article also explores the heritage dynamics that have enabled the various and versatile process of its transmission and preservation since its creation.

KEYWORDS: Ballets russes, Nijinsky, Bakst, Galerie Campana, antique vases, faun, dance, transmission, intangible heritage.

Antonis K. PETRIDES : Ancient-Style *Skeuè* in Modern Performances of Greek Drama: The Example of Chris Vervain's *The Grouch and his Daughter* (2020)

This article presents a case study of how the ancient figurative arts, primarily mask-making and terracotta masks, can influence modern theatre practice. Chris Vervain, a British theatre scholar, director, and mask-maker, has adapted and staged several ancient tragic and comic plays in masks. This article investigates her adaptation of Menander's *Dyskolos*, entitled *The Grouch and his Daughter* (2020), a feminist re-imagining of the ancient play with enhanced speaking parts for the women and an original ending. This article shows how Vervain's masks essentially recreate what could have been Menander's original mask castings thanks to her knowledge of ancient terracotta depictions of masks. Any deviations serve the adaptation's agenda to humanise and idealise the character types.

KEYWORDS: masks, Chris Vervain, Menander, *Dyskolos*, feminism.

Les *skeuè* à l'antique dans les mises en scènes actuelles du théâtre grec : l'exemple de Chris Vervain, *The Grouch and his Daughter* (2020)

À partir d'une étude de cas, cet article examine la façon dont les arts figurés antiques, et en particulier les masques scéniques et les terres cuites représentant des masques, influencent la pratique théâtrale contemporaine. Chris Vervain, spécialiste britannique du théâtre, metteuse en scène et fabricante de masques, a adapté plusieurs pièces antiques tragiques et comiques, qu'elle a fait jouer masquées. Cet article étudie son adaptation du *Dyskolos* de Ménandre, *The Grouch and his Daughter* (« Le Grincheux et sa fille », 2020), réinvention féministe de la pièce (les voix féminines y sont développées et une fin originale est proposée). L'article montre comment les masques de Vervain s'appuient sur une connaissance des sources antiques (notamment des représentations de masques de terre cuite) pour suggérer des identifications possibles des masques originellement choisis par Ménandre. Les écarts par rapport à la documentation connue servent un projet qui répond à une double problématique : l'humanisation mais aussi une forme d'idéalisation des personnages types.

MOTS CLÉS : masques, Chris Vervain, Ménandre, *Dyskolos*, féminisme.

PRÉSENTATION DES CONTRIBUTEURS

Alice Alcaras est ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon et de l'Université d'Oxford, où elle a respectivement obtenu un master de langues anciennes et un master d'archéologie classique. Agrégée de lettres classiques, elle finit actuellement une thèse de doctorat intitulée « Sanctuaires et poétique de l'architecture dans les odes de Pindare » sous la direction de Nadine Le Meur-Weissman (Université Paris Nanterre) et de Jean-Charles Moretti (CNRS, Maison de l'Orient et de la Méditerranée). Dans ses recherches, elle s'intéresse tout particulièrement à la poésie lyrique grecque, à la religion grecque, au vocabulaire de l'architecture sacrée et aux interactions entre la littérature ancienne et les arts.

Anne Berlan-Gallant est ancienne élève de l'École normale supérieure (Ulm), maître de conférences HDR à l'Université Bordeaux-Montaigne et membre de l'Institut Ausonius (UMR 5607). Elle a réalisé deux monographies, *Les spectacles aquatiques romains* (Collection de l'École française de Rome, 2006) et *Images, spectacles et pouvoir à Rome : les scènes historiques et mythologiques dans les munera* (Ausonius Editions, 2019). Elle y a notamment étudié les relations d'influence réciproque entre iconographie et spectacles dans le monde romain. Elle s'intéresse désormais à l'organisation hiérarchique du public romain et à son impact sur la réception des spectacles par chaque groupe de spectateurs. Dans ce cadre, elle a récemment co-dirigé avec Sinclair Bell et Sylvain Forichon la réalisation de l'ouvrage collectif *Un public ou des publics ? La réception des spectacles dans le monde romain entre pluralité et unanimité* (Ausonius Editions, 2024).

Pascale Brillet-Dubois est professeure des Universités en langue et littérature grecques à l'Université Lumière-Lyon 2, membre du laboratoire HiSoMA (UMR 5189) et directrice adjointe de l'UFR LESLA (Lettres, Sciences du Langage et Arts). Elle étudie la poésie grecque archaïque et classique, en particulier l'épopée homérique et le théâtre d'Euripide, qu'elle aborde dans ses rapports avec la politique et les arts visuels qui lui sont contemporains. Elle a publié en 2012, avec R. Bouchon et N. Le Meur-Weissman, *Hymnes de la Grèce antique : Approches littéraires et historiques* chez MOM Editions, et en 2024, avec A.-S. Noel et B. Nikolsky, *Poétique et Politique chez Euripide* chez Garnier. Elle prépare un essai sur *Les Troyennes* d'Euripide tiré de son mémoire d'HDR et participe au projet ANR DramaRef dirigé par N. Bertrand sur les usages linguistiques et dramaturgiques des démonstratifs dans le théâtre grec.

Isabelle David est maître de conférences de langue et littérature latines à l'université Paul-Valéry de Montpellier et membre de l'équipe CRISES (EA 4424). Elle mène des recherches sur le théâtre latin et, en particulier, la comédie *palliata*. La version remaniée de sa thèse, intitulée *La fabrique du personnage dans la comédie de Plaute. Étude sur le masque et la gestuelle*, paraîtra au début de l'année 2025 aux Presses Universitaires Blaise-Pascal. Entre autres publications, elle a codirigé, avec Nathalie Lhostis, *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute* (de Boccard, 2016).

Chrysanthi Demetriou studied Classics at the University of Cyprus (BA), the University of Cambridge (MPhil) and the University of Leeds (PhD). She is a Teacher of Philology in Public Secondary Education in Cyprus (Ministry of Education, Sport and Youth) and an Adjunct Tutor in Latin at the Open University of Cyprus. Her research primarily focuses on Roman drama (especially the works of Plautus and Terence), the survival and reception of Terence in Antiquity, Late Antiquity and the Middle Ages (mainly in scholia and commentaries, education, illustrated manuscripts, and the dramas of Hrotsvitha of Gandersheim), as well as the survival of classical past in contemporary contexts, including the position of Latin in education.

Christine Mauduit est professeure de langue et littérature grecques à l'École normale supérieure (Ulm). Ses travaux portent principalement sur le théâtre grec, tragique et comique, avec un intérêt particulier pour la dramaturgie, la composante visuelle des œuvres dramatiques et l'histoire de la pratique théâtrale. Elle a récemment codirigé avec R. Saetta Cottone un dossier thématique « Chanter le deuil de Déméter », consacré au deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide (*Dioniso*, n. s. 7, 2017, p. 39-217) et un numéro des *Cahiers du Théâtre antique* (n. s. 5, 2022) intitulé *L'Électre d'Euripide et ses personnages : les nouvelles voies de la tragédie*. Elle s'intéresse par ailleurs aux écrits sur le théâtre antique et prépare actuellement une nouvelle traduction commentée de la *Poétique* d'Aristote pour la collection Commentario, aux Belles Lettres. Elle a coédité avec G. Navaud et O. Renaut le *Brill's Companion to the Reception of Aristotle's Poetics*, 2024.

Marden Fitzpatrick Nichols is Provost's Distinguished Associate Professor and Chair of the Classics Department at Georgetown University. She is a scholar of Roman literature, art, and architecture, whose work situates Vitruvius' *De architectura* within its literary, cultural, and intellectual contexts. She is the author of *Author and Audience in Vitruvius' De architectura* (Cambridge University Press, 2017) and *How to Make a Home: An Ancient Guide to Style and Comfort* (Princeton University Press, 2025), a

compendium of ancient Roman thought on the topic of domestic design and decoration. Her current book project concerns the relationship between theater and painting in ancient Rome.

Antonis K. Petrides (BA in Philology, Aristotelian University of Thessaloniki; MPhil and PhD in Classics, Trinity College University of Cambridge), born in 1975, is an Associate Professor of Classics at the Open University of Cyprus. He has held fellowships at the universities of Harvard, Princeton, and Cambridge. His research interests lie mainly in ancient Greek theatre and its ancient and modern receptions. His relevant publications are listed in his personal website (<https://ouc.academia.edu/AntonisPetrides>). He is currently finishing a new edition and commentary on Menander's *Dyskolos*, contracted by Oxford University Press.

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

Évelyne Prioux, ancienne élève de l'École normale supérieure (Ulm), est directrice de recherches au CNRS. Spécialiste des rapports entre textes et images, de la poésie hellénistique, de la critique d'art et de la critique littéraire anciennes, elle est l'auteur de plusieurs monographies : *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique* (Louvain, 2007) ; *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques* (Paris, 2008) ; *Voir les mythes : poésie hellénistique et arts figurés* (Paris, 2017 ; avec P. Linant de Bellefonds) ; *Rubens : des camées antiques à la Galerie Médicis* (Paris, 2018 ; avec M. Cojannot-Le Blanc).

Panayota Volti est maître de conférences en histoire de l'art du Moyen Âge à l'Université Paris-Nanterre, et membre de l'équipe THEMAM-ArScAn UMR 7041. Ses recherches portent, entre autres, sur l'architecture religieuse et civile et le paysage urbain au Moyen Âge, sur la danse et les performances médiévales (souvent à travers une perspective transpériode), sur les milieux artistiques féminins médiévaux, sur les échanges et circulations culturels entre la Méditerranée et l'Occident au Moyen Âge, ainsi que sur la réception de l'art médiéval à l'époque contemporaine.

