

Alessandra Coppola, Caterina Barone et Monica Salvadori (dir.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione. Giornate internazionali di studio, Università degli Studi di Padova, 1-2 dicembre 2015*, ITHACA – Scienze dell'Interpretazione, Padoue, Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, 2016, 588 pages.

Le volume ici recensé rassemble les communications initialement présentées lors d'une conférence internationale sur les objets scéniques dans le théâtre grec classique qui s'est tenue à Padoue les 1^{er} et 2 décembre 2015. Il rassemble quatorze contributions portant sur la tragédie et la comédie grecques ; l'iconographie vasculaire de Grande Grèce et de Sicile qui se rapporte d'une manière ou d'une autre au théâtre grec est également bien représentée. L'ouvrage comporte également trois longs appendices comprenant une liste des objets scéniques tragiques (p. 305-392), un essai de classification des divers rôles des objets dans l'iconographie vasculaire (p. 446-550), et enfin, un tableau thématique des objets scéniques trouvés dans les comédies d'Aristophane et de leurs valeurs symboliques (p. 393-445). La plupart des auteurs sont issus de l'université de Padoue ; l'aspect « international » est apporté par la contribution d'Oliver Taplin (Oxford), le « père » des études dramaturgiques modernes sur la tragédie, et par celles d'Alexa Piqueux (Paris Nanterre) et de Melissa Mueller (University of Massachusetts, Amherst). Cette dernière a elle-même publié, également en 2016, la monographie la plus complète existant à ce jour sur les objets dans la tragédie grecque (*Objects As Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago, 2016).

Les éditrices du volume, A. Coppola, C. Barone et M. Salvadori, présentent leur sujet comme un domaine d'investigation encore peu pratiqué aujourd'hui, compte tenu de la résistance de certains chercheurs à considérer l'événement théâtral grec dans sa dimension matérielle. L'objet scénique est défini au sens large comme « tout matériau contribuant à la réussite de la communication non-verbale, révélant des mécanismes scéniques ou des détails dramaturgiques inexpliqués par les mots des acteurs, mais nécessaires à la dynamique de l'action. » (p. 7, je traduis). Les perspectives adoptées sont assez classiques : les communications adoptent un parti-pris philologique, dramaturgique, historique ou iconographique. Sans viser à l'exhaustivité, je mettrai en avant les points positifs de l'ouvrage, avant d'en présenter les faiblesses, qui me semblent malheureusement plus nombreuses et dommageables pour la qualité d'ensemble du volume.

L'ouvrage présente l'avantage et l'originalité d'offrir une réflexion commune sur l'ensemble du théâtre grec, en mettant en regard tragédie et comédie, même si en réalité c'est sur la tragédie, et surtout les tragédies d'Euripide (*Alceste, Hypsipyle, Bacchantes, Iphigénie, Ion, Oreste, Médée*) que se concentre le plus grand nombre de contributions. On aurait sans doute aimé que des ponts plus systématiques soient explicitement formulées entre les deux genres : le lecteur pourra quand même trouver sur certains sujets (par exemple la fonction des vêtements, très bien représentés) de quoi nourrir une réflexion comparative sur le fonctionnement des objets dans les deux genres, qui sont plutôt traditionnellement opposés (cf. J. Poe, « Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy », *RhM*, 143, 2000, p. 256-295, cité p. 447 : la comédie démultiplie des objets dépourvus de rôle dramatique important, tandis que la scène de la tragédie est relativement dépouillée d'objets, mais ceux-ci peuvent être investis de fonctions dramatiques et symboliques exceptionnelles, à l'instar de l'arc de Philoctète ou du masque de Penthée). Les appendices, qui constituent à eux

seuls près de la moitié du volume, sont également utiles pour apporter une vision d'ensemble des objets dans les corpus tragique et comique, ainsi que des fonctions des objets dans la peinture sur vase. Ce travail avait été fait précédemment pour la tragédie par R. Wyles (*Costume in Greek Tragedy*, Bristol, 2011, p. 139-142), sans citation des textes grecs toutefois.

Certaines contributions apportent également des idées et des interprétations éclairantes. O. Taplin (« Aeschylus, "Father of Stage-objects" », p. 155-164) souligne de manière convaincante le rôle potentiellement fondateur d'Eschyle dans l'expérimentation dramaturgique des objets sur la scène et invite à bon droit, il me semble, à explorer plus avant la trilogie perdue d'Eschyle consacrée à Achille (p. 158-162). O. Taplin est le seul, avec S. Castellanata (p. 45-56), à envisager les pièces fragmentaires dans ce volume (les fragments comiques n'ont pas été intégrés aux études sur la comédie). Dans la lignée de l'ouvrage de R. Wyles déjà cité (2011), M. Mueller consacre son chapitre aux costumes et aux accessoires, qu'elle considère comme une partie intégrante de la composition dramatique tragique (« Dressing for Dionysus : Statues and Material Mimesis in Euripides' *Bacchae* », p. 57-70). Appliquant ce principe de lecture aux *Bacchantes* d'Euripide, elle montre bien la manière dont la relation entre les individus et leurs accessoires est celle de « vases communicants » : « by the end, worshippers have become their props and the props – the thyrsus in particular – are manifestations of the god » (p. 70), les limites entre objets, personnes, et divinités se trouvant alors bouleversées. M. Mueller ne tranche toutefois pas la question de savoir si ce brouillage des frontières ontologiques est le résultat d'un pur jeu théâtral ou s'il se justifie par le fait qu'Euripide aurait cherché à orchestrer un rituel religieux sur la scène, dans cette tragédie où se joue l'épiphanie de Dionysos.

A. Piqueux, pour sa part, cherche à nuancer la relation d'identité qu'il pouvait y avoir entre l'usage comique du costume sur la scène d'Aristophane et l'usage du vêtement dans l'Athènes contemporaine : « J'aimerais montrer que si la comédie, miroir déformant de l'Athènes contemporaine, reprend en grande partie les conventions vestimentaires en usage hors scène, le rôle du costume dans la caractérisation sociale des personnages est à relativiser. Le vêtement comique, comme vecteur d'identité, prend surtout sens dans le rapport au corps qui le porte et par la parole qui le définit ». Ses remarques sur le rapport organique entre le corps comique et son costume (p. 249) pourraient sans doute être faites également au sujet de la tragédie.

Les deux contributions de M. Baggio, qui approchent l'objet sous l'angle de l'iconographie vasculaire et de son rapport avec le théâtre, sont également riches et éclairantes (p. 165-184 ; et appendice 2, p. 393-446). Appuyées sur une bonne connaissance de la bibliographie étrangère (notamment française et anglo-saxonne) et informées des problématiques interdisciplinaires posées par l'objet, les analyses apportées sont fines et nuancées, à défaut d'être très originales. Prenant comme cas d'étude la tradition iconographique de la représentation de Créuse, et la mettant en rapport avec *Médée* d'Euripide (« Tra testo e immagine : il sistema degli oggetti nella Medea di Euripide, p. 165-184 »), M. Baggio affirme à juste titre que le théâtre tragique était bien connu des peintres des vases, et qu'en ce sens, il a influencé leur travail, mais selon une relation médiée et complexe : les *stimuli* qui proviennent de la scène sont retravaillés par les peintres d'une manière constructive, en s'appuyant sur leur code iconographique propre. Les objets, en particulier, sont bien intégrés dans la performance comme dans l'iconographie en vertu de leurs caractéristiques culturelles et de leur relative indétermination qui, dans les deux contextes, permet de transformer et de manipuler la sémantique.

Le chapitre de M. Salvadori et d'A. Marchetto apporte aussi une réflexion pertinente sur la représentation de la scène, en tant que telle, sur les vases peints d'origine apulienne, sicilienne et campanienne (« Vasi magno-greci e sicelioti a soggetto fliacico : riflessioni sulla resa dello spazio scenico ») : le catalogue proposé est une ressource pertinente pour repenser la fonction d'« indices de théâtralité » de ces éléments de décor scénique, dans un contexte où le rapprochement entre performance théâtrale et représentation iconographique est toujours considéré comme délicat et controversé.

En dépit de ces points positifs, l'ensemble de l'ouvrage présente des faiblesses embarrassantes. Certains chapitres sont réellement indigents, notamment parce qu'ils ne tiennent pas compte de la bibliographie parfois riche qui existe déjà sur certains objets phares de la tragédie (par exemple l'urne d'Électre) et n'en proposent que des lectures superficielles. Le court chapitre de C. Barone sur le coffret de Déjanire dans les *Trachiniennes* et l'urne d'Électre dans la pièce éponyme de Sophocle est la seule contribution consacrée à ce dramaturge (« Stage props and the Extrascenic Dimension: the Casket in *Trachiniae* and the Urn in Sophocles' *Electra* », p 35-44). C. Barone se contente pourtant de généralités et rend à peine compte des multiples niveaux de lecture auxquels ces objets complexes ont donné lieu (elle renvoie au livre de Mueller 2016, en note 13 p. 41, pour qui souhaiterait en savoir plus !). La contribution d'O. Taplin est assez parlante à cet égard également : on perçoit aisément qu'il s'agit de la transcription écrite d'une présentation générale de la question des objets dans la tragédie – sans doute le discours d'introduction de la conférence. De ce fait, comme il l'indique lui-même dans la note de bas de page initiale (p. 155), il ne s'agit nullement d'un exposé présentant une réflexion nouvelle, critique et scientifique sur la question. Son apport est donc inévitablement limité.

Du point de vue des approches méthodologiques, nulle nouveauté non plus : depuis les travaux d'O. Taplin datant de la fin des années 1970, l'approche de la tragédie comme *performance* est relativement bien acceptée et a donné lieu à un certain nombre de travaux de synthèse importants (l'ouvrage collectif de G. Harrison et V. Liapis, *Performance in Greek and Roman Theatre*, 2013, est le dernier en date et fait déjà référence). La plupart des auteurs réunis par Barone, Coppola et Salvadori se situent dans cette mouvance sans proposer d'avancée théorique particulière. Le virage pourtant amorcé en ce moment dans l'étude des objets du théâtre antique consiste à exploiter davantage la nature interdisciplinaire de l'objet matériel pour croiser les approches philologiques et dramaturgiques, avec des perspectives théoriques venues de l'anthropologie (voir par exemple J. Hoskins, *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Life*, New York, 1998) ou de champs disciplinaires émergents comme les « things studies » (voir B. Brown, *Things*, Chicago, 2004) ou le « New materialism » (voir entre autres, J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, 2010) : un ensemble de théories qui cherchent à dépasser la dichotomie traditionnelle entre sujet et objet, animé et inanimé, au profit d'interactions entre différents types d'agents, humains et non-humains. On remarquera d'ailleurs que l'ouvrage dirigé par Ruth Bielfeldt (*Ding und Mensch in der Antike, Gegenwart und Vergegenwärtigung*, Heidelberg, 2014), qui fait un premier pas dans le sens d'une exploration de l'« agentivité » des objets, à savoir leur pouvoir d'action, dans l'antiquité, n'est référencé nulle part dans l'ouvrage collectif ici recensé.

Un autre problème de fond concerne la typologie des objets scéniques qui se trouve au cœur de cet ouvrage, mise en avant à travers le chapitre de F. Puccio (« Oggetti in scena: uso scenico e funzioni letterarie nelle *Baccanti* di Euripide », p. 71-90) et le long

appendice que le même auteur consacre à la tragédie (p. 305-394). Cette annexe se présente sous la forme d'une liste des passages en grecs comportant des mentions d'objets, qualifiés par les lettres U (« uso », objets utilisés sur la scène par les acteurs), E (« evocativi », les objets évoqués par les personnages sans qu'on puisse en déduire la présence scénique) et S (« scenografici », les objets contribuant à la scénographie de la pièce). Il est certes louable d'avoir fait cet effort de synthèse, mais les critères choisis pour établir cette typologie semblent très discutables (et ne sont pourtant pas discutés), ce qui n'est pas sans affecter la pertinence de cette liste et dès lors, son utilité pour les lecteurs. Le premier problème consiste à mon avis dans la distinction qui est posée artificiellement entre objets évoqués mais non représentés sur la scène (désignés par la lettre E, « evocativi ») et les objets « qui n'appartiennent qu'à la dimension narrative, aux récits qui se répètent fréquemment dans les textes dramatiques » que F. Puccio exclut de sa typologie (p. 305, je traduis). Il le fait sans doute à bon droit, dans un ouvrage qui prétend étudier les objets scéniques : mais les objets dits « evocativi », s'ils ne donnent lieu qu'à des paroles, méritent-ils alors eux-mêmes de figurer dans cette typologie ? Est-il vraiment éclairant de les mettre sur le même plan que les objets scéniques matériels ? Et surtout comment les distinguer des objets purement « narratifs » ? Quand F. Puccio inclut dans sa liste d'objets « evocativi » le char et les vêtements mentionnés dans le récit du rêve de la Reine des Perses (v. 190-199, p. 309), comment peut-on justifier ce choix ? Pourquoi ne s'agirait-il pas d'objets « narratifs », qui devraient dès lors être exclus de sa typologie ?

En outre, la classification de nombreux objets comme « evocativi » pose problème. Cette recension n'a pas vocation d'énumérer tous les cas discutables, mais il suffira d'en citer quelques-uns : qualifier d'objets uniquement évoqués, mais non matériels, la pantoufle orientale (*eumaris*) et la tiare de Darios (*Perses*, v. 657-662, p. 310) est sans aucun doute un contre-sens. De même pour le char de Pélasgos, les autels des dieux ou les voiles déchirées des Danaïdes dans les *Suppliantes* d'Eschyle, pour lesquels il n'y a aucune raison de supposer qu'ils n'étaient pas représentés visuellement sur la scène (p. 317-319). L'autre distinction posée entre objets utilisés (U) par les acteurs et objets scénographiques (S) peut également faire l'objet de critiques. Pourquoi intégrer à la catégorie des objets scénographiques le char d'Agamemnon et de Cassandre, plutôt qu'à celle des objets utilisés par les acteurs ? Après tout, les acteurs jouant les deux personnages entrent en scène sur ce char et y restent pendant une bonne partie de leur présence en scène ; le char donne à leur entrée en scène une connotation nuptiale qui prend un sens crucial à ce moment de la pièce, alors qu'ils font face à l'épouse légitime, Clytemnestre, campée sur le seuil du palais. En quoi le char serait-il donc ici un objet scénographique plus qu'un objet utilisé par les acteurs ?

Toute typologie pose la question des critères retenus pour l'établir et il n'en existe sans doute pas de parfaite sur un sujet aussi complexe. La plupart du temps, les textes dramatiques des pièces conservées sont en effet loin de nous livrer toutes les informations nécessaires pour comprendre la manière dont un objet pouvait être apporté sur scène lors de la représentation d'une tragédie ou d'une comédie. À aucun moment pourtant, F. Puccio n'aborde les problèmes méthodologiques posés par sa catégorisation des objets théâtraux à partir du seul témoignage des textes, éminemment parcellaires, et parfois difficiles à interpréter, qui nous ont été transmis. Dans ces conditions, extrapoler la présence d'un objet scénique est une démarche interprétative qui doit être justifiée et argumentée : le principe même de la liste, qui se présente de manière brute, sans fournir aucune justification à la classification proposée, est donc assez problématique.

Cette typologie se présente faussement comme évidente et allant de soi, alors même que c'est justement dans cette classification des modes de présence de l'objet scénique que réside une grande partie des problèmes de la dramaturgie de l'objet, malheureusement complètement passés sous silence. S'ajoutent à ces problèmes de fond quelques éléments de la présentation qui auraient mérité d'être mieux pensés : l'ouvrage ne propose pas d'index thématique des objets, utile à des lecteurs s'intéressant à telle ou telle catégorie particulière (par exemple, les couronnes, les boucliers, les épées, etc.). Enfin, le volume ne propose pas de résumés en langue étrangère de ses contributions, ce qui ne le rend pas forcément accessible à tous les publics.

Cet ouvrage collectif a donc l'intérêt de mettre au centre des recherches actuelles sur le théâtre les objets. En effet, ils sont au cœur de la machinerie théâtrale et ils ont le potentiel d'ouvrir des voies nouvelles dans l'étude du théâtre antique, en ayant en outre l'intérêt d'être de véritables « carrefours » interdisciplinaires. M. Baggio cite d'ailleurs à bon droit l'anthropologue M. Coquet (« Penser en "objet" ou les voies de l'esthétique », p. 393) : « l'objet se trouve au point de jonction de la vie sociale et de la vie rituelle et religieuse, il exprime aussi bien un savoir-faire technique et une réflexion sur les formes, les matières, les couleurs, qu'un ensemble de conceptions sociales, politiques, symboliques, esthétiques, touchant à la relation qui unit l'homme au monde et au groupe auquel il appartient ». L'ouvrage recensé est malheureusement loin d'exploiter tout ce potentiel des objets scéniques et ne remplit pas son projet, énoncé en quatrième de couverture, de proposer une synthèse utile et innovante sur le sujet. Aux étudiants, chercheurs, et autres curieux désireux d'explorer plus avant la question, la lecture d'autres ouvrages récents pourra apparaître plus profitable : par ordre chronologique, G. Harrison et V. Liapis (dir.) *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leyde/Boston, Brill, 2013 ; B. Le Guen et S. Milanezi (dir.), *L'appareil scénique dans l'antiquité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2013 ; R. Bielfeldt (dir.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung*, Heidelberg, Winter, 2014 ; M. Mueller, *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

Anne-Sophie NOEL

Hélène Vial et Anne de Cremoux (dir.), *Figures tragiques du savoir. Les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*, Cahiers de philologie. Série apparat critique, 33, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, 246 pages.

Les quatorze contributions qui composent ce volume éclairent les articulations entre savoir et danger dans la tragédie grecque et des « textes qui entretiennent avec elle une relation nette et réflexive » (p. 10). L'amplitude chronologique, géographique et générique n'est pas le moindre intérêt de cet ouvrage dont l'introduction d'Hélène Vial expose bien les enjeux. L'ensemble est organisé en trois parties, « Le savoir tragique et ses périls hors de la tragédie » (p. 15-82), « "Puisses-tu ne jamais apprendre qui tu es !" : autour d'Œdipe » (p. 83-144), « Personnages tragiques en proie aux dangers du savoir, d'écritures antiques en variations modernes et contemporaines » (p. 145-220). Dans la première partie, Luca Ruaro (« Aspetti "tragici" della conoscenza umana nelle *Storie* di Erodoto ») s'intéresse en particulier à la figure de Crésus pour montrer que