

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.