

ANGELA M. ANDRISANO

*Le Chœur des Grenouilles (Aristoph. Ran. 209-68): Musique et pas seulement!**

Carnaval et politique culturelle

Je vais me pencher sur la question du chœur, soi-disant accessoire, des *Grenouilles* d'Aristophane. Le chœur des animaux amphibies et la collision avec Dionysos sont en relation avec deux aspects centraux de la recherche de Carrière¹: la nature carnavalesque de la Comédie Ancienne et les liens qui unissent la comédie à la tragédie.

Chacun de ces aspects soutient l'hypothèse d'une présence scénique de ce chœur. De plus, le marais infernal a des liens profonds avec l'Athènes contemporaine et avec son contexte culturel et politique.

Cette section de la comédie présente en effet des éléments pour ainsi dire "carnavalesques" qui ont non seulement une fonction spectaculaire mais également satirique, à l'égard des nouvelles formes des chœurs cycliques du nouveau dithyrambe: un spectacle, lui aussi institutionnel. À partir de la deuxième moitié du V^e siècle av. J.-C.² on voit se développer des compétences accessoires qui reprennent celles du poète et metteur en scène des premiers temps: à la réalisation du spectacle s'ajoutent de nombreuses activités qui en font un instrument communicatif plus efficace. L'art théâtral est art du temps et de l'espace, art vivant qui met en scène les corps des acteurs³, des choristes, des personnages muets, des danseurs solistes et ainsi de suite.

La composante verbale du spectacle est seulement l'un des différents codes communicatifs: bien que très important pour un théâtre qui se fonde en premier lieu sur la parole. Toutefois dans le cas de la comédie nous devons imaginer, dès les origines, une majeure concession envers la spectacularité, et ce, grâce également aux expérimentations musicales et chorégraphiques dont nous recueillons quelques indices dans les textes mêmes. D'ailleurs la présence de vingt-quatre choristes le confirme.

Quand on parle de spectacularité, il n'est pas nécessaire de penser à une mise en scène coûteuse. Selon les sources disponibles, et les premières sont les textes de théâtre eux mêmes, il est facile d'imaginer des solutions économiquement raisonnables, réalisées à travers une puissante scénographie verbale, créée donc par le biais de la parole et de l'habileté des acteurs et/ou des choristes, instruits à utiliser leurs corps selon différentes modalités.

* Il testo di questo contributo è stato presentato in forma più breve al convegno *Carnaval, politique et comédie grecque: bilan et perspectives* (Université Toulouse II-Le Mirail, 9-10 décembre 2009).

¹ CARRIÈRE (1979). Une version italienne de cet ouvrage est publiée dans G. PETRONE – M.M. BIANCO (a cura di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo 2010, 9-31.

² Aristot. *Poet.* 1449a 18s., 1450b 19s.

³ Cf. ANDRISANO (2006, 15-29) et aussi ANDRISANO (2010a, 221-5).

Venons-en maintenant au *double chœur des Grenouilles*⁴. Il est bien connu que le chœur principal de la comédie est celui des Initiés que le dieu Dionysos, déguisé en Héraclès, rencontre après avoir traversé le lac infernal, première étape du voyage. Dans ce grand borbier et dans une fange intarissable sont couchés, selon la burlesque description d'Héraclès, les pêcheurs qui se sont tachés de diverses fautes, dont les gens de mauvais goût qui transcrivent par exemple une tirade de Morsimos⁵. Dionysos devra outrepasser également la peur, en hommage à un rituel codifié⁶. Selon l'expédient du renversement comique, sa fonction, facilement reconnaissable, est celle de l'Initié. Il devra donc traverser le lieu infecté d'êtres monstrueux, c'est-à-dire Empuse, qui selon moi – et je l'ai déjà écrit – représente symboliquement à quel point les danses mimiques du nouveau dithyrambe étaient monstrueuses⁷ selon la vision éthique et esthétique d'Aristophane.

Les Initiés jouissent d'une condition privilégiée dans les bosquets de myrte: ce sont les seuls à voir la lumière du soleil au fond de l'Hadès, parce que de leur vivant, ils ont obéi à certains "commandements" fondamentaux, tels que respecter les hôtes et les concitoyens (vv. 454-9). À l'initiation aux mystères d'Iakkhos et Dèmèter se liait un style de vie simple et honnête. Dans le jeu comique on leur a confié la fonction chorale, pour témoigner de façon explicite de leur supériorité par rapport aux non initiés.

L'affirmation du comportement des Initiés s'exprime à travers un regard polémique envers l'actualité. Elle est également accompagnée de la totale interdiction d'entrer dans le chœur comique pour ceux qui n'étaient pas initiés aux accents bachiques de Cratinos le Taurophage⁸. À la proclamation du propre comportement éthique se mêle l'adhésion sur le front esthétique à une modalité de faire du théâtre, qui ne se sert pas uniquement de déformations bouffones, mais qui se nourrit plutôt d'une satire féroce. L'objectif du jeu scénique est de se moquer et de tourner en *dérision* tous ceux qui contribuent au déclin de la ville, que ce soit par des comportements moralement ou artistiquement discutables.

Le prologue

Ces deux niveaux (éthique et esthétique) semblent intimement liés dès les premières répliques du prologue, dans lequel l'auteur anticipe sa propre stratégie dramaturgique. L'histoire mise en scène

⁴ Pour le texte de *Grenouilles* cf. DOVER (1993). Les autres éditions mentionnées sont: BLAYDES (1889); VAN LEEUWEN (1896²); DEL CORNO (1985); PADUANO (1996); SOMMERSTEIN (1999²); HENDERSON (2002); MARZULLO (2003⁴); MASTROMARCO – TOTARO (2006). Voir aussi les articles suivants: DEFRADAS (1969, 31-34); WILLS (1969, 306-17); MACDOWELL (1972, 3-5); ALLISON (1983, 8-20); VAIO (1985, 91-102); MARSHALL (1996, 251-65); LADA-RICHARDS (1999); MATTEUZZI (2003, 265-79); ROCCONI (2007, 137-42).

⁵ Cf. Ar. Eq. 401, Pax 802 et Dover *ad l.* Voir aussi Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 577).

⁶ LADA-RICHARDS (1999, 62-72).

⁷ ANDRISANO (2002, 290-2).

⁸ Pour cette *parodos* cf. DEL CORNO (1985, 173) e DOVER (1993, 239). Voir aussi VAIO (1985, 98, 101).

est une histoire onirique, construite par le biais de coups de théâtre spectaculaires, répliques comiques triviales ou subtiles, invectives lourdes contre les hommes politiques et les intellectuels. L'objectif est de démontrer, comme il est bien connu, la pauvreté du panorama théâtral athénien après la mort de Sophocle et d'Euripide. Dionysos, dieu du théâtre, montre une forte nostalgie pour Euripide et veut lui redonner vie. Les auteurs de théâtre athéniens restants sont décevants et facilement objet de critiques agressives comme Iophon, fils de Sophocle, ou Xénoclès, médiocre poète tragique, fils du poète tragique Carcinos, raillé déjà dans les *Nuées* (vv. 1259-66) et dans les *Thesmophories* (vv. 169, 440-3), ou Pythagélos⁹, par ailleurs inconnu.

Ainsi, les comiques, directs rivaux d'Aristophane, sont les plus touchés, ils sont accusés d'utiliser des données vulgaires comme Phrynichos, Lycis et Amipsia (vv. 13s.)¹⁰. Mais le second objectif de la comédie est de tourner en dérision les vides innovations d'avant-garde. En effet, les formes expérimentales les plus extrêmes révélèrent, selon le jeu d'Aristophane, la crise d'un système social et politique. Les nouvelles formes artistiques qui recherchaient une participation facile du public semblaient ignorer les valeurs éthiques qui avaient contribué à la grandeur et à l'affirmation d'Athènes. Les poètes tragiques disparaissaient rapidement: il n'existait pas un seul poète qui pouvait être défini comme γόνιμος (généreux comme la "terre généreuse"), réellement doué de créativité, c'est-à-dire qui fasse entendre une noble parole¹¹ (vv. 96s. γόνιμον δὲ ποιητὴν ἄν οὐχ εὖροις ἔτι / ζητῶν ἄν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι).

Ces divagations font partie du dialogue animé entre Dionysos et Héraclès. Elles permettent à ce dernier d'accuser de superficialité la (présumée) créativité d'Euripide: il s'agit d'un jugement évidemment hyperbolique qui anticipe, d'une certaine façon, la déformation du poète tragique, réduit à un personnage comique¹², pour rendre moins surprenant le choix final d'un Dionysos assagi. Donc, déjà dans le prologue, certaines répliques et certaines situations scéniques précèdent la décision finale de Dionysos, qui, descendu au fond de l'Hadès pour reporter sur la terre Euripide, le poète innovateur dont il est amoureux, choisira Eschyle pour garantir le destin de la Ville: un final comique qui est illusoirement optimiste et qui provoque le public.

Les monstres

Mais venons-en au chœur des *Grenouilles*, un chœur défini comme secondaire¹³ à cause de son unique présence dans la scène du lac que Dionysos doit traverser sur la barque de Charon. La scène

⁹ DOVER (1993, 201).

¹⁰ SOMMERSTEIN (2009, 112).

¹¹ DOVER (1993, 202s.).

¹² TAMMARO (2006, 249-61).

¹³ BLAYDES (1889, 237): «*ranae...non verus Chorus (χορός) huius fabulae sunt, ..., sed quod grammatici dicunt παραχορήγημα (Anglice, a by-chorus)*».

précède celle d'Empuse: l'entrée suivante du chœur des Initiés, chœur principal de la comédie, constitue un changement qui conclut la première étape du parcours "cognitif" du dieu du théâtre: une expérience qui s'effectue par degré. En effet, ses premières rencontres dans ce voyage vers l'Hadès, réalisé sur la scène par le biais de mécanismes dramaturgiques remplis de fantaisie¹⁴, verbaux sans aucun doute, mais – nous essaierons de le démontrer – tout aussi spectaculaires, se concrétisent en des êtres hybrides, symboles d'une humanité dégradée¹⁵: choristes déguisés en animaux qui chantent en coassant¹⁶ et un monstre privé de parole qui en dansant met en scène une métamorphose, en assumant les aspects d'un bœuf, d'un âne, d'une femme et d'un chien¹⁷.

À cause de la simulation de la pénombre d'Hadès, la figure du monstre Empuse n'était pas vue par Dionysos, mais elle l'était certainement par les spectateurs. Elle répondait probablement à une fonction satirique envers les nouvelles danses mimétiques, même solistes, exécutées dans les chœurs cycliques, repropoées dans le spectacle comique comme esthétiquement reprochables et donc parodiées à travers la mise en scène de la "monstruosité".

L'organisation des chœurs cycliques du dithyrambe reflétait évidemment la politique culturelle de la ville, une politique qui était sévèrement et visiblement touchée par une dérision féroce. Le déclin de l'éthique publique ne pouvait pas ne pas se refléter également au niveau éthique. L'interprétation traditionnelle et littéraire de la figure d'Empuse, celle d'un épouvantail invisible non seulement pour le dieu mais aussi pour les spectateurs, ne tient pas compte, comme c'est souvent le cas, de la complexité des codes communicatifs du spectacle antique. L'interprétation de la comédie se concentre sur la dimension exclusivement verbale tandis que le texte était construit *in progress*, pour être exécuté sur la scène et dans l'orchestra.

Les sources scholiastiques

Une lecture peu avisée pèse sur l'interprétation de la dramaturgie des *Grenouilles*. Le chœur des animaux est jugé rétroscénique¹⁸. Le texte du chant a été l'objet de fines analyses littéraires, mais l'importance de la présence scénique des choristes déguisés en grenouilles a été ignorée, sauf lors de rares interventions. Il s'agit d'une thèse qui, de nos jours, est de plus en plus acceptée¹⁹, voir même déjà approuvée²⁰.

¹⁴ VAI0 (1985, 91): «from Athens to Heaven or Hell is the matter of few *words* and *gestures*. No illusionistic scenery constrained the playwright's invention [...]; consistent and logical development of dramatic action was not the artistic goal of that untrammled spirit [...], so protean a drama has often perplexed classical scholars».

¹⁵ LI CAUSI (2008, 154s. avec bibliographie).

¹⁶ DEFRADES (1969, 34-7); ROCCONI (2007, 138-42:139).

¹⁷ ANDRISANO (2002, 279s., n. 18).

¹⁸ ALLISON (1983, 18, nn. 2-3).

¹⁹ MATTEUZZI (2003, 277).

²⁰ LADA-RICHARDS (1999, 118s., 126, 134s.).

La comédie se produisait pendant une année de grave crise économique: une scholie²¹ précise que cette année-là, il pouvait bien y avoir deux *chorèges* pour couvrir les dépenses des spectacles²². Mettre en scène deux chœurs aurait été extrêmement coûteux, selon l'avis de beaucoup de chercheurs. Mais les Initiés étaient habillés de haillons²³, comme le remarque Dover dans l'introduction²⁴ à sa magistrale édition.

Ainsi, contre l'interprétation antique et une tradition d'études qui imagine le chant rétro-scénique des grenouilles (parce que dans ce cas les costumes n'auraient pas été nécessaires!), le chercheur anglais Dover, comme déjà MacDowell, remarquait avant tout la difficulté que le public pouvait avoir à bien entendre ce chant²⁵. Il se servait de l'expérience actuelle de l'acoustique des théâtres antiques, et ajoutait à raison que deux *chorèges* devaient empêcher un abaissement des standards habituels du spectacle.

Les indications de la partition

Toutefois Dover résolvait lui aussi cette impasse sans aucune référence au texte de la comédie, il se servait plutôt d'arguments logiques, comme l'avait successivement fait Marshall. Il affirmait (57) qu'on aurait supprimé un véritable amusement aux spectateurs, si on les avait privés du spectacle de danseurs habillés en grenouilles.

Par ailleurs, l'année 405 n'était pas une année où les Athéniens auraient voulu offenser le dieu avec leur parcimonie. Il concluait en remarquant que les commentateurs de textes devaient décider et sa décision était en faveur d'un chœur de danseurs déguisés en brun et vert, avec des masques à forme de grenouilles qui sautaient dans l'orchestra autour de la barque de Charon.

L'hypothèse convaincante du chercheur anglais n'est cependant pas soutenue par des éléments du texte, qu'il est peut-être possible d'identifier en tant qu'indications de la présence scénique des choristes-grenouilles. Jusqu'à présent, on ne s'est occupé que du texte de leurs magnifiques chants, de leurs exécution parodique. En réalité certains éléments autoréférentiels de ce chant, non considéré de façon adéquate, renvoient à une composante orchestrique que l'on peut déduire avec une plus grande crédibilité.

Ainsi toute la mise en scène parodique aurait été jouée sur plusieurs niveaux: verbal, musical, chorégraphique, rituel et symbolique. La parodie devait impliquer non seulement une référence burlesque aux nouvelles formes poétiques, musicales, chorégraphiques, mais également le renversement à des fins comiques de formes rituelles désormais traditionnelles et bien connues du

²¹ *Schol. vet.* V Ar. *Ran.* 404a Chantry. Cf. MARSHALL (1996, 252s.).

²² Aristotele (fr. 630 Rose = 447 Gigon), mais cf. WILSON (2000, 379 n. 2).

²³ Cf. vv. 404s.

²⁴ Cf. DOVER (1993, 57-62).

²⁵ MACDOWELL (1972, 3-5: 4).

public telles que les pratiques religieuses inhérentes aux mystères²⁶. Il aurait été absolument antiéconomique pour le dramaturge d'introduire, dans le spectacle, un chant choral parodique en absence d'une danse tout aussi parodique construite avec des mouvements et des figures mimétiques. Et donc sans se moquer de nouvelles danses du dithyrambe.

D'ailleurs une précédente réplique (vv. 152s.) prononcée par Dionysos le laisse deviner. Aux pêcheurs cités par Héraclès, le dieu du théâtre unirait volontiers dans les fleuves d'excrément infernal même ceux qui «apprennent la pyrrhique de Kinésias»²⁷. Il ne s'agit pas d'une réplique improvisée mais plutôt d'un jugement sarcastique qui devait anticiper au public une des cibles de la comédie, dont la prestation mouvementée des choristes-grenouilles de l'étang apparaît comme une amusante traduction scénique.

La pyrrhique de Cinésias et le chœur des grenouilles

Lillian B. Lawler²⁸ interprétait déjà l'expression «la pyrrhique de Cinésias» dans un sens métaphorique. Elle pensait que la référence à la pyrrhique demandait une danse assez mouvementée. Je crois que cette interprétation est la plus adéquate au contexte de la comédie tel que nous le concevons. La «pyrrhique de Cinésias» semble en effet être une définition ironique d'une danse mouvementée, mais en aucun cas rigoureuse comme devait être la pyrrhique traditionnelle²⁹.

Ismene Lada-Richards, qui s'est également dédiée à l'étude de la danse antique³⁰, interprétait la réplique de façon analogue, dans son essai sur les *Grenouilles*³¹. Elle soulignait comment la citation de la pyrrhique rappelait au public athénien ces essentielles valeurs civiques, dont la corruption est fortement critiquée dans la comédie. Selon Aristophane, même les innovations des spectacles institutionnels seraient le reflet direct d'une politique culturelle critiquable.

Dans le voyage de Dionysos, un initié (métaphorique) à la reconnaissance du "vrai art", la rencontre avec le premier chœur accessoire des grenouilles représente un premier obstacle à contraster. Il s'agit sans doute d'un exemple de nouvel art mimétique musical³² et, nous le verrons, également orchestrique: il s'agit d'un art "infernale" avant d'arriver à la vision des vrais bienheureux, le chœur des Initiés qui exécute un hymne solennel en l'honneur de Iakkhos.

²⁶ LADA-RICHARDS (1999, 159-72).

²⁷ ANDRISANO (2002, 278 e nn. 14, 15).

²⁸ LAWLER (1950, 84s.).

²⁹ ANDRISANO (2002, 279, 292, 297 e n.70).

³⁰ LADA-RICHARDS (2007).

³¹ LADA-RICHARDS (1999, 228).

³² ROCCONI (2007, 140s.).

Le chant astrophique des Grenouilles a été amplement analysé: la structure métrique ne permet pas, comme le remarque Dover (219), d'en évaluer la totalité de la réalisation scénique, cependant le rythme de nature iambo-trochaïque laisse entendre qu'il était accompagné d'une danse très mouvementée. Le célèbre refrain *brekekekex, koax, koax*³³ en témoigne le caractère mimétique. Il s'agit d'une parodie du nouveau dithyrambe obtenue par le biais de la fréquente présence de termes composés et par un style qui alterne les termes soutenus et poétiques aux expressions triviales inattendues³⁴.

La première partie du dialogue lyrique évoque l'espace rituel des Anthestéries, le sanctuaire Nysaeos³⁵ dans les marais qui était l'habitat privilégié des grenouilles terriennes. La traditionnelle fête de Dionysos (vv. 216-9 a-b Διὸς Διώνυσον ἐν / λίμναισιν ἰαχήσαμεν, / ἦνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος / τοῖς ἱεροῖσι Χύτροις χω-/ρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος)³⁶ était une occasion d'active participation publique durant laquelle on sacrifiait à Hermès: dieu du passage entre la vie terrestre et l'autre monde³⁷. C'est précisément à ce passage que la comédie faisait allusion avec ses stratégies parodiques en montrant en réalité sur la scène comique la déformation de l'enfer quotidien.

Ce chant des grenouilles qui soulignait la nature ambiguë et liminale³⁸ et évoquait des comportements ivres du *komos*³⁹ à l'occasion de la fête, semble être, à mon avis, un premier indice à la présence en scène du chœur des grenouilles. Ce chœur devait refléter, et ce, même physiquement par le biais d'une mimesis comique, ce *komos* traditionnel qui avait déjà généré les premières improvisations du chœur comique.

L'espace du théâtre

À ce propos il est bon de rappeler que quand, par exemple, le stasimon d'un chœur tragique évoque une situation éloignée dans le temps et/ou l'espace, le chant et la danse transforment l'espace du théâtre en rendant présente cette réalité lointaine à travers les corps des choristes. Le temps de l'action comique correspond, selon une modalité analogue, au présent de l'action scénique. Il s'agit

³³ FUNAIOLI (2006, 99-106: 99s.).

³⁴ DEFRADAS (1969, 31-7) et SILK (1980, 136s.).

³⁵ Blaydes *ad l.* et maintenant Totaro in MASTROMANRICO – TOTARO (2006, 587s.).

³⁶ van Leeuwen *ad v.* 219.

³⁷ DEUBNER (1956, 112-4).

³⁸ MATTEUZZI (2003, 267s.).

³⁹ Cf. DOVER (1993, 224): «it is appropriate to a festival of Dionysos; the heading of the fourth-century inscription which records the victories in tragic, comic, and choral performances at the City Dionysia (*IG II² 2318*) uses κῶμοι ... τῶν Διονύσων as a covering term».

du temps d'une réalité alternative, celle du spectacle, dont le spectateur est lui aussi capturé: l'univers imaginaire et en même temps réel de l'*ici et maintenant*⁴⁰.

Mais pourquoi le chœur des grenouilles ne se comporterait-il pas de la même façon? Il s'agirait d'une exhibition que nous pourrions qualifier de parodique, aussi sous cet aspect. La parodie agit sur de multiples niveaux, y compris évidemment la dimension du spectacle. Pourquoi les choristes-grenouilles devraient-ils uniquement chanter?

Nous pouvons remarquer de nombreuses expressions qui concernent leur sonorité et d'autre côté une totale absence, dans toute la scène (jusqu'au v. 268), de référence à leur aspect physique et à la particularité de leur costume⁴¹, mais n'oublions pas que les spectateurs, complices du dramaturge, sont obligés d'imaginer la nuit infernale, et que Dionysos se trouve dans l'impossibilité d'apercevoir les grenouilles⁴² et de voir par la-même Empuse⁴³. Les choristes déguisés en grenouilles se conforment à la fiction de la nuit: ils ne reconnaissent pas ce rameur, non seulement parce qu'il est déguisé, mais aussi parce qu'il accomplit avec difficulté son rôle - ils l'interpelleront, se railleront de lui, le définiront quelqu'un qui se mêle de tant de choses (πολλὰ πράττων). Mais évidemment ceci n'est pas important pour les spectateurs⁴⁴: il n'y a pas de spectacle sans vision!

Les didascalies implicites

Mais d'autres indices que nous pourrions définir "autoréférentiels" figurant dans le texte du chant confirment l'hypothèse du chœur en scène: aucune didascalie implicite faisant référence aux couleurs des costumes n'est présente – nous sommes dans l'étang (marais) infernal sans lumière! –, mais comme c'est l'habitude dans un texte chanté (même tragique), certaines expressions renvoient à la nature et à la qualité des mouvements orchestriques nécessaires pour mettre en acte le contexte de la fête évoquée.

Dans la première partie de l'agôn, Dionysos conteste le chant mêlé d'éléments mimétiques (l'obsessionnelle répétition de *koax*) et se plaint de la difficulté physique à ramer (vv. 221-7), les grenouilles vantent la protection de nobles divinités telles que les Muses, Pan, Apollon, mais le dieu les fait taire. Avant de passer à une deuxième collision avec Dionysos, qui se réalise en un duetto basé sur le coassement continué (*brekekekex koax koax*), elles chantonnent leur programme menaçant (vv. 241-9):

⁴⁰ VAIO (1985) *supra*, n. 14.

⁴¹ ZIMMERMANN (1984, 166); Totaro in MASTROMANRICO – TOTARO (2006, 585s.).

⁴² MARSHALL (1996, 261).

⁴³ FUNAIOLI (1993, 219-26: 219-23).

⁴⁴ Cf. LADA-RICHARDS (1999, 2): «spectators going to the theatre *cannot* and *do not* leave at home the whole framework of more general cultural, ideological, ethical principles which they apply to their extra-theatrical activities». Et encore (p. 127): «in the context of the *κραυγαλόκωμος*, the 'rumbling in drunken revelry' of the Anthesteria feast, the sanctuary in the Marshes dominating the scene mobilizes an entire set of associations [...]».

ΔΙ. ἼΑλλ', ὦ φιλωδὸν γένος,
παύσασθε.
ΧΟ. μάλλον μὲν οὔν
φθεγξόμεσθ', εἰ δὴ ποτ' εὐ-
ηλίοις ἐν ἀμέραισιν
ἠλάμεσθα διὰ κυπείρου
καὶ φλέω, χαίροντες ὠδῆς
πολυκολύμβοισι μέλεσιν,
ἢ Διὸς φεύγοντες ὄμβρον
ἔνυδρον ἐν βυθῷ χορείαν
αἰόλαν ἐφθεγξάμεσθα
πομφολυγοπαφλάσμασιν⁴⁵.

Ces vers présentent certains termes techniques sur lesquels nous nous arrêterons. Il s'agit d'un passage qui évoque une réelle chorégraphie; les choristes chantent ce qu'ils font et ce qu'ils continueront à faire (φθεγξόμεσθα) jusqu'à leur sortie de scène. Elles effectuent une représentation qui doit reproduire la réalité d'un étang, réel et en même temps infernal. Le mimétisme chanté se réalise grâce à l'utilisation des termes onomatopéiques (comme πολυκολύμβοισι, πομφολυγοπαφλάσμασιν) et avec des sonorités aquatiques obtenues par le biais d'assonances. De nombreuses consonnes liquides et labiales sont utilisées.

Le chant ne pouvait pas ne pas être accompagné de sauts cités volontairement par les choristes-grenouilles: les mouvements nécessaires qui montrent la simulation d'entrée et de sortie de l'eau, les sauts, la nage rapide et brève. C'est aussi pour cette raison que l'on peut justifier l'absence de référence spécifique de l'aspect physique. Le chœur des animaux doit faire semblant d'apparaître et de disparaître rapidement en bougeant l'eau sombre infernale.

Pour être visibles les choristes créent, avec le chant, la lumière des jours du soleil (εἰ δὴ ποτ' εὐηλίοις ἐν ἀμέραισιν) et représentent sur la scène les comportements inconvenants des grenouilles terriennes. Elles affirment la nature de leur chant mimétique en utilisant le verbe ambigu φθεγγόμαι (φθεγξόμεσθα, ἐφθεγξάμεσθα), qui indique, avant tout, une émission de voix bestiale⁴⁶ plus qu'un chant sacré. La coïncidence entre les mouvements et le coassement des grenouilles terriennes et la mimesis scénique des grenouilles infernales se réalise par le biais de l'utilisation de formes verbales aoristiques qui désignent les émissions de voix instantanées (ἠλάμεσθα, ἐφθεγξάμεσθα). Les coordonnées espace-temps sont en effet celles du spectacle⁴⁷, tandis que les formes verbales exprimant une durée (χαίροντες, φεύγοντες) définissent le caractère (ethos) des animaux marécageux.

⁴⁵ Cf. Blaydes *ad l.*: «Anglice: with splash and plash of many a bursting bubble»; Henderson *ad l.*: «a choral spangled with bubbly ploppifications».

⁴⁶ BETA (2004, 39).

⁴⁷ Cf. ANDRISANO (2010b, 21, n. 50).

Les bonds des Erinyes et les sauts des grenouilles

Nous pouvons remarquer des caractéristiques similaires dans un chant de chœur des *Euménides* d'Eschyle, dans lequel est déjà présente la forme aoristique (ἀλομένα) qui indique le bond des déesses de la terre, grâce à des modalités autoréférentielles (vv. 372s.). Il s'agit du même verbe (ἄλλομαι) utilisé dans le chant des grenouilles:

XO. μάλα γὰρ οἶν ἀ λ ο μ έ ν α
ἀνέκαθεν βαρυπετῆ
καταφέρω ποδὸς ἄκμάν,
σφαλερὰ <καί> τανυδρόμοις
κῶλα, δύσφορον ἄταν.

Dans le cas des Erinyes le terme en question indique, sans doute, un mouvement orchestique, sur la scène tragique: une danse mouvementée des déesses pourchasseuses qui respecte tout de même les formes traditionnelles, fruit de l'imagination créative du grand Eschyle. En effet, dans un célèbre passage de Platon (*Leg.* 653d-e), les formes de danse traditionnelles sont citées dans l'intention de critiquer les innovations dangereuses. Platon écrit que seul le genre humain, et certainement pas les animaux, ont la perception du rythme et de l'harmonie parce que les dieux leur ont appris à danser⁴⁸.

Par conséquent, le dérèglement des jeunes doit être éduqué (τὸ νέον ἄπαν). Cette condition est décrite comme bestiale (τὰ μὲν ἀ λ λ ό μ ε ν α καὶ σκιρτῶντα, οἶον ὁ ρ χ ο ύ μ ε ν α μεθ' ἡδονῆς καὶ προσπαίζοντα, τὰ δὲ φ θ ε γ γ ό μ ε ν α πάσας φωνάς) et les termes utilisés, pour la qualifier, sont les mêmes que ceux employés par Aristophane pour censurer les innovations du dithyrambe.

La chorégraphie du chœur des grenouilles avait donc pour but de se moquer de la prédilection des spectacles institutionnels (dithyrambe et tragédie) pour les mimétismes les plus variés, orchestiques et sonores. Sur la scène comique, la parodie se réalise grâce à la représentation d'un niveau primordial marqué de sons et de sauts animaliers⁴⁹. Une danse mouvementée est également définie ἀλτικὴ («danse avec des sauts») par Plutarque (*Nu.* 13, 7-8) dans sa description détaillée des Saliens qui, à Rome au mois de mars, traversaient la ville en dansant au son de la musique, et exécutaient tout type d'évolution en un rythme rapide et animé, avec force et agilité: ἀλλὰ μάλλον ἀπὸ τῆς ὁ ρ χ ή σ ε ω ς αὐτῆς, ἀ λ τ ι κ ῆ ς οὔσης, ἦν ὑπορχοῦνται διαπορευόμενοι τὴν πόλιν, ὅταν τὰς ἱεράς πέλτας ἀναλάβωσιν ἐν τῷ Μαρτίῳ μηνί ... ἡ δὲ ἄλλη τῆς ὀρχήσεως ποδῶν ἔργον ἐστὶ: κινοῦνται γὰρ ἐπιτερπῶς, ἐ λ ι γ μ ο ύ ς τινὰς καὶ μεταβολὰς ἐν ῥυθμῷ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητα μετὰ ῥώμης καὶ κουφότητος ἀποδιδόντες⁵⁰.

⁴⁸ CATONI (2008, 272-5).

⁴⁹ Cf. Aristot. *PA* 683b3 ἐξάποδα δὲ τὰ τοιαῦτα πάντ' ἐστὶ σὺν τοῖς ἀ λ τ ι κ ο ῖ ς μορίοις.

⁵⁰ «Mais plutôt de leur danse même qu'ils exécutent en sautant, lorsqu'ils parcourent la ville avec les boucliers sacrés [...] au mois de mars [...] Leur danse consiste surtout dans le mouvement des pieds, qu'ils déplacent avec grâce, en

Les vers suivants du chant des grenouilles insistent sur le mélange de mouvement, de bruit, de luminosité intermittente (vv. 244s. *χαίροντες ὄδης / πολυκολύμβοισι μέλεσιν*) et font allusion aux sonorités des sauts répétés et fréquents qui peuvent être vus, avec clarté, grâce à la création du nouveau terme d'Aristophane (*πολυκολύμβοισι*). De plus: *l'image* synesthésique des grenouilles qui plongent et se perdent dans l'eau de façon bigarrée durant les jours de pluie (vv. 247ss. *χορείαν / αἰόλαν ἐφθεγξάμεσθα / πομφολυγοπαφλάσμασιν*) semble une didascalie de la danse du chœur, représentée sur la scène: elle n'est donc pas seulement évoquée par le chœur.

Cette danse devait mimer l'apparition et la disparition intermittente des grenouilles dans l'eau stagnante. Le chœur nomme la propre action scénique de façon claire: en effet, Platon, dans le passage des *Lois*, explique le terme *χορεία* comme l'union du chant et de la danse (*χορεία γε μὴν ὄρησις τε καὶ ὄδη τὸ σύνολόν ἐστιν*)⁵¹. Les choristes définissent *αἰόλα* comme une exhibition qui propose aussi bien la couleur changeante des amphibiens en mouvement, que les "variations" du chant⁵². Enfin la création d'une nouvelle forme de terme expressionniste (on peut voir *πομφολυγοπαφλάσματα*) sert à reproduire, de façon onomatopéique, le bruit des bulles d'air qui explosent et gargouillent dans l'eau, un bruit probablement emphatisé par l'accompagnement musical et par des figures de danse encore une fois mimétique⁵³.

Nature de la satire d'Aristophane

Le chœur principal des *Grenouilles*, celui des Initiés, dans la prière adressée à Déméter, expose un programme qui illustre la vocation d'Aristophane pour une critique moqueuse accompagnée des revers comiques attendus⁵⁴ (vv. 385-93):

Δήμητερ, ἀγνῶν ὀργίων
ἄνασσα, συμπαραστάτει,
καὶ σῶζε τὸν σαυτῆς χορόν·
καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον
παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι.

καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰ-
πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ
τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως
παῖσαντα καὶ σκώψαντα νι-
κήσαντα ταινιοῦσθαι.

dessinant des évolutions et des figures variées sur un rythme rapide et saccadé qui met en valeur leur force et leur agilité».

⁵¹ CALAME (2004, 415-43: 434-7).

⁵² Cf. ANDRISANO (2010b, 24, n. 57).

⁵³ *Ibid.* p. 24, n. 58.

⁵⁴ SEGAL (1961, 207-42: 229).

Le chœur des Initiés circonscrit sérieusement ses cibles avec une intention censoriale. Derrière les formes carnavalesques, le message de la comédie révèle une vocation idéologique⁵⁵, tandis que le chœur des grenouilles évoquant Dionysos se limite à une représentation volontairement bouffonne que le texte du chant laisse imaginer. Mais quel était la fonction dramaturgique de cet intermède? L'exhibition carnavalesque des grenouilles a comme but de ridiculiser les nouveautés creuses des chœurs dithyrambiques, de proposer la parodie d'une "avant-garde" dont les tragiques comme Euripide ou Agathon se laissaient séduire. Comme il se produit d'habitude, le prologue de la comédie met en scène des éléments nécessaires au développement du spectacle. Dans le cas des *Grenouilles*, le public est averti dès les premières scènes et comprend le choix final de Dionysos en faveur d'Eschyle. Ce chœur animal contraste avec l'identité différente du chœur principal de la comédie, dont le rôle paraît à la fois spectaculaire et politique⁵⁶. Le chœur des Initiés est un chœur comique traditionnel qui montre un engagement civil. Ses cibles et ses buts sont aussi bien de nature éthique que de nature esthétique.

Grenouilles-cygnes ou cygnes-grenouilles

Un dernier indice, mettant en lumière la nature parodique de l'intermède, confirme comment la chorégraphie des animaux était fortement mimétique et grotesque. Il s'agit de la réplique sarcastique de Charon (vv. 205-207) qui invite Dionysos à ramer avec la perspective d'un accompagnement de chants magnifiques (μέλη κάλλιστα). Interrogé par le dieu déguisé, curieux de savoir quels sont (τίνων;) les interprètes de ces magnifiques chants, le démon ajoute (v. 207a): βατράχων κύκνων θαυμαστά. Ce sont des grenouilles-cygnes⁵⁷ qui chantent ces chants admirables⁵⁸ – insiste Charon: il se sert volontairement de l'expression grenouilles-cygnes, qui résulte ambiguë à ceux qui n'en n'ont pas encore entendu le chant. Le public sera surpris par la nature de la représentation, qui renversera sur le plan esthétique toute référence au noble oiseau, une présence souvent évoquée dans les monodies et dans les chants de chœur d'Euripide et devenue presque un stéréotype.

Ces chœurs semblent être influencés par les airs et par les textes inconsistants des dithyrambes, et, comme nous le verrons, ils en reprennent l'évolution de la danse circulaire. Ils sont désormais privés de rôles précis dans le spectacle tragique: ils ne font qu'intensifier l'atmosphère pathétique. La danse des grenouilles semble, comme nous le verrons, le reflet comique d'un chant

⁵⁵ VAIO (1985, 93); GOLDHILL (1990, 97-129).

⁵⁶ LADA-RICHARDS (1999, 223-6).

⁵⁷ Blaydes *ad l.*: «hac autem appellatione malos et insulsos poetas, praecipue Phrnicum et Amipsiam et quicumque in certamen secum descendere audent, ridere nostrum vix dubitabis, si attente sequentia legeris». Cf. DUNBAR (1995, 189s.), à propos de ἄνθρωπος ὄρνις (Av. 169): 'a bird of species Man', i.e. 'a man behaving like a bird'.

⁵⁸ Cf. Aesch. *Eum.* 46 et LSJ⁹ 785a-786a s.v. θαῦμα.

choral tragique. L'exhibition des choristes-animaux ne semble pas limitée à un chant, alors qu'elle se réalise grâce à de multiples codes communicatifs y compris le code orchestrique.

Cette hypothèse nous est confirmée dans le passage chanté d'*Iphigénie en Tauride*⁵⁹. Le chœur des esclaves grecques se perd dans une lamentation douloureuse et nostalgique dans la perspective du départ d'Iphigénie vers la Grèce. Le regret des fêtes helléniques conduit la jeune fille à évoquer les respectives divinités: Artémis en premier, puis Latone. Dans le chant féminin est recréé le scenario de l'île de Dèlos et son lac circulaire (vv. 1103ss.):

XO. λ ί μ ν α ν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ
κ ύ κ λ ι ο ν, ἔνθα κ ύ κ ν ο ς μελω-
δὸς Μούσας θεραπεύει.

Le texte du chant montre que le chœur bougeait de façon circulaire (λ ί μ ν α ν θ' εἰλίσσουσαν ὕδωρ / κ ύ κ λ ι ο ν)⁶⁰, ainsi il reproduisait physiquement le scenario loin dans le temps et dans l'espace. Il s'agit d'un hypotexte partiel du chant des grenouilles, d'une solution dramaturgique que le chœur des grenouilles reproduit grâce à un renversement carnavalesque (vv. 211-9):

XO. λιμναῖα κρηῶν τέκνα,
ξύναυλον ὕμνων βοᾶν
φθεγξώμεθ', εὐγερυν ἐμὰν ἀοιδάν,
κοαξ κοαξ,
ἦν ἀμφὶ Νυσηῖον
Διὸς Διώνυσον ἐν
Λίμναισιν ἰαχήσαμεν,
ἦνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος
τοῖς ἱεροῖσι Χῶτροις χω-
ρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.

Le terme *limna* qui rappelle l'eau mythique du lac de Dèlos (*IT* 1103 λ ί μ ν α) est également présent dans le chœur déclassé de la comédie, mais cette fois il évoque de façon plus prosaïque le quartier marécageux d'Athènes au sud de l'Acropole, peuplé de grenouilles (v. 211 λιμναῖα κρηῶν τέκνα) ainsi que les fêtes de Limnes en l'honneur de Dionysos (vv. 216s. Διὸς Διώνυσον ἐν / Λίμναισιν ἰαχήσαμεν). La voix des grenouilles (vv. 212s. βοᾶν/ φθεγξώμεθα, v. 207 ἰαχήσαμεν) ne peut être comparable à la voix mythique des cygnes (*IT* 1104s. κ ύ κ ν ο ς μελωι-

⁵⁹ Cf. Dover *ad l.*; Sommerstein *ad l.*, mais voir aussi Eur. *HF* 692s. (II stasimon), *Ion* 162s. (monodie de Ion), *El.* 151ss. (monodie d' Electre), *Hel.* 215 (choeur), *IA* 794ss. (choeur) et pour *Phaeth.* 77s. Diggle (= fr. 773, 33s. K.) voir DIGGLE (1970, 103s.).

⁶⁰ Cf. PLATNAUER (1938, 153) pour *IA* 1055-7 παρὰ δὲ λευκοφαῆ ψάμαθον / εἰλίσσόμεναι κύκλια / πενήκοντα κόραι Νηρέως / γάμους ἐχόρευσαν, mais voir aussi vv. 1143ss.: χοροῖς δ' ἐνσταίην, ὅθι καὶ / παρθένος εὐδοκίμων γάμων / παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας / ματέρος ἡλίκων θιάσους / ἐς ἀμίλλας χαρίτων / ἀβροπλούτοιο χαίτας εἰς ἔριν. Cf. ANDRISANO (2010b, 29, nn. 67-69).

/δὸς Μούσας θεραπεύει) malgré l'autoreprésentation hyperbolique et soutenue (v. 213 εὐγερὺν ἐμᾶν ἀοιδάν), toutefois démentie par l'onomatopée *koax, koax*.

D'autres éléments semblent confirmer la parodie d'Aristophane du poète tragique que l'on veut "condamner". Tandis que le chœur d'Euripide se reflète dans l'image du cygne qui vénère les Muses dont il est le ministre (*IT* 1105 Μούσας θεραπεύει), le chant des grenouilles, malgré le procédé stylistique volontairement soutenu, est renversé de façon comique (vv. 229-34):

ΧΟ. ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὐλυροί τε Μοῦσαι
καὶ κεροβάτας Πάν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων,
προσεπιτέρπεται δ' ὁ φορμικτᾶς Ἀπόλλων,
ἔνεκα δόνακος, ὃν ὑπολύριον
ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.

Les Muses ne sont pas objet de célébration. Elles deviennent sujet dans le renversement comique, elles acquièrent un rôle subalterne. Ce sont plutôt les grenouilles qui célèbrent elles-mêmes de façon hyperbolique leurs fonctions de chant et aussi les prérogatives irremplaçables de leur étang: le roseau qui génère les instruments musicaux!⁶¹ Leur exhibition a pour but de montrer une prédilection particulière (v. 229 ἐμὲ ... ἔστερξαν) de la part non seulement des Muses (v. 229 εὐλυροί ... Μοῦσαι), mais aussi de Pan, joueur de chalumeau (v. 230 ὁ καλαμόφθογγα παίζων) et d'Apollon le cithariste (v.231 ὁ φορμικτᾶς), divinités symboliques pour leur utilisation des différents instruments musicaux à vent et à cordes. Il s'agit de deux divinités déjà évoquées à l'égard du contexte marin, celui du voyage de retour d'Iphigénie et plus précisément du chœur d'*Iphigénie en Tauride* que nous venons de citer (vv. 1123-31):

ΧΟ. καὶ σὲ μὲν, πότνι, Ἀργεῖα
πεντηκόντερος οἴκον ἄξει·
συρίζων θ' ὁ κηρόδετος
Πανὸς οὐρείου κἀλαμοσ
κώπαις ἐπιθούξει,
ὁ Φοῖβός θ' ὁ μάντις ἔχων
κέλαδον ἑπτατόνου λύρας
ἀείδων ἄξει λιπαρὰν
εὐσ' Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν.

Dans le chant nostalgique et imaginaire des esclaves grecques, Apollon et Pan sont des accompagnateurs du navire sur lequel voyagera la fille d'Agamemnon, ils en prendront même les rames (v. 1127 κώπαις). Aristophane, encore une fois, semble avoir construit la scène des grenouilles en se basant sur ce modèle. La dégradation parodique oblige les animaux marécageux à accompagner le "rameur" Dionysos, éperdument amoureux d'Euripide, grâce à des figures de danse,

⁶¹ Voir Del Corno, Dover, Sommerstein *ad l.*

à des bruits de plongeurs et à un chant mimétique mêlé également aux chants populaires de rameurs, comme le démontre dans une récente étude Elena Rocconi⁶².

Ainsi il me semble restrictif de penser que le chœur des grenouilles constitue un accompagnement musical de fond de scène. Les indices que nous avons analysés, typiques de tout texte dramaturgique, laissent entendre qu'il s'agit d'une exhibition, cette fois parodique et carnavalesque, au même titre que celle du chœur des *Euménides* et d'*Iphigénie en Tauride*⁶³. Ce dernier était déjà probablement porté à des mimétismes de nature dithyrambique. Comme le remarquait d'ailleurs MacDowell (1972, 3-5)⁶⁴, la sortie des choristes déguisés en animaux, utile à signaler un changement de scène, leur permettait de changer de costumes et de porter les vieux vêtements des Initiés. Pendant ce temps-là, Dionysos rencontrait Empuse qui effectuait une autre danse monstrueuse.

Angela M. Andrisano
Università di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Paradiso, 12
I – 44121 Ferrara
angela.andrisano@unife.it

⁶² Cf. ROCCONI (2007, 142, n. 3).

⁶³ Voir Aristot. *Poet.* 1461b 28-32.

⁶⁴ Cf. Totaro in MASTROMARCO – TOTARO (2006, 587).

Riferimenti bibliografici

ALLISON 1983

R.H. Allison, *Amphibian Ambiguities: Aristophanes and his Frogs*, «G&R» XXX 8-20.

ANDRISANO 2002

A.M. Andrisano, *Empusa nome parlante (Aristoph. Ran. 288 ss.)?*, in A. Ercolani (Hrsg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar, 273-97.

ANDRISANO 2006

A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma.

ANDRISANO 2010a

A.M. Andrisano, *Le corps théâtral entre texte et mise en scène: l'exemple du Prométhée enchaîné*, in M.-H. Garelli – V. Visa-Ondarçuhu (éds.), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, 221-5.

ANDRISANO 2010b

A.M. Andrisano, *Il coro delle rane*, in G. Petrone – M.M. Bianco (a cura di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo, 9-31.

BETA 2004

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma.

BLAYDES 1889

F.H.M. Blaydes (ed.), *Aristophanis Ranae*, Halis Saxonum.

CALAME 2004

C. Calame, *Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics*, «*Arethusa*» XXXVII 415-43.

CARRIERE 1979

J.-C. Carrière, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque*, Paris.

CATONI 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino.

DEFRADAS 1969

J. Defradas, *Le chant des grenouilles: Aristophane critique musical*, «*REA*» LXXI 23-37.

DEL CORNO 1985

D. Del Corno (a cura di), *Aristofane. Le Rane*, Milano.

DEUBNER 1956

L. Deubner, *Attische Feste* (1932), Berlin.

DIGGLE 1970

J. Diggle (ed.), *Euripides. Phaethon*, Cambridge.

DOVER 1993

K. Dover (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford.

DUNBAR 1995

N. Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford.

FUNAIOLI 1993

M.P. Funaioli, *Osservazioni sulla drammaturgia delle Rane: la tenebra dell'Ade, Eracle e i centauri, Palamede e la macchina del volo*, «Dioniso» LXIII 219-26.

FUNAIOLI 2006

M.P. Funaioli, *Voci barbare e versi di animali nelle commedie di Aristofane*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 99-106.

HENDERSON 2002

J. Henderson (ed.), *Aristophanes. Frogs, Assemblywomen, Wealth*, Cambridge Mass.-London.

GOLDHILL 1990

S. Goldhill, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, in J.J. Winkler – F.I. Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 97-129.

LADA-RICHARDS 1999

I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.

LADA-RICHARDS 2007

I. Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London.

LAWLER 1950

L.B. Lawler, "Limewood" *Cinesias and the dithyrambic dance*, «TAPhA» LXXXI 84-5.

VAN LEEUWEN 1896²

J. van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Ranae*, Leiden.

LI CAUSI 2008

P. Li Causi, *Generare in comune. Teorie e rappresentazioni dell'ibrido nel sapere zoologico dei Greci e dei Romani*, Palermo.

MACDOWELL 1972

D.M. MacDowell, *The Frogs' Chorus*, «CR» n.s. XXII 3-5.

MARSHALL 1996

C.W. Marshall, *Amphibian Ambiguities answered*, «EMC» XL n.s. XV 251-65.

MARZULLO 2003⁴

B. Marzullo (a cura di), *Aristofane. Le commedie*, Roma.

MASTROMARCO – TOTARO 2006

G. Mastromarco – P. Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino.

MATTEUZZI 2003

M. Matteuzzi, *Le rane "dalla doppia vita": ancora un'ipotesi esegetica per un titolo di Aristofane*, «Futurantico» I, D.AR.FI.CL.ET "F. Della Corte", 265-79.

PADUANO 1996

G. Paduano (a cura di), *Aristofane. Le Rane*, intr. e trad., note di A. Grilli, Milano.

PLATNAUER 1938

M. Platnauer (ed.), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford.

ROCCONI 2007

E. Rocconi, *Il canto delle rane in Aristofane, Rane 209-267*, «QUCC» n.s. LXXXV/1 137-42.

SEGAL 1961

Ch. Segal, *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs*, «HSCP» LXV 207-42.

SILK 1980

M. Silk, *Aristophanes as lyric poet*, «YCS» XXVI 136-7.

SOMMERSTEIN 1999²

A.H. Sommerstein (ed.), *The comedies of Aristophanes. Frogs* (1996), vol. IX, Warminster 1996.

SOMMERSTEIN 2009

A.H. Sommerstein *Talking about laughter*, in *Aristophanes and other Studies in Greek Comedy*, Oxford, 104-15.

TAMMARO 2006

V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*, Pisa, 249-61.

VAIO 1985

J. Vaio, *On the thematic Structure of Aristophanes' Frogs*, in W.M. Calder III - U.K. Goldsmith - Ph. B. Kenevan (eds.), *Hypatia. Essays in Classics, Comparative Literature and Philosophy, presented to H.E. Barnes*, Boulder-Colorado, 91-102

WILLS 1969

G. Wills, *Why are the Frogs in the Frogs?*, «Hermes» XCVII 306-17.

WILSON 2000

P. Wilson, *The Athenian Institution of Khoregia, The Chorus, The City and the Stage*, Cambridge.

ZIMMERMANN 1984

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, I, Königstein im Taunus.