

Überlieferung und Textgestaltung. Hier findet sich nichts Neues: Die Datierung auf die Dionysien 411 folgt der Mehrheitsmeinung; unter den 18 Abweichungen gegenüber dem Text von Austin und Olson finden sich keine eigenen Beiträge, fünf davon finden sich nun auch im neuen OCT, der zwar (im Gegensatz zu N.G. Wilsons erläuterndem Begleitband) im Literaturverzeichnis aufgeführt wird, aber offensichtlich keine systematische Auswertung erfahren hat. Die Übersetzung scheint gelungen, soweit dies ein nicht-Muttersprachler beurteilen kann: Der Fokus liegt auf der Übertragung des wörtlichen Sinns des Originals in idiomatisches, elegantes und präzises Französisch. Die Lesbarkeit des Texts wird nicht geopfert, nur um Wortspiele zu imitieren, die in der Zielsprache bestenfalls bemüht klingen würden. Die Beschränkungen, denen jede Übersetzung unterliegt, werden durch den Lemmakommentar wettgemacht: Dieser erfüllt unter anderem die Funktion, die Bilder und Spielereien des Originals weiter zu erklären. Darüber hinaus behandelt er aber eine große Breite an unterschiedlichen Themen und Aspekten: von der gelegentlichen Diskussion der Textkonstitution über sprachliche und sachliche Detaillierungen, Betrachtungen zum Metrum (jedoch ohne metrische Schemata) und zum Stil hin zur literarischen Analyse und zur Rekonstruktion des Bühnengeschehens. Ausführlichere Lemmata dienen auch dazu, die in der Einleitung entwickelte Interpretation zu untermauern. Wem der Kommentar von Austin und Olson zu detailreich, zu gedrängt oder zu technisch ist, der erhält hier von Saetta Cottone eine Alternative, in der Leser jeder Niveaustufe Erläuterungen oder Anregungen entdecken können. Gunther MARTIN

Franca PERUSINO, *Lisistrata, I Canti, Aristofane*. Pise – Rome, Fabrizio Serra Editore, 2016. 1 vol. broché 12,5 x 19,5 cm, 99 p. (I CANTI DEL TEATRO GRECO, 6). Prix : 28 €. ISBN 978-88-6227-884-3.

L'ouvrage de Fr. Perusino prend place dans une collection consacrée aux parties lyriques des pièces de théâtre grecques ; c'est le premier volume consacré à une comédie. L'enjeu majeur est donc ici de fournir au lecteur ce qu'il est convenu d'appeler le *conspectus metrorum* de la *Lysistrata* d'Aristophane, agrémenté de quelques commentaires destinés à justifier les choix de l'auteur dans l'identification des rythmes de la pièce. Dans son avertissement, l'auteur dit la dette qu'elle doit à l'école d'Urbino, ce qui induit une certaine méthodologie reposant essentiellement sur la colométrie donnée par les manuscrits. Dans la continuité des travaux de B. Gentili et L. Lomiento (*Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milan, 2003), l'auteur postule donc que la manière dont les vers sont disposés dans la tradition manuscrite est un témoignage assez fiable de la façon dont les auteurs classiques concevaient la rythmique de leurs œuvres. Le problème est qu'il s'agit d'un état correspondant davantage à la manière dont les Alexandrins scandaient selon des critères modernes des poèmes plus anciens. De fait, par moments, l'auteur s'écarte de la colométrie donnée par les manuscrits, d'autant qu'ils ne donnent pas toujours la même leçon ; dans l'ensemble, l'auteur retient plus de leçons manuscrites que les éditeurs modernes ne l'ont fait ou des corrections anciennes non retenues par la critique moderne. Dans son introduction, elle rappelle la liste des manuscrits donnant le texte de la *Lysistrata*, parmi lesquels le plus ancien est conservé à Ravenne (*Ravennas* 429,

x<sup>e</sup> siècle) et en cela constitue la référence principale pour la colométrie. Pour établir ses interprétations métriques, l'auteur prend également en compte les deux extraits conservés sur papyrus et quelques mentions qu'on trouve dispersées dans les ouvrages byzantins. On ne trouvera donc pas dans cet ouvrage d'approche fondée sur d'autres critères, comme par exemple dans l'édition du poète Alexis par Al. Lukinovitch (*Mélodie, mètre et rythme dans les vers d'Alexis – Le savoir-faire d'un poète comique*, Grenoble, 2009) qui considère les accents comme critère d'établissement du rythme. Dans sa propre édition de la *Lysistrata*, L. Parker disait que disposer la poésie d'Aristophane en vers nous contraint à des choix que l'auteur lui-même n'avait peut-être même pas envisagés (*The songs of Aristophanes*, Oxford, 1997, p. 375). Sans doute Fr. Perusino entend-elle s'approcher au plus près de l'atelier du poète, mais si dans l'ensemble ses propositions sont cohérentes voire convaincantes, il reste toujours un sentiment d'incertitude qui aurait pu être atténué dans les commentaires, qui, quoiqu'ils soient nombreux et généralement bien documentés, n'épuisent pas pour autant les possibilités. En effet, si l'auteur prend le temps d'expliquer ses lectures rythmiques, on regrette qu'il n'y ait pas davantage de mise en perspective des analyses métriques avec des analyses sémantiques ou dramaturgiques. Cela étant, c'est un bon point de départ pour qui voudrait avoir une entrée dans cette matière complexe qu'est la rythmique de la lyrique aristophanienne. Ne sont concernées ici que les parties chorales, même si l'auteur donne à la fin de son introduction un aperçu de la métrique de l'ensemble de la pièce ; il s'agit surtout de donner une clef de lecture des parties chorales, plus difficiles à saisir que les trimètres iambiques des parties récitées. L'auteur procède de la même manière pour chaque chant selon la partition habituelle de la comédie aristophanienne : *parodos*, *agôn*, parabase, intermèdes, chant du chœur réuni et *exodos*. Elle commence par situer l'extrait dans la pièce avec un bref résumé, puis donne le texte grec accompagné d'un appareil critique (non exhaustif, mais on y trouve les éléments essentiels pour les questions métriques), puis le schéma rythmique (alternance de longues et de brèves) avec l'identification des mètres et des *côla* (les abréviations sont données en introduction) et enfin un commentaire sur les vers les plus problématiques. Dans l'ensemble, les propositions se comprennent bien, même si l'usage de certains signes prête à confusion pour les binômes de vers qui se répondent de la strophe à l'antistrophe. Par exemple, pour les vers 262/277, l'auteur « fusionne » les deux schémas en superposant à deux reprises le signe de la longue à celui de la brève (car la même position métrique est occupée par une brève dans la strophe et une longue dans l'antistrophe), alors que le signe obtenu note normalement une *brevis in longo*. Mais juste après, dans le cas des vers 264/279, l'auteur dissocie cette fois les deux schémas métriques. On peut d'ailleurs s'arrêter à ces vers pour illustrer la démarche de l'auteur. Ainsi, les vers 262/277, qui se correspondent donc de la strophe à l'antistrophe, sont réalisés différemment : le premier vers est lu par l'auteur comme une dipodie iambique et le second comme une dipodie dactylique suivie d'un iambe. L'analyse est tout à fait justifiée et l'auteur redonne les lectures qui ont été faites avant elle pour expliquer cette variation rythmique, certains chercheurs allant jusqu'à justifier la présence de dactyles par des « anapestes dactyliformes », obtenus par anaclose d'une dipodie iambique ; d'autres privilégient l'hypothèse des dochmies. On se heurte ici à la principale difficulté des lectures rythmiques : différentes combinaisons sont possibles, jusqu'aux plus virtuoses (et par là les moins convaincantes selon le

principe du rasoir d'Ockham) mais aucune n'emporte l'adhésion de façon définitive. S'il est impossible de savoir *a posteriori* ce qu'Aristophane avait à l'esprit en composant ses vers, il vaudrait la peine de s'interroger plus avant sur les effets rythmiques obtenus. Or, sans entrer ici dans les détails, on remarque que dans la strophe, l'Acropole est prise par les femmes athéniennes, tandis que dans l'antistrophe elle l'est par le Spartiate Cléomène. Le changement de rythme correspond donc au moins à un changement de référent. Il y a donc lieu de se demander si ces rythmes différents, qui selon la théorie antique correspondent à des *éthè* différents, traduisent une identité propre. C'est un questionnement que l'on pourrait faire sur toute la pièce, puisqu'il y a confrontation directe des Athéniens et des Lacédémoniens : y a-t-il une signature rythmique qui permettrait de distinguer les peuples ? F. Perusino aborde cette question mais ne la traite pas dans toutes ses implications. Elle souligne bien que la pièce s'achève sur un chanteur spartiate soliste, qui s'exprime différemment du chœur athénien (lequel, réparti en deux demi-chœurs, n'est à l'unisson qu'à partir du vers 1043) : son chant adopte une structure monostrophique, reprend des traits dialectaux laconiens et offre des parallèles avec la poésie rituelle d'Alcman. Il semble donc bien qu'Aristophane ait imité un certain style laconien, ce qui se manifeste aussi dans les rythmes employés. Ce dernier chant est des plus surprenants, ce qui en rend l'analyse métrique délicate. On peut s'arrêter sur les vers 1311-1312, où Fr. Perusino suggère de reconnaître un choriambre suivi de deux molosses. Dans son commentaire, elle signale une autre lecture, adonien + reizianum, ce qui en ferait un alcmanien hypercatalactique. Or elle justifie sa lecture des vers suivants comme des dipodies anapestiques, plutôt que des dipodies dactyliques, car c'est ce qu'on trouve dans la poésie d'Alcman. Il est donc paradoxal que l'auteur n'ait pas retenu cette lecture. On pourrait d'ailleurs proposer une autre hypothèse, faite d'un dactyle, d'un molosse et d'une dipodie spondaïque, laquelle dipodie annoncerait les dipodies des vers suivants. Ce jeu, fondé sur la répétition d'une même cellule rythmique, est accentué au demeurant par les effets de rime interne. Il n'est pas anodin de constater que ce ralentissement du rythme coïncide avec l'évocation des Bacchantes et de leurs thyrses. On peut rapprocher cette modification du tempo à ce qui se passe dans le vers 1299, où l'auteur voit une dipodie iambique catalectique ; ne serait-il pas plus intéressant d'y voir un iambe suivi d'un ionique ? L'ionique est en effet le dédoublement de chaque partie d'un pied iambique, ce qui conduit à un ralentissement sur le nom de la déesse Athéna, mais en l'occurrence l'Athéna de Sparte. Quelle que soit la pertinence dans le détail des analyses métriques de Fr. Perusino, elles ont aussi le mérite de faire apparaître de curieuses récurrences, comme les choriambes des vers 321-349 et surtout ces séries de crétiques dans différents chœurs qui semblent liés aux danses rituelles pour Artémis ou Athéna, notamment à Sparte, et même au bruit des pieds qui frappent le sol. Dans la monodie finale, Fr. Perusino souligne à juste titre la répétition d'une formule rythmique qu'elle appelle hypodochmies, mais qui peuvent être compris comme une série crétique-spondée, or ces vers décrivent eux aussi des gestes culturels. Il y a donc tout un réseau de séquences rythmiques que le travail de Fr. Perusino fait apparaître et qu'on pourrait encore examiner de plus près. L'ouvrage s'achève sur quelques faits prosodiques particuliers (abrègement en hiatus, allongement devant *muta cum liquida*, synizèses et *responsiones* libres). Pour conclure, si on lit les analyses de Fr. Perusino en gardant à l'esprit les partis-pris urbinates, on y trouvera

un matériau substantiel pour toute étude de la *Lysistrata* sensible aux rythmes de la comédie.  
Sylvain PERROT

Sebastian ZERHOCH, *Erinyes in Epos, Tragödie und Kult. Fluchbegriff und personale Fluchmacht*. Berlin, De Gruyter, 2015. 1 vol., VIII-393 p. (PHILOLOGUS SUPPLEMENT, 4). Prix : 109,95 €. ISBN 978-3-11-043550-4.

In this monograph, a reworking of his doctoral dissertation, S. Zerhoch sets out to trace the different usages and appearances of *erinyes* in Greek literature from Homer to Euripides and in ancient Greek cults. Building on meticulous analyses of an extensive corpus (the author claims to review every occurrence of the term *eriny(e)s* within the delineated time frame, p. 4), Zerhoch distinguishes between several such usages: *eriny(e)s* as (1) a noun in abstract sense, (2) a description used to identify a character (3) a singular deity, and (4) a collective force. His main argument, however, is that the seemingly different forms and uses of *erinyes* can be subsumed under one common denominator: the curse. Zerhoch consistently emphasizes that the term is multifaceted: it appertains to the active (speech) act of cursing, the working of the curse and the – often calamitous – consequences the curse brings to bear. In addition, special attention goes into the nuanced investigation of how these types relate to one another, as well as how *erinyes* – in its manifestation and working range – relates to other often abstract or personified concepts such as *ara*, *atè*, *moira* and *dikè*. – Following a brief introduction (chapter one) and reflective opening remarks (chapter two), in which Zerhoch outlines the different types and in which he situates the term *erinyes* within a broad and nuanced context of curses, there are five chapters in which the various aspects and forms of *erinyes* are discussed. Chapters three and four deal with the four types distinguished by the author. Zerhoch’s approach does not depart from the genre of text or from single text sources: rather, he systematically discusses the specific use of *erinyes*, linked to and substantiated with rich textual examples that he considers to be applicable to that particular use. At times, however, Zerhoch’s structure on the basis of text fragments leads to these chapters lacking overarching argumentation. At this point in the book, one is given the impression that it is a reference work, rather than a coherent interpretative narrative. On the other hand, the readings of these individual passages, which are subjected to meticulous lexical and grammatical analysis, often stand out because of their brilliance and through clever parallels between textual examples. Additionally, Zerhoch makes several interesting and innovative interpretations of single passages. An excellent example of both merits is the innovative reading of *Ilias* 9.454 (3.1.6 in Zerhoch’s work), where Phoenix tries to persuade Achilles to rejoin battle by telling two stories on wrath. One of these concerns Phoenix’ father Amyntor, by whom Phoenix was cursed. *Erinyes* in this passage has, according to Zerhoch, consistently been interpreted as a single deity who is directly involved in the action. Through thorough lexical and grammatical analysis, however, and through a beautifully construed parallel between this occurrence and a similar narrative in Sophocles’ *Oedipus at Colonus* (1382-1387), Zerhoch presents the persuasive alternative reading that *erinyes* is used here in abstract sense, lending new meaning to the passage. – The title of chapter five announces that it will treat “the