

ensemble, où se manifestent des partis-pris et des choix qui demeurent méthodologiquement contestables. Toutefois, les développements philologiques et archéologiques sont insuffisants : les erreurs trop nombreuses en grec, les incohérences chronologiques et le survol des contextes archéologiques montrent que le travail de l'auteur repose bien plus sur des intuitions venues de l'expérimentation (qui ont leur intérêt spécifique, mais nécessairement limité) que sur une analyse fine et renouvelée des sources antiques.

Sylvain PERROT

Loredana DI VIRGILIO, *Le monodie di Aristofane. Metro musica drammaturgia*. Pise – Rome, Fabrizio Serra, 2021. 1 vol. broché, 17,5 x 25 cm, 376 p. (QUADERNI DELLA RIVISTA DI CULTURA CLASSICA E MEDIOEVALE). Prix : 96 €. ISBN 978-88-3315-301-8.

L'enjeu majeur de l'ouvrage de L. Di Virgilio est de présenter au lecteur le *conspectus metrorum* d'un corpus constitué par ce que les modernes appellent « monodies » dans les comédies d'Aristophane, c'est-à-dire les parties chantées qui sont interprétées non par le chœur, mais par un seul personnage. Les textes sont présentés dans l'ordre de composition des pièces, avec un commentaire linéaire qui ne néglige aucun aspect de la *performance*. Seules sept comédies d'Aristophane contiennent des monodies : on en compte une dans les *Acharniens* et une dans les *Nuées*, deux dans les *Guêpes*, six dans les *Oiseaux*, deux dans *Lysistrata*, quatre dans les *Thesmophories* et quatre dans les *Grenouilles*. Il ressort immédiatement de ce décompte une grande hétérogénéité d'une pièce à l'autre, ce qui rendait nécessaire de revenir sur la définition de monodie, exercice auquel L. Di Virgilio a eu raison de se prêter dans les deux premières parties de son introduction, consacrées respectivement à la définition de *monōidia* dans les sources techniques antiques et son attestation dans le théâtre du V<sup>e</sup> siècle. Ces passages, qui ne sauraient être définis par une rythmique particulière, ont essentiellement pour point commun un « mode performatif » (p. 23), sans restriction de genre. Dans les textes techniques, ce type de chant est d'abord compris dans la locution *ta apo tēs skēnēs*, utilisée par Aristote (*Poétique*, 1452b), le terme de *monōidia* apparaissant plus tard sous le calame d'Hesykhios, de Photios ou encore dans la *Souda*. Ces différentes sources réservent l'usage de ces expressions à la tragédie et soulignent le lien étroit qu'il y a entre ces chants et le thrène, le chant de déploration par excellence. On en déduit que ces passages devaient avoir une dimension pathétique bien marquée. Cela ne signifie pas pour autant que les termes *monōidia/monōideō* n'aient pas été utilisés plus tôt, car on les trouve déjà dans les comédies de Kratinos et d'Aristophane, dans des contextes de parodie de la tragédie, notamment d'Euripide. Dans la troisième partie de l'introduction, L. Di Virgilio revient sur l'usage du terme de « monodie » par les modernes, dans une démarche plus historiographique. La quatrième partie est dévolue aux enjeux musicaux et dramaturgiques de ces monodies, donnant quelques pistes pour mieux comprendre l'esthétique d'Aristophane. En suivant le vocabulaire employé par le métricien antique Hephestion, on relève que treize monodies ont une forme *apolelumenon* (polymétrie), cinq *ex homoiōn* (répétition des mêmes mètres), une *kata skhēsīn* (strophe-antistrophe) et une *mikta kata skhēsīn* (type ABB'A'C). La plupart du temps, ces monodies sont isolées du dialogue scénique, mais on note également six cas de monodies interrompues par des interventions de

personnages. Reposant en partie sur des pastiches de poètes, les modèles de genre poétique sont variés : nome citharodique, *anabolē* du dithyrambe, hymne phallique, *kōmos*, etc. La cinquième partie est une synthèse de la tradition manuscrite de chacune des comédies étudiées dans le volume. Le plus ancien manuscrit (*Ravennas* 429, X<sup>e</sup> siècle) constitue la référence principale pour la colométrie. Il faut souligner ici que l'ouvrage de L. Di Virgilio s'inscrit dans la continuité des travaux de B. Gentili et L. Lomiento (*Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milan, 2003). En effet, l'auteure présente les vers en suivant la colométrie donnée par les manuscrits, qui correspond davantage à la manière dont les Alexandrins comprenaient la rythmique des œuvres poétiques plus anciennes. On peut émettre des réserves sur la pertinence des analyses métriques qui en découlent, mais l'auteure en donne une présentation précise, s'appuyant également sur les différentes scholies métriques, notamment celles de Demetrios Triklinios. Il n'est pas certain que la division adoptée par les Alexandrins et les commentateurs tardo-antiques ou byzantins reflètent la manière de composer d'Aristophane – 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*, 1997, p. 375] –, mais les analyses proposées par L. Di Virgilio, qui ont le mérite de la cohérence, remportent souvent l'adhésion. Afin de mettre en évidence l'intérêt de la démarche de L. Di Virgilio, on peut prendre quelques exemples significatifs, tirés des trois pièces où l'on compte le plus grand nombre de monodies, ce qui laisse à penser que la musique y jouait un rôle important. L'auteure procède toujours de la même manière : elle commence par situer l'extrait dans la pièce avec un bref résumé, 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 avec l'identification des mètres et des *kōla* (les abréviations sont données en introduction) et enfin un commentaire détaillé. Les *Oiseaux* arrivent en tête de ce classement, avec six monodies : deux de la Huppe, une du parricide, deux du poète de dithyrambes Kinesias et une du sycophante. B. Zimmermann avait déjà relevé que les *Oiseaux* constituent sa pièce la plus musicale (« La critica musicale negli *Uccelli* di Aristofane », *AOFL* VII 2 [2012], p. 193), à en juger par l'exceptionnelle variété de formes dans les différents chants (monodique, chorale, amébee, jusqu'au grand concert final). Les deux monodies de la Huppe sont les seules du corpus à être interprétées hors scène, le personnage étant caché au public. La première monodie (v. 209-222), l'appel à la Rossignole, appartient à la forme *ex homoiōn* (en anapestes suivis). Ce passage, clairement identifié dans les manuscrits comme ayant une certaine autonomie (Triklinios en qualifie le début de *eisthesis* et la fin de *ekthesis*), a probablement été interprété *a capella*, puisque selon les notes marginales des manuscrits (*parepigrafi*), l'*aulos* ne retentit qu'à la fin, symbolisant la réponse de la Rossignole, ce qui n'est pas sans faire écho à la place que cet oiseau occupe dans le paysage sonore des Grecs : non seulement son chant est par essence celui de la plainte tragique (parodiée par Aristophane), mais les scholies indiquent que les *auloi* pouvaient être appelés « rossignols de lotos » (du nom du bois dont ils peuvent être faits) ou que leurs anches pouvaient être qualifiées de « rossignols ». Si L. Di Virgilio rappelle à juste titre l'interprétation d'A. Barker sur les rapports entre le rossignol et la « Nouvelle Musique » (« Transforming the Nightingale. Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century », dans P. Murray et P. Wilson (Éds.), *Music and the Muses*, 2004,

p. 185-204), on peut regretter que soit passée sous silence celle d'E. Pöhlmann (« The Monody of the Hoopoe in Aristophanes' *Birds* 227-262 », *GRMS* 5 [2017], p. 191-202). La monodie d'Agathon (*Thesmophories*, v. 101-129) est également une critique de la « Nouvelle Musique » : de forme *apolelumenon*, du fait de sa polymétrie, elle est à considérer comme le pastiche d'un hymne religieux, et non comme le fragment d'une tragédie ou un *embolimon*, comme le montre bien l'auteure, qui y voit un « jeu musical très raffiné » (p. 206). Là encore, les notes marginales des manuscrits sont précieuses puisque l'on y apprend qu'à la fin de la monodie « le vieillard pousse un cri ». Enfin, la pièce où la dimension parodique est la mieux mise en valeur est sans doute les *Grenouilles*, notamment dans la joute infernale entre Eschyle et Euripide, qui utilisent chacun deux monodies comme des armes l'un contre l'autre. La première monodie d'Euripide (v. 1264-1777, de forme *apolelumenon*), était accompagnée d'*aulos*, comme l'indique une note marginale. Sa seconde monodie (v. 1284-1295, de forme *mikta kata skhēsīn*) est une allusion aux nomes citharodiques dont Eschyle s'inspire, avec le fameux *tophlatothrat*, qui prend part dans la stratégie aristophanienne consistant à employer des onomatopées que l'on retrouve dans d'autres monodies, notamment dans les *Oiseaux* (ainsi le *tiotiotinx* de la Huppe). Ces deux monodies d'Euripide entendent montrer que l'art d'Eschyle est monotone et privé d'originalité, quand celles du second brocardent le style dithyrambique du premier. La première monodie d'Eschyle (v. 1309-1328, de forme *apolelumenon* avec une prédominance de la métrique éolienne), précédée par l'appel à la joueuse de crotales, caricature les mélodies lancinantes d'Euripide, fondées sur des motifs chromatiques, comme le montre notamment le verbe *eieieieieilissete*, pour lequel l'auteure évoque une possible interférence de la notation musicale dans la tradition manuscrite, pour expliquer que les manuscrits hésitent sur le nombre de fois où la syllabe *ei* était répétée : les copistes auraient voulu évoquer le mélisme virtuose sur la première voyelle, mais la diphtongue n'aurait en réalité pas été répétée. Quoi qu'il en ait été, Aristophane jugeait ce motif si réussi qu'il le reproduit dans la seconde monodie (v. 1331-1363, de forme *apolelumenon*) avec une polymétrie virtuose qui singe une nouvelle fois la mode de la « Nouvelle Musique ». L'ouvrage de L. Di Virgilio s'achève sur un tableau synoptique particulièrement utile, qui reprend l'ensemble des vingt monodies étudiées, avec respectivement le type de monodie (interrompue/ininterrompue), le type de chant (notamment les parodies), la forme, les mètres employés, la longueur (exprimée en nombre de *kōla*), la position dans la comédie, le personnage qui entonne la monodie, le lieu d'exécution et les modalités (notamment si la monodie est accompagnée d'instruments ou de danse), les vers introduisant la monodie et enfin le type d'intervention dramatique qui suit la monodie. En somme, si on lit les analyses de l'auteure en gardant à l'esprit les partis-pris urbinates, on y trouvera un matériau substantiel pour toute étude sensible non seulement aux rythmes de la comédie, mais aussi à ses mélodies.

Sylvain PERROT

Steffi GRUNDMANN, *Haut und Haar. Politische und soziale Bedeutungen des Körpers im klassischen Griechenland*. Wiesbaden, Harrassowitz, 2019. 1 vol. relié, 17 x 24 cm, XIV-594 p., 7 fig. (PHILIPPIKA, 133). Prix : 118 €. ISBN 978-3-4471-1285-7.