

MICHEL BRIAND

LES DANSES DU DEVENIR-ANIMAL : MÉTAMORPHOSES (ET MÉTAPHORES) COMIQUES CHEZ SÉMONIDE, ARISTOPHANE ET LUCIEN

S'il n'existait point d'animaux, la nature de l'homme serait encore plus incompréhensible.

Buffon, *Discours sur la nature des animaux*, 1753¹

Les animaux font des crottes, alors que l'homme sème la merde. L'homme est un être doué d'intelligence. Sans son intelligence, il jouerait dans l'herbe ou ferait des bulles au lieu de penser au printemps dans les embouteillages.

Pierre Desproges, *Chroniques de la haine ordinaire*, 1986²

Dans les textes grecs anciens, les animaux sont souvent des figures dansantes et comiques à la fois. Par leur cinétique singulière, leur mode d'apparaître relève de l'animal et de l'humain, du divin, du monstrueux, de l'hybride, de l'entre-deux, du labile, du paradoxal. Trois auteurs semblent reliés par ces figures dynamiques : l'archaïque Sémonide d'Amorgos, le classique Aristophane et le gréco-romain Lucien de Samosate, trois praticiens du comique, dans divers registres et contextes, le « blâme » iambique (ψόγος) au banquet masculin, le carnavalesque de la Comédie ancienne, le σπουδαιογέλοιοιον (« comico-sérieux ») du « philosophe ». Par ce survol trop rapide, on croisera l'animal, le mouvement et le comique, en tenant compte de ce que la pensée contemporaine fait de ces notions et de ce que l'anthropologie et les pratiques discursives anciennes, en retour³, déplacent pour nous.

¹ Le *Discours sur la nature des animaux* est le quatrième volume de l'*Histoire naturelle, générale et particulière* de Buffon. Cette citation est en exergue de AGAMBEN 2002.

² Les *Chroniques de la haine ordinaire*, diffusées en 1986, sur France Inter, sont reprises dans *Tout Desproges*, Le Seuil, 2008.

³ DUPONT 2014 et LORAUX 1978. L'étude des animaux dans l'Antiquité se confronte toujours à ce point : BOUFFARTIGUE 2003, CASSIN ET AL. 1997 (en particulier WOLFF 1997), (KORHONEN - RUONASKI 2017), PÜTZ 2014.

1. LE DEVENIR-ANIMAL COMIQUE : ENJEUX ÉTHIQUES ET ESTHÉTIQUES

Le « devenir-animal », réfléchi par G. Deleuze et F. Guattari⁴, brouille la frontière animalité/humanité, devenue un lieu de passage et d'intensification, proche de la notion d'identités fluides⁵. On pense aussi aux animaux humains et non-humains, comme on dit désormais, dans la pensée écologiste⁶ : la polarité humain/animal n'est pas une binarité naturelle, mais une gradation précaire, aussi culturelle que les couples, non parallèles, masculin/féminin, rationnel/émotionnel, sérieux/comique, actif/passif, humain/divin, et donc naturel/culturel. L'être humain est un animal, à la fois proche et différent des autres animaux⁷. Ce « trouble dans l'espèce » implique une critique des sciences dites humaines, comme chez É. de Fontenay, qui veut mettre « la philosophie à l'épreuve de l'animalité »⁸. G. Agamben⁹, sans mentionner ces références, trace une histoire épistémologique et éthique, qui, de M. Heidegger à M. Foucault, montre que « le conflit politique décisif, qui gouverne tout autre conflit, est, dans notre culture, le conflit entre l'animalité et l'humain de l'homme. La politique occidentale est, en d'autres termes, co-originellement biopolitique ». Enfin, inspirée par V. Despret, qui critique J. Derrida et sa pensée de l'animal selon elle trop peu « conviviale »¹⁰, même s'il tente de déconstruire les binarités évoquées, avec ce qu'il nomme « phallogocentrisme », la théoricienne du féminisme *cyborg* et des espèces compagnes¹¹, D. J. Haraway développe l'idée d'un « devenir-avec ».

On pourrait confronter aux discours anciens ces pensées modernes et observer des usages culturels, lointains dans le temps, d'un « devenir-animal », connexe à un « devenir-humain », qui est en fait un « devenir-avec », alliant animaux humains et non-humains par ce qui les rapproche

⁴ DELEUZE – GUATTARI 1980, ch. 10 « Devenir intense, devenir-animal, devenir-imperceptible ».

⁵ Sur le rapport antique/contemporain et des notions critiques modernes appliquées à un corpus ancien, voir l'introduction : BRIAND 2021a.

⁶ Sur les écoféminismes et la théorie dite *queer* : LECERF MAULPOIX 2021.

⁷ D'où l'intérêt de la pensée aristotélicienne sur l'être humain comme φύσει ζῷον πολιτικόν (*Politique* 1253a), et λογικόν et πρακτικόν : GÜREMEN - JAULIN 2017 et KULLMANN 1993. Voir aussi DESLAURIERS - DESTREE 2013. Sur le rôle des animaux, monstres et hybrides dans la pensée symbolique, voir SPERBER 1996.

⁸ FONTENAY 1998.

⁹ AGAMBEN 2002.

¹⁰ DERRIDA 2006. V. Despret pratique le registre scientifique (DESPRET 2015) et la fiction anticipatrice, comme expérience de pensée, à tonalité comico-sérieuse (DESPRET 2021).

¹¹ HARAWAY 2020.

et les sépare. Les effets de cette dialectique humain/animal se renforcent encore dans des textes comiques : l'humour n'est étranger ni à M. Foucault, ni à G. Deleuze, ni à leurs inspirations antiques, de l'ironie socratique à ses avatars cyniques. L'humain animalisé et l'animal humanisé sont typiques de stratégies satiriques qui, par le rire et la fiction, offrent des expériences de pensée active. La fable animalière, de type ésopique, constitue ainsi pour nos trois auteurs grecs une référence culturelle, ainsi qu'un mode de mise en scène singulier, mêlant éthique et esthétique, narration et réflexion.

D'autre part, les études chorégraphiques contemporaines, avec la psychologie cognitive appliquée au spectacle et à la littérature, aussi dans l'Antiquité, s'intéressent à l'identité cinétique des personnages représentés et aux effets sensoriels et émotionnels de ces figurations sur les auditeurs, spectateurs et lecteurs, de l'empathie au rire. On renvoie ainsi à G. Bolens, sur le « style des gestes » et la kinésie en littérature, comme sur « l'humour et le savoir des corps », dans le cadre d'une réception littéraire sensible, proche de ce qui se passe pour le cinéma burlesque, en termes de rythme, variations d'intensité, décalages, identification et distance, cognition incarnée¹². Le « devenir-animal » ancien ou moderne et son connexe, le « devenir-avec » les animaux, relèvent d'expériences sensorielles et émotionnelles typiques de ce que font vivre les arts du spectacle et de la parole.

II. SÉMONIDE D'AMORGOS : MÉTAPHORES ANIMALES ET PSOGOS AU BANQUET

Le premier auteur de notre triptyque, Sémonide, dans le poème traditionnellement intitulé *Monologue du misogynie* (fr.7 Pellizer-Tedeschi), s'intéresse au devenir-animal en tant qu'il métaphorise, en registre comique, diverses espèces de devenir-femme, et donc le devenir-homme qui en dépend, par contraste. La description de chaque type d'épouse repose aussi sur une métamorphose : les traits moraux et sociaux sont « mis en corps » (*embodied*) par des traits cinétiques, visuels et sonores. Chaque vignette est une performance qui peut rappeler un spectacle de pantomime, voire de *drag* contemporain. Sémonide y met en scène, à la maison, des animaux

¹² BOLENS 2008 et 2016, et, chez Homère, PURVES 2019 et BRIAND 2020. Dans ces analyses, l'étude des verbes est essentielle, comme dans la suite de ce chapitre.

femelles figurant les « tribus des femmes »¹³, et le ψόγος, constituant le συμπόσιον en espace-temps ritualisé, fonde une masculinité à la fois agressive et effrayée par le féminin : pour les auditeurs et spectateurs, le comique est intense, qu'il s'agisse d'un poème oral ou d'une performance scénique, joignant burlesque, grotesque et obscène. En réduisant par le rire la frontière entre féminin et animal, le poème vise à séparer le masculin, humain, non marqué, et le féminin, péjoratif ou mélioratif ironique.

Le proème laconique (χωρίς γυναικὸς θεὸς ἐποίησεν νόον/ τὰ πρῶτα, 1-2) peut se traduire comme : « Le dieu a fait l'esprit de la femme sous le signe de la diversité, au début », ou « Le dieu a fait l'esprit de la femme à part (de celui de l'homme), au début »¹⁴. La seconde interprétation a notre préférence, la suite du texte, aussi argumentative que descriptive, opposant les hommes et leurs épouses, toutes mauvaises et ridicules, sauf l'abeille : l'action créatrice de Zeus, proche de la fiction comme modelage par métaphores, implique une évaluation normative de tout le genre féminin, malgré son hétérogénéité.

Dans ce catalogue contrasté, chaque femelle/femme a son style. Mentionnons :

- la truie et la renarde (2-11), l'une grasse, sale, vautrée au sol, l'autre inconstante et maligne, les deux préfigurant les femmes de terre et de mer (21-42) :

La première tient de la truie (ἐξ ὑὸς) aux longues soies ;/ dans sa demeure tout est souillé de fange, / gît dans le désordre et roule par terre (ἄκοσμα κέϊται καὶ κυλίνδεται χαμαί) ;/ elle, malpropre, dans ses vêtements souillés, / sur son fumier reste assise à engraisser (ἡμένη πιαίνεται). / La deuxième le dieu l'a créée à partir de la criminelle renarde (ἀλώπεκος), / une femme experte en toutes choses (...); elle change d'humeur à chaque moment.

- la chienne (12-20), fouineuse, aboyeuse, qu'elle divague ou reste sur place, insensible aux menaces comme aux flatteries ou aux coups :

¹³ Les traductions de Sémonide sont miennes : BRIAND 1998, 2004 et 2012. Sur l'hybridité des femmes animales : ANDERSON 2018. Sur la poésie iambique, dont Archiloque, inspirant la Comédie ancienne : BROWN 2018. Sur la fable animalière au banquet : MORGAN 2005. Sur la dialectique peur/injure et l'excitation sexuelle, dans une perspective psychanalytique : OSBORNE 2001. Voir LORAUX 1978 et 1989, sur la création de la femme, sans création de l'homme, et la sexualité obscène séparant les humains des dieux. Sur le rire au banquet et au *kômos*, HALLIWELL 2008, pp. 100-154.

¹⁴ BRIAND 1998, 2004 et 2016, et TREDE 1989.

à partir de la chienne (ἐκ κυνός), indiscreète comme sa mère,/ et qui veut tout entendre et tout savoir,/ qui, scrutant (παπταίνουσα) partout et vagabondant (πλανωμένη),/ jappe (λέληκεν), même quand elle ne voit aucun humain :/ aucun mari (άνήρ) ne pourrait l'arrêter (...)/ avec constance (ἐμπέδως), elle maintient son aboiement inutile (ἄπρηκτον αὐονήν).

- l'ânesse et la chatte (43-56). L'une est obtuse, résignée à la contrainte et aux menaces, gloutonne, apathique : « de l'ânesse (ὄνου) couleur de cendre (?) et fourbue (παλιντριβέος) :/ (...)/; elle mange (ἐσθίει), dans un recoin,/ toute la nuit, tout le jour, ou alors elle mange, près du foyer./ Pour l'acte d'amour (ἔργον ἄφροδίσιον), elle accueille également tout compagnon qui passe ». L'autre est pitoyable, répugnante, nauséabonde : « ... de la chatte (γαλῆς), espèce malheureuse et lamentable :/ en elle, rien de beau, ni d'agréable,/ rien de charmant, ni d'aimable ;/ sa couche d'amour (εὐνῆς ... ἀφροδισίης) est en bois / et, quand son mari (ἄνδρα) s'y trouve, elle lui donne la nausée ;/ (...) (elle) dévore (κατεσθίει) souvent des offrandes non brûlées ».

- la jument (57-70), comme Pandora ou Hélène, se définit par les gestes du travail au foyer qu'elle rejette et par les artifices captivant son mari. Son « beau spectacle » (καλὸν ... θέημα 67) est celui d'un « despote » (τύραννος) « qui de telles splendeurs se pare le cœur (ὅστις τοιούτοις θυμὸν ἀγλαίζεται) » :

La jument gracieuse et chevelue (ἵππος ἀβρὴ χαιτέεσσ') en a engendré une autre,/ qui se refuse (περιτρέπει) aux travaux serviles et à l'affliction :/ elle ne voudra ni toucher (ψάσειεν) la meule, ni lever (ἄρειεν) / le crible, ni jeter (βάλοι) les ordures hors de la maison,/ ni, devant le fourneau, en nettoyer la suie,/ assise (ἵζοιτ'). Par la contrainte elle rend son mari aimant./ Chaque jour, elle se lave (λοῦται) entièrement de sa crasse/deux fois, parfois trois, et s'enduit (ἀλείφεται) de parfums./ Elle porte (φορεῖ) toujours une chevelure toute peignée,/ profonde, ombrée de fleurs.

- la guenon (71-82), « mal suprême » pour les hommes, risible, laide et maléfique :

... Avec son visage exécrationnel, une telle femme/ fait rire tous les habitants (άνθρώποις) de la ville ;/ avec sa nuque courte, elle se déplace péniblement,/ dépourvue de fesses, les membres desséchés (ἐπ'αύχένα βραχεῖα, κινεῖται μόγις,/ ἄπυγος, αὐτόκωλος). Malheur à l'homme (άνήρ)/ qui embrasse (ἀγκαλίζεται)

un tel fléau./ Elle connaît toutes les ruses et subtilités,/ comme une guenon, et le ridicule ne l'inquiète pas.

- enfin, l'abeille (83-93), dont Zeus gratifie (χαρίζεται) les hommes et vers qui une divine χάρις accourt (ἀμφιδέδρομεν), est honnête, aimante, gracieuse, travailleuse : elle s'illustre (κάριπρηπής) parmi les femmes. Maîtresse de ses désirs, elle rend son époux heureux et ne se complaît pas à bavarder de sexe (ἀφροδισίους λόγους), assise avec les autres. La raillerie n'est pas assise à côté d'elle (μῶμος οὐ προσιζάνει). Dans la prospérité, « elle vieillit avec un époux aimant (φιλέοντι ... πόσει) », à qui elle a donné de beaux enfants.

L'opposition femmes animales / hommes humains est toujours réaffirmée. Par leur nature héréditaire, les femmes ne pourraient se désanimaliser et ressembler aux hommes. Il y a là non un « devenir-animal » mais un « être-animal », à la fois origine sans recours et châtement définitif. L'évocation grotesque des femmes-femelles, dans leurs gestes, postures, traits physiques et sexualité, conjure par le rire, méprisant et contraint, la peur fondamentale des époux : tout mariage, à part avec l'abeille, signe le destin d'une humanité mâle soumise à Zeus, en creux aussi pitoyable et risible que leurs épouses. Le poème prétend dissiper un temps leurs illusions, par un dispositif d'énonciation aussi rituel que la Comédie.

Les tribus de femmes sont « le plus grand malheur » (μέγιστον ... κακόν, 96 et 115, après 72 et 82 pour la guenon) infligé par Zeus (Λιμὸν, « Fléau », 101). Les rivalités masculines renforcent cet effet dévastateur (112-113) : « chacun la loue (αἰνέσει), quand il parle de sa propre/ femme, mais quand c'est celle de l'autre il la raille (μωμήσεται) », alors que tous les hommes reçoivent, à leur insu, une « part égale de destin » (ἴσην ... μοῖραν). Le ψόγος est pessimiste. Agressif envers les femmes, qu'elles s'illustrent par leur inertie ou leur ruse, ce rire mêle les hommes dans un malheur dont ils sont innocents : faute de symétrie entre genres, le masculin, contrairement au féminin animal, se définit en creux par les qualités dont le catalogue met en scène le manque, ardeur au travail, courage, franchise, maîtrise de soi, toutes vertus dont la domination patriarcale pare son humanité. La fiction iambique crée un catalogue d'identités féminines et animales qui, dans le texte, relèvent de la métaphore. Dans la performance imaginée, voire réalisée au moins en partie

par le poète au banquet, sinon par un danseur, le poème carnavalesque de Sémonide donne à expérimenter une suite de métamorphoses dansées, qu'on retrouve dans la comédie¹⁵.

3. ARISTOPHANE : LES CHŒURS TRANS-ESPÈCES AU CARNAVAL

La Comédie ancienne croise aussi des genres iambiques et méliques, pour les thèmes, registres et dispositifs énonciatifs, alliant musique, parole et danse. On se concentre ici sur les chants et danses de chœurs et personnages et sur les discours du chœur et du coryphée. Quatre chœurs hybrides, mêlant animalité et humanité, sont remarquables : les choristes y figurent des créatures oscillant entre plusieurs corporités¹⁶.

Dans *Les Cavaliers* (424), on n'a pas un chœur de chevaux, mais d'hommes à cheval, hybrides proches des centaures : « des chevaucheurs de coursiers rapides qui chantent » θοᾶν ἵππων ἔλατῆρας αἰδεῖν (1266). Leur style cinétique mais aussi sonore, métamorphique, se manifeste surtout dans la parabase, mais la *parodos*, menée au galop, est déjà une attaque brutale par laquelle le Coryphée excite le Marchand de boudin contre le Paphlagonien, avec force verbes de mouvement et exclamations :

Frappe-le, frappe-le (Παῖε παῖε), ce gredin, cet Éprouvantailàdadas (ταραξιπόστρατον),/ ce percepteur, ce gouffre, cette Charybde de rapines,/ ce gredin ... / (...)/ Allons, frappe-le (παῖε) ! poursuis-le (δίωκε) ! culbute-le (τάραττε) ! bouscule-le (κύκα) !/ vomis-le (βδελύττου), (...) tombe-lui dessus en hurlant (κάπικείμενος) ! (247-54).

Le Marchand reçoit ensuite ces injonctions du chœur (388, « Allons, assaille-le ... envoie-le au tapis ... vas-y à fond ! » ἔπιθι ... στρόβει, μηδὲν ὀλίγον πόει), de Démosthène (495-7 « Et n'oublie pas :/ mords-le ! calomnie-le ! bouffe-lui la crête !... (δάκνειν, διαβάλλειν, ... κατεσθείην)/ et tâche de ne

¹⁵ RÖSLER 1986, sur Sémonide et les Thesmophories, et 1993, sur le carnaval et l'aischrologie.

¹⁶ BIERL 2001, Index s.v. Tier, Tierchöre; ROTHWELL 2007, associant chœurs animaux et travestissement au *kômos* et au banquet ; PÜTZ 2003 et 2020 ; ROTHWELL 1995 et 2020 ; BIERL 2001, sur le rapport rituel/spectacle, et 2021, sur le rapport jeu/danse et sexualité ; BRIAND 2018c et 2021, sur les femmes chez Aristophane, entre « carnaval et politique » (CARRIERE 1979) ; sur le bestiaire d'Aristophane, CORBEL-MORANA 2012 et PÜTZ 2014 ; sur le rire rituel et l'aischrologie, HALLIWELL 2008, pp. 155-263, et HENDERSON 1975. Les animaux chez Aristophane relèvent de la métamorphose, surtout quand ils dansent, mais aussi de la métaphore, cf. BIERL 2019. Les deux activités sont d'ordre cinétique, un transport ou transfert, cf. BOCKSBERGER 2017.

revenir qu'après lui avoir dévoré (ἀποφαγών) les barbillons ! »), enfin du chœur à nouveau (756-60 « ... tâche de te ruer (ἔξει) sur cet homme ... ! »). On l'invite à se déplacer, frapper, mordre, comme un lutteur et un animal vorace, en corps et en paroles, puissantes comme des armes. Les cavaliers s'inspirent de l'Olympien équestre et marin, maître des chœurs de navires, chars et dauphins, qu'ils prient d'offrir sa protection à Athènes (551-9) : « Poséidon, tout-puissant, maître des chevaux, toi qui/ goûtes la résonance d'airain de la foulée des chevaux/ et leur hennissement, (χαλκοκρότων ἵππων κτύπος/ καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει) ... » Le dernier chant choral (1290-9), peu cinématique, est suivi d'un dialogue entre Agoracrite et Démos, interrompus par le coryphée louant Athènes. Démos récompense Agoracrite et le Marchand et renvoie Paphlagon, qui pourrait sortir côté jardin, selon les didascalies de P. Thiery¹⁷ : le chœur chante et danse, comme un chœur de citoyens, d'abord humains, pour montrer sa joie, en escortant Démos, Trêve et Agoracrite, côté cour.

Le chœur des *Guêpes* (423) est fait de vieux juges, aux traits animaux individuels, le dard, et collectifs, les déplacements en essaim agressif¹⁸. La métaphorisation animale, prise au pied de la lettre, fonde une métamorphose spectaculaire :

Dites-moi, pourquoi tardons-nous à faire monter cette fameuse bile (κινεῖν ἐκείνην τὴν χολήν)/ qui nous vient quand quelqu'un met en colère (ὀργίση) notre guêpier ?/ (...) L'instrument des châtiments que nous infligeons, notre agressif/ aiguillon pointu, il nous faut le darder (κολαζόμεσθα) (403-14).

Leur identité d'insectes fictifs se révèle quand ils rejettent leurs habits (θαϊμάτια λαβόντες), repris pour courir raconter (θεῖτε καὶ βοᾶτε) à Cléon les mésaventures de Philocléon et de son fils, « ennemi de la Cité ». Bdélycléon incite l'esclave Xanthias à frapper les choristes, « foule de vieillards » (πρεσβυτῶν ὄχλος, 540) et essaim d'insectes : « Frappe, frappe (Παῖε παῖ), Xanthias ! Chasse les guêpes de la maison ! » (456).

Dans la parabase (1009-121, surtout 1030-44), le poète affirme purifier la Cité du démagogue Cléon, « Croque-mitaine en personne » (αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι), dont il fait une *ekphrasis* intense¹⁹.

¹⁷ THIERY 1997.

¹⁸ DUBOIS 2020, sur l'utopie carnavalesque et sexuelle, et OLSEN 2021, pp. 100-128, sur ces nouvelles danses dissonantes.

¹⁹ BRIAND 2012a et 2020a.

Le passage suggère l'animalité composite et répugnante des partisans de Cléon, dont les juges-guêpes : « ses yeux de Chyenna dardaient de terrifiques éclairs,/ cent têtes d'abominables courtisans tiraient la langue/ autour de sa tête ; il avait une voix de torrent porteur de mort,/ une odeur de phoque, des couilles malpropres (ὄρχεις ἀπλύτους) de Lamie, et un derrière de chameau ». Ce monstre diffuse dans le corps social, par le regard, l'odeur, le toucher, des cauchemars et fièvres, et la justice en est gravement malade.

Les danses animent la fin de la pièce. Philocléon se plaît aux premiers Tragiques, emporté par l'ivresse dionysiaque, l'*aulos* et une transe effrénée, qu'observe le chœur (1475-8) : « il ne va pas cesser de danser pendant toute la nuit/ ces vieilles danses avec lesquelles concourait Thespis./ De plus, il prétend démontrer que ce ne sont rien que de vieux birbes, les tragédiens/ d'aujourd'hui, en les défiant à la danse dans un instant ». Cette danse déréglée relève de la *μανία*, non du *σχῆμα* (« tenue, figure »)²⁰. Philocléon (1484-5) annonce : « Voici le début du ballet (σχήματος ἀρχή) ». Pour Sosias (1486), c'est plutôt « le début de la folie » (*μανίας ἀρχή*). Le vieillard s'animalise en bougeant et faisant des bruits (1487-8) : « Fléchissement en force du buste ... / Ah, comme mon mufler mugit (μυκτῆρ μυκᾶται), comme mes vertèbres craquent ! ». La vieille orchestique dont il est la parodie allie le grotesque et le sublime, comme l'enthousiasme du danseur et les réactions de Sosias : (1490-2) Ph. « Phrynichos se ramasse (Πτήσσει) comme un coq ... », S. « D'ici peu, tu vas te faire lapider ! », Ph. « ... et lance (ἐκλακτίζων) un coup de pied à la lune ! », S. : « ton cul bâille ! » (Πρωκτὸς χάσκει).

Philocléon s'approche des trois fils du tragique Carcinos, qui les rejoint, entourés par le chœur (1516-7) : « Allons, laissons-leur donc un peu de place (ξυγχωρήσωμεν) (...),/ pour qu'ils puissent pirouetter (βεμβικίζωσιν) à leur aise devant nous ! ». Le jeu sur le nom du « Crabe » colore d'images maritimes l'*exodos* (1518-27). Le chœur vespéral est un public intra-dramatique observant des crustacés dansants : en strophe, « Allez, ô rejetons illustrissimes/ du Roi de la Mer,/ bondissez (πηδᾶτε) sur le sable ... » ; en antistrophe, « Faites des virevoltes (κυκλοσοβεῖτε) d'un pied agile,/ et qu'à la manière de Phrynichos/ l'un de vous lance si bien son pied (ἐκλακτισάτω)/ qu'en voyant sa jambe en l'air/ les spectateurs poussent de grands Oh (ὤζωσιν) ! ». L'entrée grotesque de Cratinos rappelle la danse extatique de Philocléon (1529-32). Au dernier vers, après une métamorphose en toupies, se rejoignent deux thèmes ὄρχ-, ὄρχεῖσθαι « danser » et ὄρχις « testicule » :

²⁰ CATONI 2008 et BOCKSBERGER 2017.

Cabriole ... pirouette ... donne-toi des claques sur la bedaine ... (Στρόβει, παράβαινε κύκλω καὶ γάστρισον σεαυτόν)/ lance (ῥίπτει) la jambe jusqu'au ciel ... transformez-vous en toupies,/ car voici votre père, le Maître souverain des mers en personne, qui rampe (προσέρπει) par ici,/ enchanté de ses enfants, les tiercelets-danseurs (τοῖς τριόρχοις) !

La pièce s'achève sur une innovation (1537) : le poète « congédie en dansant un chœur de trygédie ! » (ὀρχούμενος ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγωδῶν). Le chœur des citoyens animalisés s'allie au solo paratragique de Philocléon et à la danse du Crabe, pour composer un carnaval où les frontières se troublent entre le politique et le bas corporel, la rectitude et la folie, l'animalité gaillarde et l'humanité extatique.

Les Oiseaux (414) thématisent plus l'hybridation métamorphique entre animal et humain²¹. Dès leur rencontre avec Érops, les deux exilés athéniens voient que les oiseaux peuvent être des hommes (98 ἄνθρωπος, 103 ὄρνις ἔγωγε). On rit plus du bec de Huppe (98-100 σκώπτειτον ... καταγελῶμεν ... γέλοιον) que de son plumage et de ses ailes, qui font des oiseaux des dieux aériens. Les hommes sont soit rampants, mauvais débiteurs, soit trop légers : 167-8, « un homme-oiseau, flottant, volage,/ insaisissable (ἀστάθμητος, πετόμενος, ἀτέκμαρτος), qui ne reste jamais longtemps posé au même endroit ». Huppe est un être supérieur, doté de deux natures (117-9)²² : « ... parce que tu as échangé cela contre une nature d'oiseau (ὀρνίθων ... φύσιν),/ que tu as fait, au cours de tes vols, le tour de la terre et de la mer, / et que tu possèdes toutes les connaissances de l'homme et toutes celles de l'oiseau ». Comme dans *Les Guêpes*, Évelpide joue sur le double sens de ὀρχ- « danse » et « testicule », rêvant d'une cité où un père lui reproche de ne pas « chacouiller » son fils (trad. Thiery, 142 ὠρχιπέδισας).

L'identité sonore des oiseaux repose sur leurs onomatopées (227-9, 259-62, 327, 343). Mais ces cris et gazouillis n'empêchent pas le λόγος articulé, humain, voire grec, selon Huppe, 199-200 : « Auparavant, ils n'étaient que des barbares, / mais, à force de vivre avec eux, je leur ai appris notre langue (φωνήν) ». Comme dans *Les Nuées*, on entend avant de voir la *parodos* : 400-5, « Retour à l'alignement ! À vos rangs, fixe (Ἄναγ'εἰς τάξιν πάλιν εἰς ταυτόν) ... ! ». Dirigé martialement, le chœur est une phalange hoplitique, alliée aux hommes contre les dieux qu'ils défient en chantant :

²¹ ZANNINI QUIRINI 1987.

²² Cf. 155 : « quel genre de vie mène-t-on avec des oiseaux ? » ὁ μετ'ὀρνίθων βίος.

631-4 « si toi, après avoir montré par tes propos pleine intelligence avec moi,/ en toute justice, loyauté et piété, tu marches (ἵης) contre les dieux (...) ! » Rossignol est moins guerrier : 680-1, « tu es venue, tu es venue, tu apparais (ἦλθες ἦλθες ὤφθης),/ m'apportant tout doux chant ». Mais dans la parabase (685-91), les oiseaux sont des comparants métaphoriques, rappelant la *Théogonie* d'Hésiode :

Allons humains, par nature d'une vie obscure, (φύσιν ἄνδρες ἀμαυρόβιοι) par votre naissance pareils aux feuilles,/faibles créatures, statuettes (πλάσματα) de limon, peuple ombreux et vacillant,/ sans ailes, éphémères, misérables mortels, hommes (ἄνθρωποι) semblables à un songe .../ prêtez-nous votre attention à nous, les immortels (ἀθανάτοις), les toujours existants,/ les éthérés, les sans-vieillesse, les agiteurs de pensers éternels, / pour entendre tout de nous, exactement, sur les choses d'en haut, la nature des oiseaux (φύσιν οἰωνῶν), l'origine des dieux, des fleuves, d'Érèbe, de Chaos

Comme chez Sémonide, les véritables humains sont mâles, du moins dans les cosmogonies.

Le comique des chants dansés du chœur repose sur le décalage entre les sons et battements d'ailes (τιοτιοτιοτιγξ 770, 773, 775, 784) et leurs effets, qu'Apollon, les Charites et les Muses ressentent jusqu'au θάμβος (769-84)²³. La parabase propose une expérience de pensée fantastique, à la fois pratique et agréable : si les spectateurs se faisaient pousser des ailes (785 φῦσαι πτερὰ), ils quitteraient les ennuyeux chœurs tragiques, qui « pris d'un besoin pressant », qui pour « une intrigue avec une femme mariée » : 797, « Devenir ailé, n'est-ce pas mieux que tout ? »²⁴. Les « ailes » sont aussi des anses de bonbonnes, pans de chlamydes et manteaux de cavaliers : ce brouillage de la frontière nature/artifice, paix/guerre, animalité/humanité, est risible (802 γελοιώτερον). À Évelpide (« Qu'est-ce qui te fait rire ? »), Pisétaire répond « Tes ailerons ! » (ὠκυπτέροις). Par leurs ailes les oiseaux sont des dieux, recevant sacrifices et prières, et s'opposent aux animaux terrestres dévorant fruits et abîmant jardins : 1069-70, « tout ce qui rampe (έρπετά), tout ce qui ronge (δάκετα), si nombreux/ soient-ils, sous mon aile périt dans de grands carnages ». La révolution aviaire amène le coryphée à blâmer les chasseurs et éleveurs d'oiseaux (1071-1087) et les Athéniens à passer de la laconomane (1281) à « l'ornithomanie, si voyante/ que nombre

²³ Voir aussi 895-901, antistrophe où les clameurs des oiseaux participent à des rites de purification.

²⁴ Noter 800 « maintenant un ardent chevalcoq » ἵππαλεκτρῶν (*Paix* 1177, *Grenouilles* 932).

d'entre eux sont affublés de noms d'oiseaux ! » (1290-1). Les ailes et serres sont des signes de distinction sociale et stylistique : 1305-7, « il va venir ici de là-bas plus de dix mille personnes/ qui demanderont des ailes et un style serres crochues. / Aussi te faut-il trouver quelque part des ailes pour les nouveaux colons ». Une typologie morale des ailes est présentée : « commence par/ les classer en bon ordre :/ mets ensemble les musiciennes, puis les divinatoires, puis les marines ! Ensuite, prends tes précautions/ et étudie bien ton homme (ἄνδρ') avant de l'ailer (πτερώσεις) ! ».

En volant on découvre la comédie humaine, vue du haut d'un observatoire : 1470-1, « Toutes ces curiosités, ces merveilles/ que nous avons survolées (ἐπεπτόμεσθα), et/ ces choses étonnantes que nous avons vues ! ». L'*exodos* est une procession festive célébrant le mariage de Pisétaire et Basileia, qui siégeait près de Zeus : 1720-2, « Rangez-vous ! séparez-vous ! poussez-vous ! garez-vous ! (Ἄναγε δίεχε πάραγε πάρεχε) / Voltigez (περιπέτεσθε) tout autour de l'heureux (...) ! ». La clameur d'hyménée est un chant d'oiseau ('Υμῆν ὦ, 'Υμέναι' ὦ 1735, 1742, 1754), et Amour un chef oiseau : 1737-42, « le Tout-fleuri, Éros/ aux ailes d'or, les brides/ tendues en arrière conduisait/ menant le char nuptial (...) ! ». Le défilé final est un envol : 1755-8, « Escortez (ἔπεσθε) maintenant les mariés, vous/ (...) les tribus/ empennées (πτεροφόρ'), vers le séjour de Zeus/ et le lit nuptial ! ». Comme dans les *Guêpes*, le chœur s'allie au protagoniste, Pisétaire, en une énergique danse aérienne : « Tends (Ἵορεξον) ta main, ô bienheureuse, / et par les ailes/ prends-moi pour notre danse ! (λαβοῦσα συγχόρευσον) (...) ! ». Le dernier mot va au chœur : Ἄλαλαί, ἰῆ παιῶν.

Le premier chœur des *Grenouilles* (405) est fameux pour sa longue onomatopée (Βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ, 209, 210, 220, 223, 225, 235, 239, 256), reprise par Dionysos (250, 261, 26)²⁵. Le dieu riposte en retournant le cri comme une arme (214, 222, 226, 227) : 268, « ... je devais bien finir par vous clouer le *koax* ! ». Comme dans les *Oiseaux*, la parodie confond cris animaux et chant mélodique : 211-4 « Palustres enfants des sources, / en même temps que l'aulos, le cri des hymnes, / entonnons mon chant harmonieux, / *koax koax* ! ». Ce « carnaval éméché de la foule du peuple » (218 λαῶν ὄχλος) s'avance (χωρεῖ), à la fois pour le malheur de Dionysos (221-2 « mal au derrière », 236-8 « ampoules », « trou du cul en sueur ») et le plaisir des Muses, Pan et Apollon (228-35)²⁶. Le chant des grenouilles suit rythmiquement leurs sauts et plongeons dans les marécages ; leur danse, sonore et joyeuse, intense et changeante, est animale et humaine (241-9) :

²⁵ DEFRADAS 1969. Cf. BIERL 1991, 27-44.

²⁶ Apollon est lié aux grenouilles, « en raison du roseau » (233-4). Sur Dionysos ici : LADA-RICHARDS 1999.

Plus fort/ nous vocifèrerons (φθεγξόμεθα), si/aux jours ensoleillés/ nous avons jamais sautillé (ήλάμεσθα) parmi papyrus/ et joncs, heureuses de chanter/ nos mélodies rythmées de plongeons (πολυκολύμβοισι μέλεσιν),/ ou si, fuyant la pluie de Zeus,/ au fond de l'eau, notre ballet/ fantasque nous avons entonné/ plein de bullojaillissements (χορείαν/ αϊόλαν έφθεγξάμεσθα πομφολυγοπαφλάσμάσιν).

Le chœur éponyme des *Grenouilles* n'apparaît que dans le prologue catabatique et donne un horizon à celui des initiés (316-459), plus dionysiaque et méta-tragique. Le cri rituel humain devient une onomatopée (Ἰακχ', ὦ Ἰακχε, 316, 317, 325, 341), et leur danse est tout aussi parodique (326-7). L'animalité humaine est affaire de rythme vocal et gestuel :

viens danser (έλθὲ ... χορεύσων) ... / (...) / secouant (τινάσσων) autour de ta tête/ une couronne florissante (...) et rythme/ d'un pied hardi (θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων ποδὶ)/ la célébration sans retenue et enjouée/(...) la chaste et sacrée/danse (ἀγνήν, ἱερὰν ... χορείαν) de tes mystes bénis .

Leur danse les emporte vers une nouvelle jeunesse : 345-7, « le genou des vieillards s'agite (πάλλεται) :/ ils secouent (ἀποσειόνται) au loin leurs chagrins/ et le poids des ans ... » ; et 351-2 « avance, et guide (...),/ bienheureux, la jeunesse qui forme le chœur (χοροποιόν) ».

Le coryphée (354-71) condamne non-initiés et malversateurs, surtout l'impie qui (366) « chie (κατατιλᾷ) sur les niches d'Hécate en accompagnant (ὑπάδων) les chœurs cycliques », et (370) « s'écarte (ἐξίστασθαι) des chœurs des mystes ». Les danses nobles et viriles des initiés (371-6) célèbrent Athéna Salvatrice (377 sqq.), puis les « chastes orgies » de Déméter (384-8) : « sauve ce chœur qui est tien » et « fais qu'en sécurité tout au long du jour,/ je puisse plaisanter et danser (παῖσαί ... χορεῦσαι) » (387-8). Le contraste entre grenouilles et initiés participant au procès méta-tragique d'Eschyle et Euripide, situe ce second chœur entre comique et sérieux, préfigurant Lucien de Samosate : 389-93 « ... tenir moult propos plaisants (γέλοιά),/ moult propos sérieux (σπουδαῖα),/ et qu'après nous être, d'une manière digne de ta fête,/ amusés et moqués (παίσαντα καὶ σκώψαντα),/ je porte les rubans du vainqueur ! ». La danse chantée du chœur est tragique, nécessaire au culte de Dionysos²⁷ : 403 et 414, « Iacchos, ami des choreutes, escorte-moi ! » Ἰακχε

²⁷ 395-6, « inviter ici le dieu fleurissant / avec vos odes, le partenaire de cette danse » (ξυνέμπορον τῆσδε τῆς χορείας).

φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με. Et le dieu s'y joint : 415 « je veux danser et m'amuser ! » παίζων χορεύειν βούλομαι.

Le chœur associe le jeu, la danse et le déplacement dans un espace figurant le *kosmos* et le destin tramé par les Moires : 448-53, « Gagnons (χωρῶμεν) les prairies fleuries/ emplies de roses,/(...),/ nous amusant (παίζοντες)/en notre merveilleux chœur (καλλιχορώτατον) ». Le jugement est aussi un déplacement, en l'honneur des Muses : 882, « C'est maintenant que va s'engager (χωρεῖ) le grand concours de subtilité ». Sur le plan sonore et rythmique, les deux poètes ont des traits similaires aux grenouilles : ainsi, des corporéités monstrueuses rappelant le Cléon des *Guêpes* (814-29, Eschyle « Rugitonnant » ἐριβρεμέτας)²⁸, et des onomatopées longues. Euripide parodie Eschyle : τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ (1285, 1289, 1290, 1293, 1295). Eschyle évoque les alcyons, les dauphins et les araignées, figures animales de poètes tisseurs d'hymnes : « en-en-en-en-en-enroulez (εἶειειειειελίσσετε, 1314) avec vos doigts, araignées, / les trames de vos toiles tendues / besogne de la navette chantante ». Faute de danse finale, une procession hymnique ramène Eschyle à Athènes (1528-33). Le chœur grotesque des grenouilles domine le début de la pièce, mais le chœur des initiés donne à voir un pastiche mêlant sérieux rituel et comique enjoué. L'intrigue méta-théâtrale qui juge du tragique dans une comédie se déploie sur l'arrière-plan d'un chœur animal.

La figuration textuelle et sensorielle de ces animaux humanisés ou humains animalisés est aussi scénique : aspect extérieur, déplacements, gestes, voix et autres sons, traits liés au rapport décisif du comique au rythme et au décalage entre action et parole ou corps hybride et âme humaine. Les descriptions font deviner des costumes et des masques, par exemple, ainsi que la danse produite, par des effets de synesthésie et de *deixis*. On pourrait de même tirer du catalogue sémonidéen de brèves figurations scéniques, en solos anticipant sur la pantomime gréco-romaine, inspirée par exemple d'Ovide, et présentées au banquet. Dans l'iambe et la comédie, la représentation d'hybrides animaux, métaphoriques et fictionnels, met en mouvement, par la figuration chantée et dansée de métamorphoses et d'hybridations en action, des questions cruciales sur l'humain, le masculin/féminin, l'éthique, l'esthétique, le politique : ces figures textuelles et scéniques visent à l'expérience de pensée par la sensation et l'émotion, entre peur et rire, conformisme et surprise, identification et distance, carnaval et normativité. Les chœurs d'Aristophane, dans leur devenir-animal dansant, montrent une humanité toujours en transition,

²⁸ Zeus, *Iliade* 13.624.

métamorphique et burlesque, qui, dans une culture où l'*anthropos* est un *zôon*, trouble les binarités entre rationalité et extatisme, corps, surtout ob-scène, et esprit, surtout sublime.

4. LUCIEN DE SAMOSATE : LES ANIMAUX COMICO-SÉRIEUX

Dans l'œuvre polymorphe de Lucien, les animaux sont inspirés de la fable, d'Aristophane, et des savoirs zoologiques et physiognomoniques.²⁹ Faute de pouvoir dresser un bestiaire, on se concentre sur des cas dans le registre du comico-sérieux et d'ordre cinétique, liés à la danse³⁰. Outre les métamorphoses de *Loukios ou l'Âne*, où le corps et la voix d'un âne cachent la pensée d'un homme³¹ et celles du coq dans *Le songe ou le coq* (317), affirmant que les animaux sont plus heureux que les humains, sans sycophante, ni sophiste, ni giton, on observera les philosophes, en chiens, poissons et autres ; les animaux créés par le langage et la rhétorique ; les inventions fantastiques, animaux animés de cire et d'argile et hybrides des *Histoires vraies* ; enfin, la danse de Protée, modèle divin du sophiste.

L'analogie homme / animal caractérise les cyniques³², dès Aristote *Rhétorique III.10*³³. Par sa perspective satirique, parfois sceptique, sur les postures de savoir et pouvoir et sur le décalage entre discours et vie, Lucien, entre autres masques (Syrien, Parrhésiaste « libre-parleur », paronymes comme Lykinos ...), met en scène ses avatars cyniques, qu'à la fois il utilise et critique, dans les *Dialogues des morts* : dès I.1, Diogène appelle Ménippe³⁴ « le chien » (τὸν κύνα), « se moquant (καταγελῶντα) des philosophes qui disputent les uns contre les autres ». De même *Icaroménippe* et *Ménippe ou la nékyomancie*, dont le protagoniste, même vêtu de la peau de lion d'Héraclès, est « le chien », quand il rencontre Cerbère (10-1). Par son aspect hirsute, son mode de vie ascétique, ses insultes provocatrices, et son style rude, le cynique est un sauvage, *Cynique 1* : « Pourquoi as-tu choisi cette vie errante qui n'est pas celle des hommes, mais des bêtes sauvages (ἀπάνθρωπον βίον

²⁹ BRIAND 2008.

³⁰ BRANHAM 1989 et 2005, BRIAND 2017a, 2020b et c, BRIAND ET AL. 2007, HALLIWELL 2008, 429-470, et GIANGRANDE 1972. Sur le lien entre philosophie et rire chez Lucien, voir KUIN 2019 et 2023; LORSON 2023.

³¹ BRIAND 2008, pp. 315-7.

³² BRIAND 2008, pp. 318-9.

³³ BRIAND 2008, p. 320.

³⁴ En 2.1, Ménippe est un « chien » pour Crésus : insultant riches et puissants, il rit de leurs plaintes.

καὶ θηριώδη) ? ». Ces philosophes chiens sont des vautours infernaux, par qui « la vie de chacun va être dévoilée au grand jour » (*Dial. morts* 20.13), et comme Cerbère, « parent » de Ménippe, « en (s)a qualité de chien » (*ibid.* 4.1 συγγενής ... κύων καὶ αὐτὸς ὄν) : avec Diogène, ils entrent aux Enfers « sans y être contraints ni poussés, mais volontairement, en riant (γελῶντες) » (4.2).³⁵ Mais ils sont aussi incohérents que les autres « sages » : « ils se gardent des qualités de vigilance et d'attachement dont la nature dote le chien », et préfèrent « l'aboiement, la gourmandise, la rapacité, les fréquents accouplements, la flatterie ... » (*Esclaves fugitifs*).

Toute secte a ses parasites (*Lexiphanès* 6-7, *Parasite* 51). Lucien même, en termes positifs, se décrit en abeille éclectique (*Pêcheur* 6 et 42), mais surtout il dresse des faux philosophes un florilège sarcastique : « plus colères que les roquets, plus lâches que les lièvres, plus flatteurs que les singes, plus lascifs que les ânes, plus voleurs que les chats, plus querelleurs que les coqs ». Usurpateurs cupides, ils sont, chacun en son genre (loup, dorade, anchois, plie, squal), des poissons que le « pêcheur » appâte avec de l'or (*ibid.* 48). La société des hommes est animale, telle la « république des fourmis », qui a ses vaniteux « architectes, orateurs, prytanes, musiciens, philosophes » (*Icaroménippe* 19).

Lucien, sophiste et philosophe, exhibe des figures humaines de l'animalité et figures animales de l'humanité, en action et mouvement, voire en danse, qui font « penser en riant ». Comme le miroir lunaire des *Histoires vraies*, le texte rhétorique permet une satire éducative combinant ou alternant *catharsis* et distance ou comique et sérieux : cette hybridation caractérise le dialogue lucianesque, pensé sous la forme du centaure, où l'on trouve à la fois les animaux du langage, dans des proverbes par exemple, et des animaux personnages : des singes, θηρία « bêtes » « très aptes à imiter les actions des hommes » (μιμηλότατα ... τῶν ἀνθρωπίνων), dansent une noble pyrrhique (πυρριχίζειν), avant qu'un « spectateur facétieux » (θεατής τις ἀστεῖος) ne jette des noix dans la salle (*Pêcheur* 36)³⁶ ; et de jeunes lutteurs sont des pourceaux se vautrant dans la boue, des béliers se cossant, des anguilles glissant entre les mains (*Anacharsis* 1). Des passages sont saturés de comparaisons et métaphores, de listes de symboles (*Astrologie* 29) ou d'ingrédients magiques (*Ami*

³⁵ Voir *Les sectes* 7, où Hermès loue un cynique apprivoisé, « effronté, audacieux, insolent avec tout le monde » et qui use d'« un langage barbare, une voix rauque et toute pareille à celle d'un chien » ; *Timon* 14 ; et *Le cynique*, 15 « je souhaite que mes pieds ressemblent exactement à la sole des chevaux (...). Je voudrais n'avoir pas plus besoin de couvertures que les lions, (...) d'une somptueuse couverture que les chiens »).

³⁶ *Ibid.*, 32, « l'âne de Cymé, qui couvert d'une peau de lion, prétendait passer pour un lion véritable ».

du mensonge 7-8, « seize musaraignes entières dans la peau du lion de Némée »)³⁷. Les animaux sont aussi des contre-modèles physiques et éthiques, définissant en creux l'humanité : ainsi Pan, *Dial. dieux* 4,1 « fils d'un bouc qui a violé une chèvre ... avec ces cornes, un pareil nez, ce menton velu, ces jambes à pied fourchu comme celle d'un bouc et cette queue au-dessus des fesses ». Dans *Les amours*, l'amant des femmes situe l'amour du mâle pour la femelle et de l'homme pour la femme du côté de la nature, quand l'amant des garçons soutient la supériorité humaine sur la sauvagerie : « les lions n'aiment (ἐρῶσι) pas, parce qu'ils ne sont pas philosophes ; les ours n'aiment pas, parce qu'ils ignorent les douceurs de l'amitié » (36).

Le style sensoriel, surtout cinétique, de la mouche, renvoie à une culture partagée, littéraire, philosophique, artistique : son *Éloge* est un *paignion* comico-sérieux, pastichant des éloges plus sérieux (*Éloge de la Patrie* et de *Démosthène*, *Hippias*, *La salle*), ainsi que d'autres genres de discours, zoologie d'Élien (1-6), analyses éthiques imitées d'Ésope, comparaisons homériques (5, sur l'audace), pensée platonicienne de l'immortalité de l'âme (7), enquête hérodotéenne et mythographie, sur Myia : on met paradoxalement en valeur sa taille, ses ailes délicates, son vol continu au son harmonieux, sa force, sa vitalité. Elle est à la fois le paradigme des meilleures âmes et des pires oisifs. Le cheval partage avec elle une ambivalence entre luxe vain, comme la jument de Sémonide, et barbarie, ou sublime et burlesque (*Dial. morts* 27.3, *Charon* 13, *Le scythe* 2, *Timon* 20, *Songe* 12, *La Salle* 10, *Démosthène* 24)³⁸. Enfin, les animaux sont au cœur de discours énigmatiques, comme la fin d'un oracle apollinien, *Zeus tragédien* 31 : « quand un vautour aux ailes recourbées aura saisi la sauterelle, alors les corneilles qui apportent la pluie pousseront leur dernier cri ».

Les animaux de cire ou d'argile figurent la création des vivants, animaux humains et non-humains, par les dieux, dont Prométhée (*Hermotimos*, avec Momos, et *Prométhée* 13), et des animaux d'art et fiction, par un sculpteur, poète ou sophiste³⁹. Dans *Le songe* 2, le narrateur auto-fictionnel⁴⁰ évoque son enfance : après l'école, il modelait des figurines de bœufs, chevaux et humains, comme un rhéteur ses images. Les dieux créent, à partir d'« une cellule de cire », des créatures précieuses

³⁷ Voir des recettes répugnantes faites de reptiles, insectes, et rongeurs dans des recettes répugnantes : *Ami du mensonge* 12, *Dipsades* 3, *Tragédie de la Goutte* 163-4.

³⁸ Les animaux reliant hommes et dieux sont moins fréquents : vautours rongeant le foie de Prométhée (*Prométhée* 20-21 et *Timon* 8), et animaux de faux sacrifices (*Sur les sacrifices* 2 et *Alexandre* 48).

³⁹ BRIAND 326-8.

⁴⁰ COLONNA 2004.

car vivantes, en mouvement. Mais les grands avocats surpassent Prométhée, modeleurs d'« œuvres vraiment vivantes et animées (ζῶα γοῦν ... καὶ ἔμψυχα ... τὰ ἔργα), toutes pleines de chaleur et de feu » (*Prométhée* 1). Lucien et Prométhée sont des innovateurs, créant des animaux « point imités d'un modèle » (*ibid.* 3) : le Titan est un « auteur original », qui, « au temps où les hommes n'existaient pas encore, eut l'idée de les modeler (ἀνέπλασεν), et d'en faire des animaux (ζῶα) que leur forme et leur structure rendraient aptes à se mouvoir aisément et agréables à voir (ὡς εὐκίνητά ... καὶ ὀφθῆναι χαρίεντα) ». La mobilité et l'agrément déterminent les animaux et, parmi eux, la beauté spécifique des humains. Lucien, excellent rhéteur, selon lui-même, est prométhéen. La mythologie, les religions et l'histoire créent des prodiges : l'hippocentaure correspond, pour sa part animale, à l'ombre morte d'Héraclès aux Enfers, et, pour sa part humaine, au même, divinisé sur l'Olympe (*Dial. morts* 16.4). Cette « composition étrange » montre que « la réunion de deux genres excellents, le dialogue et la comédie » « ne suffit pas pour faire un bel ouvrage » (*Prométhée* 5)⁴¹.

Dans les *Histoires Vraies*⁴² cette créativité, à partir de jeux de langage, trouble la relation entre animaux, hommes, dieux et végétaux. Divers monstres brouillent les frontières de genre et d'espèce : les poissons aux couleur et saveur vineuses, sur l'île de Dionysos (I.7), l'alcyon géant (II.40), et les combattants du Soleil et de la Lune, tels les Hippogypes, dont les coursiers sont des vautours géants à trois têtes (I.11). Il ne s'agit pas d'un plaisir esthétique, « où seul compte le jeu brillant des mots et des formules »⁴³ : ce monde comique et merveilleux est rhétorique, mais aussi, selon la préface, une fiction philosophique, une expérience de pensée critique et méta-fictionnelle⁴⁴.

Dans la mythologie, le dieu qui s'animalise le plus, Zeus, se soumet à Aphrodite et Éros, en prenant « plus de formes que Protée » (ὄλως ποικιλώτερος, *Sur les sacrifices* 5)⁴⁵. En taureau, cygne, aigle, pluie d'or, satyre,⁴⁶ il ressemble aux « Pégases, Chimères, Gorgones, Cyclopes et autres monstres pareils (ὅσα τοιαῦτα) » (*Ami du mensonge* 2). Momos raille l'enlèvement de Ganymède par l'aigle (*Assemblée des dieux* 8) et Socrate voit dans les oiseaux femmes et les femmes oiseaux « une

⁴¹ Voir aussi la centauresse, *Zeuxis* ou *Antiochos* 3-7. Cf. BRIAND 2017a et b.

⁴² MÖLLENDORFF 2000.

⁴³ DUMONT 2001, p. 381.

⁴⁴ NARBONNE 2016.

⁴⁵ BRIAND 2008, pp. 317-319, 2019 et 2020b et c.

⁴⁶ *Dial. dieux* 2 et 3.2, *Dial. marins* 7.1, 15.3-4 et 20.14.

impossibilité absolue » (*L'Alcyon ou les métamorphoses*)⁴⁷. Ces transformations, du fait qu'à la guerre des Géants ils auraient pris des corps animaux (*Sur les sacrifices* 14), assimilent les dieux grecs aux dieux égyptiens à tête de chien, bélier, crocodile, singe. Les railleries de Lucien s'appliquent, pour les dieux comme pour les philosophes, au décalage entre nature et apparence ou action et parole : les statues chryséléphantines de Phidias ou Praxitèle contiennent « des barres, des chevilles, des clous (...), de la poix, de l'argile (...), sans parler d'une quantité de rats ou de musaraignes » (*Songe* 24). Les charlatans jouent de ces illusions : le pythagoricien Arignotos « se change tantôt en chien, tantôt en taureau ou en lion ». Pérégrinos est « Protée le cynique » (*Contre un bibliomane ignorant* 14) et « Protée, le meilleur des cyniques » (*Mort de Pérégrinos* 27). Ces derniers partagent avec le sophiste un art métamorphique, où la persuasion se fonde sur l'illusion et l'in vraisemblance, troublant la limite humanité / animalité. Un philosophe déclare même (*Démonax* 35) : « je serais bien ingrat d'avoir peur d'être mangé par les poissons, moi qui en ai mangé si souvent ». Le passage fluide et radical d'une apparence, d'un registre ou style à l'autre caractérise une pensée joueuse et efficace, serio-comique.

Le modèle de certains philosophes, prophètes, artistes, sophistes et danseurs de pantomime est le dieu Protée⁴⁸, qui se transforme à volonté (*Sur la danse* 19) : « il imitait la fluidité de l'eau, la vivacité de la flamme, la férocité du lion, la colère de la panthère, l'agitation d'un arbre, en un mot tout ce qu'il voulait ». La pantomime (*ibid.* 57) « n'ignorera pas non plus toutes les métamorphoses fabuleuses qui se sont faites, tant en arbres, qu'en bêtes fauves ou en oiseaux, ni les femmes changées en hommes », comme Cénée et Tirésias. Sémonide est différent : s'intéressant au style cinétique de chaque animal-humain ou homme-femme figuré par la danse (et le chant), Lucien insiste sur le passage d'une figure à l'autre, alors que Sémonide métaphorise les femmes par la description de femelles humanisées, rendant étanche la limite entre les tribus de femmes, comme entre femmes, animales, et humains, mâles. Dans l'iambe, Zeus va d'une créature à l'autre, en les créant comme Prométhée, quand Lucien ou le danseur incarnent leurs figurations plastiques, rhétoriques ou orchestiques.

⁴⁷ *Dial. morts* 28.3.

⁴⁸ LADA-RICHARDS 2003 et 2007, GARELLI 2007, WEBB 2009, SCHLAPBACH 2018, BRIAND 2019.

5. TRANSGRESSION DES FRONTIÈRES ET NORMATIVITÉ COMIQUE

Comme on l'a vu, l'iambe de banquet, le chœur de comédie, la fiction sophistiquée mettent en scène une animalité comico-sérieuse ou carnavalesque, liée à un humain « devenant-animal » ou « devenant-avec-l'animal ». Il s'agit d'animaux-métaphores, bons à penser, et d'animaux métamorphoses, à ressentir, ou encore d'animaux-modèles, chez Sémonide, puis Aristophane et Lucien. Leur comique repose sur l'hybridation d'un corps en partie ou totalement animal et d'émotions, modes d'expression, activités et comportements surtout humains, dans leurs excès mêmes. Ces figures animales jouent un grand rôle dans la traversée des frontières ontologiques entre masculin et féminin, historique et mythologique, humain et divin, ordinaire et prodigieux, produisant un rire mêlé d'inquiétude. Ce rire enfin renforce la normativité qu'il trouble un temps : nos auteurs sont plutôt pessimistes sur la condition humaine, toujours mouvante entre grotesque et sublime. Même (ou surtout) si elles nous font rire, ces hybridations et métamorphoses dansées créent un monde de vulnérabilités : dans ce devenir-animal comique, l'apparence, la nature profonde et les activités des vivants ne sont rien moins que stables et cohérentes⁴⁹.

Michel Briand

FoReLLIS (UR15076)

Université de Poitiers

email : michel.briand@univ-poitiers.fr

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN 2002 : G. Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris 2002.

ANDERSON 2018 : D. Anderson, *Species of ambiguity in Semonides fr.7*, « Cambridge Classical Journal », 64 (2018), pp. 1-22.

⁴⁹ Ce constat peut se faire en danse contemporaine, parfois en référence à l'Antiquité : BRIAND 2015, 2017, 2018a et c.

BIERL 1991 : A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen 1991.

BIERL 2001 : A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München/Leipzig 2001.

BIERL 2019 : A. Bierl, *Metaphor*, dans A. Sommerstein (ed.), *The Encyclopedia of Greek Comedy*, New York 2019, pp. 550–552.

BIERL 2021 : A. Bierl, *Choral Dance as Play: Paizein in Greek Drama, or Body Movement as Sexual Attraction between Gender and Genre*, dans V. Dasen, M. Vespa (éds.), *Jouer dans l'Antiquité classique. Définition, Transmission, Réception*, Liège 2021, pp. 29-47.

BOCKSBERGER 2017: S. Bocksberger, *Dance as Silent Poetry, Poetry as Speaking Dance: The Poetics of Orchesis*, dans L. Gianvittorio (ed.), *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pisa 2017, pp.159-74.

BOLENS 2008 : G. Bolens, *Le Style des gestes : Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne 2008.

BOLENS 2016 : G. Bolens, *L'humour et le savoir des corps. Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, Rennes 2016.

BOUFFARTIGUE 2003 : J. Bouffartigue, *Problématiques de l'animal dans l'Antiquité grecque*, « *Lalies* » 23 (2003), pp. 131-168.

BRANHAM 1989 : R. B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of traditions*, Cambridge Ma. / London 1989.

BRANHAM 2005 : R. B. Branham, *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, Groningen 2005.

- BRIAND 1998 : M. Briand, *Les origines de l'homme dans la lyrique archaïque grecque : fonctions et énonciations du mythe. A propos de Sémonide fr.7, Phocylide fr.2, Alcman fr.81 et Pindare, Pythique IX, 41 sqq.*, dans J.-M. Galy, A. Thivel (dir.), *Les origines de l'homme d'après les Anciens*, Nice 1998, pp. 55-70.
- BRIAND 2004 : M. Briand, *Corps sublime et corps grotesque dans la poésie grecque mélique d'époque archaïque et classique*, dans M. Briand (éd.), *Actes du XXXVe Congrès de l'APLAES, 24-26 mai 2002*, Poitiers 2004, pp. 59-86.
- BRIAND 2008 : M. Briand, *Les animaux de Lucien : fiction comique et (dé)-construction de l'humain*, dans D. Auger, É. Wolff (dir.), *Culture classique et christianisme. Mélanges offerts à J. Bouffartigue*, Paris 2008, pp. 315-329.
- BRIAND 2012a : M. Briand (dir.), *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Rennes 2012.
- BRIAND 2012b : M. Briand, *Chienne, truie, renarde, belette... À propos de la parole des animaux femelles dans le corpus ésopeque, et ailleurs*, dans E. Valette-Cagnac (dir.), *Femmes de paroles. Voix énonciatives et pragmatique des formes de discours*, « Cahiers Mondes anciens », 3 (2012), <http://mondesanciens.revues.org/index759.html>.
- BRIAND 2015 : M. Briand, *Danse et politique contemporaines. Radicalités esthétiques, philosophiques et sociales en danse. À propos de G. Siegmund & S. Hölscher (eds.)*, *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances*, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013, 2015 : <http://danse.revues.org/1034>
- BRIAND 2016 : M. Briand, *Des sensations au sujet éthique : la danse physico-mentale du νόος dans la poésie « lyrique » archaïque*, dans F. Stella (dir.), *La notion d'intelligence (nous - noein) dans la Grèce antique, De Homère au Platonisme*, « Methodos (textes et savoirs) » 16 (2016) : <https://methodos.revues.org/4361>
- BRIAND 2017a : M. Briand, *La transgénéricité des Histoires vraies. L'hybridation et la bigarrure comme modes de création, critique et connaissance*, dans É. Marquis, A. Billault (dir.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris 2017, pp. 71-89.
- BRIAND 2017b : M. Briand, *“Tel un hippocentaure ...”. Méta-dialogue et satire dans La double Accusation ou les tribunaux de Lucien*, dans M. Briand, S. Dubel & A. Eissen (éds.), *Rire et dialogue*, Rennes 2017, pp. 65-78.

BRIAND 2017c : M. Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin 2017.

BRIAND 2018a : M. Briand, *Choreographic/Political Performances: Bodies, Spaces, Actions* (Steven Cohen, *Femen*, *Nuit debout*), dans Kristie Mortimer (ed.), *Proceedings of the DSA 2018 Conference (Malta)*, 2018, pp. 1-18 : <https://dancestudiesassociation.org/publications/conference-proceedings/2018-annual-conference-proceedings>.

BRIAND 2018b : M. Briand, *Achilles Tatius' Ecphrasis of Abused Female Bodies: Interplays of Gendered Metafiction and Intensity*, dans E. Cueva, S. Harrison, H. Mason, W. Owens, S. Schwartz (eds.), *Re-Wiring the Ancient Novel*, vol. 1 : *Greek Novels*, *Ancient Narrative Suppl.* 24.1, 2018, pp. 127-150.

BRIAND 2018c : M. Briand, *Des Femen à Lysistrata : la présence par effraction de femmes contemporaines et antiques*, dans A.-C. Guilbard, P. J. Truchot (éds.), *Présence par effraction et par intrusion*, Rennes 2018, pp. 17-35.

BRIAND 2018d : M. Briand, *Des mœurs sexuelles des Sélénites (Lucien, Histoires vraies, I, 22) : entre satire queer et constructionnisme incarné, le sexe qui donne à rire et à penser*, dans R. Blondell, S. Boehringer (dir.), *Humoerotica*, « Archimède » 5 (2018), pp. 95-107.

BRIAND 2019 : M. Briand, *L'Antiquité transculturelle : noms de (la) danse dans le Περὶ ὀρχήσεως de Lucien de Samosate (IIe s.)*, dans A. Fabbricatore (dir.), *La danse théâtrale en Europe : identités, altérités, frontières*, Paris 2019, pp. 11-32.

BRIAND 2020a : M. Briand, *Débat entre Michel Briand, Johannes Odenthal, Tedi Tafel et Raffaella Viccei, mené par Karin Schlapbach, "L'ekphrasis de la performance dansée : de la description d'un objet au récit d'une interaction"*, « Perspective, actualité en histoire de l'art », 2 (2020), *Danser*, pp. 19-50.

BRIAND 2020b : M. Briand, *Voracité et avidité dans Le Banquet ou les Lapithes de Lucien : enjeux esthétiques et philosophiques*, dans J.-Ph. Guez, L. Méry & J. Peigney (éds.), *Dépenser/dévorer dans le monde gréco-romain*, Bordeaux 2020, pp. 135-148.

- BRIAND 2020c : M. Briand, *Lucien ou la polygraphie comme genre : des œuvres à l'œuvre*, dans I. Gassino, D. Kasprzyk (éds.), *Polygraphies antiques. Variété des formes. Unité des œuvres*, « Polygraphiques », Rouen, 2020: <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=830>
- BRIAND 2020d : M. Briand, *Ulysse mendiant à Ithaque. Kinesthésie, jeux d'empathie et d'identité*, dans É. Helmer (dir.), *Mendiants et mendicités en Grèce ancienne*, Paris, 2020, pp. 119-142.
- BRIAND 2021 : M. Briand, *Les vieilles femmes d'Aristophane : l'âge et le genre en scène*, dans S. Coin-Longeray, D. Vallat (éds.), *Dialectiques de la vieillesse dans l'Antiquité*, Lyon 2021, pp. 93-105.
- BRIAND ET AL. 2007 : M. Briand, S. Dubel, A. Eissen (éds.), *Rire et dialogue*, Rennes 2017.
- BROWN 2018 : C. G. Brown, *Picturing a truth: beast fable, early "iambos" and Semonides on the creation of women*, « Mouseion » 15.1 (2018), pp. 29-47.
- CALAME 2019 : C. Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les Parthénées d'Alcman)*, Paris 2019 (1975).
- CARRIÈRE 1979 : J.-C. Carrière, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.
- CASSIN ET AL. 1997 : B. Cassin, J.-L. Labarrière, G. Romeyer Dherbey (éds.), *L'animal dans l'Antiquité*, Paris 1997.
- CATONI 2008 : M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Turin 2008.
- COLONNA 2004 : V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch 2004.
- CORBEL-MORANA 2012 : C. Corbel-Morana, *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris 2012.

DEFRADAS 1969 : J. Defradas, *Le chant des grenouilles : Aristophane critique musical*, « Revue des Études Anciennes » 71 (1969), pp. 23-37.

DELEUZE - GUATTARI 1980 : G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris 1980.

DERRIDA 2006 : J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris 2006.

DESLAURIERS - DESTRÉE 2013 : M. Deslauriers, P. Destrée (éds.), *The Cambridge Companion to Aristotle's Politics*, Cambridge 2013.

DESPRET 2015 : V. Despret, *Why "I Had not Read Derrida": Often Too Close, Always Too Far Away*, dans L. Mackenzie, S. Posthumus (dir.), *French Thinking about Animals*, East Lansing 2015, pp. 91-104.

DESPRET 2021 : V. Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles 2021.

DUBOIS 2020 : P. DuBois, *The wasps dance, the wasps sing*, « Ramus » 49 1-2 (2020), pp. 155-173.

DUMONT 2001 : J. Dumont, *Les animaux dans l'Antiquité grecque*, Paris 2001.

DUPONT 2014 : F. Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts. Entretien avec P. Colonna d'Istria & S. Taussig*, Paris 2014.

FONTENAY 1997 : É. de Fontenay, *La philanthrôpia à l'épreuve des bêtes*, dans B. Cassin et al. (dir.), Paris 1997, pp. 281-298.

FONTENAY 1998 : É. de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris 1998.

GARELLI 2007 : M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain – Paris 2007.

GIANGRANDE 1972 : L. Giangrande, *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, La Haye – Paris 1972.

GÜREMEN - JAULIN 2017 : R. Güremen, A. Jaulin, (dir.), *Aristote, l'animal politique*, Paris 2017.

HALLIWELL 2008 : S. Halliwell, *Greek Laughter. A study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge 2008.

HARAWAY 2020 : D. Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin 2020 (trad. de *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham - London, 2016).

HENDERSON 1975 : J. Henderson, *The Maculate Muse*, Oxford 1991 (1975).

KORHONEN - RUONAKOSKI 2017 : T. Korhonen, E. Ruonakoski, *Human and Animals in Ancient Greece: Empathy and Encounter in Classical Culture*, London 2017.

KUIN 2019 : I. N.I. Kuin, *Diogenes vs. Demonax: Laughter as Philosophy in Lucian*, dans P. Destrée, F. V. Trivigno, *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy*, Oxford 2019.

KUIN 2023 : I. N.I. Kuin, *Lucian's Laughing Gods. Religion, Philosophy, and Popular Culture in the Roman East*, Ann Arbor, 2023.

KULLMANN 1993 : W. Kullmann, *L'image de l'homme dans la pensée politique d'Aristote*, dans P. Aubenque (dir.), *Aristote politique. Études sur la Politique d'Aristote*, Paris 1993, pp. 161-184.

LADA-RICHARDS 1999 : I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford 1999.

LADA-RICHARDS 2003 : I. Lada-Richards, *A Worthless Feminine Thing? Lucian and the Optic Intoxication of Pantomimic Dancing*, « Helios » 30 (2003), pp. 21-75.

- LADA-RICHARDS 2007 : I. Lada-Richards, *Silent Eloquence : Lucian and pantomime dancing*. London 2007.
- LAIRD 2003 : A. Laird, *Fiction as a discourse of philosophy in Lucian's Verae Historiae*, dans S. Panayotakis, M. Zimmermann, W. Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leyden 2003, pp. 115-127.
- LECERF MAULPOIX 2021 : C. Lecerf Maulpoix, *Écologies déviantes. Voyage en terres queers*, Paris 2021.
- LLOYD JONES 1975 : H. Lloyd Jones, *Female of the Species: Semonides on Women*, London 1975.
- LORAUX 1978 : N. Loraux, *Sur la race des femmes et quelques-unes de ses tribus*, « *Arethusa* » 11, 1-2 (1978), pp. 43-87 (repris dans *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 1981).
- LORAUX 1989 : N. Loraux, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris 1989.
- LORSON 2023: T. Lorson, *Le lexique de γελαῖν dans le Banquet de Lucien : un marqueur réflexif du projet comique ?*, « *Methodos* » 23 (2023), en ligne: <https://journals.openedition.org/methodos/10144>
- MÖLLENDORFF 2000 : P. v. Möllendorff, *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit*, Tübingen 2000.
- MORGAN 2005 : T. J. Morgan, *The wisdom of Semonides fr. 7*, « *Proceedings of the Cambridge Philological Society* » 51 (2005), pp. 72-85.
- NARBONNE 2016 : J.-M. Narbonne, *Antiquité critique et modernité. Essai sur le rôle de la pensée critique en Occident*, Paris 2016.
- OLSEN 2021 : S. Olsen, *Solo Dance in Archaic and Classical Literature. Representing the Unruly Body*, Cambridge 2021.
- OSBORNE 2001 : R. Osborne, *The Use of Abuse: Semonides 7*, « *Proceedings of the Cambridge Philological Society* » 47 (2001), pp. 47-64.

PURVES 2019 : C. Purves, *Homer and the Poetics of Gesture*, Oxford 2019.

PÜTZ 2003 : B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart-Weimar 2003.

PÜTZ 2014 : B. Pütz, *Good to laugh with : Animals in Comedy*, dans G. L. Campbell, *The oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford 2014, pp. 61-72.

PÜTZ 2020 : B. Pütz, *Straight from the horse's mouth: speaking animals in Aristophanes' comedy*, dans H. Schmalzgruber (ed.), *Speaking Animals in Ancient Literature*, Heidelberg 2020, pp. 159-187.

RÖSLER 1986 : W. Rösler, *Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland*, « Quaderni Urbinati di Cultura Classica » n.s. 23 (1986), pp. 25-44.

RÖSLER 1993 : W. Rösler, *Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland*, dans S. Döpp (Hrsg.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Trier 1993, pp. 75-97.

ROTHWELL 1995 : K. S. Rothwell, *Aristophanes' Wasps and the Sociopolitics of Aesop's Fables*, « Classical Journal », 93 (1995), pp. 233-254.

ROTHWELL 2007 : K. S. Rothwell, *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge 2007.

ROTHWELL 2020 : K. S. Rothwell, *The animal voices of Greek cosmic choruses*, dans H. Schmalzgruber (ed.), *Speaking Animals in Ancient Literature*, Heidelberg 2020, pp. 189-206.

SCHLAPBACH 2018 : K. Schlapbach, *The Anatomy of Dance Discourse. Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford 2018.

SPERBER 1985 : D. Sperber, *Why Are Perfect Animals, Hybrids, and Monsters Food for Symbolic Thought?*, « Method and Theory in the Study of Religion », 8 (1996), pp. 143-169.

TAMBIAH 1985 : S. J. Tambiah, *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*, Cambridge, MA - London 1985, pp. 169-211.

THIERCY 1997 : P. Thiercy, *Aristophane. Théâtre complet*, Paris 1997.

TREDE 1988 : M. Trédé, *Sémonide 7, 1. Sens et emploi de χωρίς* ou « comment l'esprit <ne> vint <pas> aux femmes », dans *ἩΔΙΣΤΟΝ ΛΟΓΟΔΕΙΠΝΟΝ. Logopédies. Mélanges de Philologie et de Linguistique grecques offerts à J. Taillardat*, Leuven- Paris, 1988.

WEBB 2009 : R. Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge 2009.

WOLFF 1997 : F. Wolff, *L'animal et le dieu : deux modèles pour l'homme*, dans B. Cassin, J.-L. Labarrière, G. Romeyer Dherbey (éds.), *L'animal dans l'Antiquité*, Paris 1997, pp. 157-180.

ZANNINI QUIRINI : B. Zannini Quirini, *Nephelokokkygia: La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, Rome 1987.