

La philologie à l'épreuve de la scène: métrique et chorégraphie du grec ancien

Philippe Brunet¹

Université de Rouen

Resumo: Nas montagens de *Antígona* (2010), *Orestéia* (2010), *Bacantes* (2012) e de *Anfitrião* (2013) pela Companhia *Démococos*, as atividades cantadas do coro e dos atores são realizados com batidas dos pés contra o chão. Neste texto evoca-se a origem dessa experiência coreográfica e teatral a partir de questões da filologia e da métrica gregas, explicando claramente como a interpretação cênica dos versos gregos não se deu apenas por entendimento dos ritmos mas também levando-se em conta a estrutura intrínseca dos metros gregos. O filólogo e o encenador juntos tornam compreensível o princípio de correspondência entre os pés métricos e os passos na cena.
Palavras-chave: Pés, metro, arsis, tesis, ritmo, dança grega, resolução métrica, poesia grega arcaica, teatro antigo, tradução métrica.

Résumé: Dans les mises d'*Antigone* (2010), de l'*Orestie* (2010), des *Bacchantes* (2012) ou d'*Amphitryon* (2013) par la compagnie *Démococos*, les chants du chœur et des acteurs sont battus par les pieds. Philippe Brunet évoque la naissance de cette expérience chorégraphique et théâtrale directement issue de la philologie et de la métrique grecques, et explique notamment comment l'interprétation orchestrale des vers grecs est venue non pas seulement de leur interprétation rythmique mais bel et bien de la prise en compte de la structure intrinsèque des mètres grecs. Le philologue et metteur en scène explique le principe de correspondance des pieds métriques et des pas orchestraux.

Mots-clés : pied, mètre, arsis, thesis, rythme, danse grecque, résolution, poésie grecque archaïque, théâtre antique, traduction métrique.

¹ Helenista, tradutor, ator e diretor da Companhia teatral Demococos. Website: <http://cpta.free.fr/Page%20accueil/accueil.htm>.

C'est un vieux rêve que je présente ici. Les poèmes de l'Antiquité grecque ont fasciné les générations par leur forme délicate et puissante. On a rêvé d'en reconstituer les postures, les gestes, le mouvement, souvent à partir des images arrêtées qu'offrent les vases grecs ou la statuaire. De l'ouvrage de Maurice Emmanuel aux tentatives d'Isadora Duncan, l'enjeu est de retrouver les postures d'après les images corporelles et d'en retrouver l'influx sur le plateau.² Mais dans le cas du premier, les mouvements et les pas, décrits d'après un savoir orchestrique et l'observation des images grecques, ne sont jamais envisagés dans leur rapport aux textes. Avec Isadora Duncan, l'inspiration créatrice est libre, et ne s'astreint à aucune discipline textuelle non plus.

On rêve au moins de proférer ces poèmes à haute voix. Peut-être le texte, même dépourvu de notation musicale, pourrait-il y suffire. Mais la philologie, armée de toutes ses sciences auxiliaires, ne suffit pas ; il faut non seulement un peu de rythmique et de musique pour y développer leur mélodie intrinsèque, mais aussi un art de l'interprétation. J'en suis resté longtemps à ce seul but de restitution vocale. Puis, amené à diriger une troupe de théâtre antique, la question importante du rapport au sol, à l'espace, s'est posée. Elle n'a pas été résolue tout de suite. Plusieurs réponses furent apportées. L'expérience a fini par donner au chercheur un embryon de réponse aux questions qu'il se posait.

Lorsque je suis venu au Brésil en 2013 avec Fantine Cavé-Radet donner conférences et récitals à Brasília, Goiânia et Curitiba³, mon travail académique de métricien avait été rattrapé par mon activité de metteur en scène de sorte que ces deux domaines s'étaient en quelque sorte rejoints.

D'un strict point de vue méthodologique, il vaut la peine de retracer quelques étapes de ce parcours.

Mon intérêt pour la métrique grecque me vient de mes lectures des poètes allemands, Hölderlin, Goethe, Klopstock, Schiller. A l'époque (celle du lycée), j'étudiais le latin, mais on ne m'avait pas encore enseigné la scansion.

2 Voir M. Emmanuel, *Essai sur l'orchestrique grecque*, Paris, 1895 ; L. Séchan, *La danse grecque antique*, Paris 1930 ; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1939 ; G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, Paris 1965 ; Fr. G. Naerebout, *Attractive performances. Ancient Greek Dance : three preliminary studies*, Amsterdam 1997 ; G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, Paris 1965 ; M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes 2011 ; R. Poignault (dir.), *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, Centre de recherches André Piganiol, 2013.

3 Je remercie particulièrement pour leur invitation les professeurs Marcus Mota de l'Université de Brasília et Rodrigo Gonçalves de l'Université du Paraná.

Après avoir commencé le grec après le baccalauréat, et découvert la scansion directe de Virgile et d'Homère dans la classe de Pierre Fortassier, il m'est apparu que cette étape rythmique était essentielle, et donnait une autre idée de la poésie antique que les adaptations syllabiques en alexandrins ou les dissolutions en prose. D'autant plus que le rythme pouvait être transposé, transféré en français, comme les poètes de la Renaissance l'avaient expérimenté, et quelques autres, dont André Markowicz dans sa traduction de Catulle de 1985⁴ : je me lançai donc dans la traduction rythmée et publiai au fil des années Sappho, Hésiode, Homère et quelques tragiques.⁵ C'est avec ces horizons et perspectives que je rédigeai une thèse de métrique grecque sous la direction de Jean Irigoïn⁶. Sous la conduite de ce maître, la métrique était analysée sur le papier, et jaugée avec une grande sagacité. Un décompte des temps marqués était réalisé, dans la droite ligne des métriciens français, de Louis Havet à Alphonse Dain⁷, le maître de Jean Irigoïn et de Stephen Daitz. La rythmique des vers restait entièrement abstraite. Mais le souci de l'analyse métrique, si fondamental pour les questions de structure et de composition, était supposé avoir des conséquences pour appréhender la chorégraphie des strophes lyriques⁸. En même temps, Jean Irigoïn m'a encouragé à travailler avec Stephen Daitz, de l'université The City of New York, qui m'a fait comprendre qu'on pouvait pousser plus loin la restitution du grec ancien dans sa dimension phonétique et accentuelle. L'approche philologique ouvrait à la voie à la restitution vocale des vers grecs. Ce premier plan est essentiel ; et parfois, par un juste retour, l'expérimentation vocale m'a permis d'infléchir certaines hypothèses philologiques, notamment sur l'articulation des plans métrique, accentuel, rythmique et syntaxique.

Ces trois maîtres, aujourd'hui disparus, m'ont soutenu dans le développement de la compagnie de théâtre antique Démococos, que je créai en 1995. A partir de cette date, la dimension, jusque là exclusivement textuelle et vocale, est devenue également gestuelle et scénique et mon activité de mise en scène se poursuit encore aujourd'hui.

Dans cette expérience théâtrale, la métrique m'a permis d'être au plus près de la forme des textes joués en grec ancien, en latin ou en français, et d'envisager des formes

4 *Le livre de Catulle*, éd. L'Age d'Homme.

5 Sappho, *Poèmes et fragments*, L'Age d'Homme 1991 ; Hésiode, *Œuvres et fragments*, LGF 1999 ; *Batrachomyomachie*, Allia 1999 ; *Antigone*, Editions du relief, 2009 ; *L'Iliade*, Seuil 2010.

6 Thèse soutenue en 1992 à l'université Paris-Sorbonne.

7 *Le Traité de métrique grecque antique* d'A. Dain paraît de manière posthume en 1965.

8 J. Irigoïn, « Architecture métrique et mouvements du chœur dans la lyrique chorale grecque », *Revue des Etudes grecques*, 106, 1993, repris dans *Le Poète grec au travail*, Paris 2009.

dramaturgiques bilingues, dans lesquelles le passage d'une langue à l'autre est mis en scène. Traduction consécutive dans mes deux premiers spectacles mis en scène par Robert Ayres, le français rythmé en hexamètres y suivait l'énonciation en grec ancien par les acteurs⁹. Dans ma première mise en scène de 1997, *A quand Agamemnon ? Hommage à Eschyle*¹⁰, j'ai renversé le dispositif : après une répétition du retour du roi en français, on retrouve les comédiens qui jouaient les rôles d'Agamemnon et de Cassandre morts. Le deuil prend possession du chœur, qui scande des vers trochaïques. Et tout recommence en grec ancien ininterrompu. Cette forme bilingue anticipatrice, très efficace, a été fondatrice de mon travail de mise en scène. On la retrouve dans plusieurs spectacles, *Ariane* (1998), *Perses* (2001), sous une forme à chaque fois différente.¹¹

Une des formes du travail a consisté à dissocier la voix et le geste : un récitant dit le texte, un acteur bouge, manipulé ou non. Une relation mystérieuse s'établit entre la voix de l'un et le corps de l'autre. Cette forme de jeu conjoint à deux ouvrait l'expérience à toute une histoire de la pantomime, depuis l'Antiquité jusqu'aux formes dérivées du théâtre dionysiaque que sont les théâtres de l'Inde et du Japon, pour nous en tenir au kathakali et au théâtre nô. Cette forme est aussi un exercice puissant qui favorise l'écoute, élimine l'ego, et prépare efficacement au travail d'interprétation, masqué ou non. J'ai monté toute l'*Orestie* en 2010 en utilisant cette forme dissociée¹².

La rythmique des vers a soutenu une grande part de l'énergie corporelle de l'acteur. Sans texte ni mètre, il aurait été impossible de d'envisager quoi que ce soit. La rythmique a

9 *Le Retour d'Ulysse*, Tours-Paris, 1995 ; *Les Amours d'Arès et d'Aphrodite*, Tours-Paris-Rethymnon 1996. Sur la traduction en hexamètres, voir le dossier « Homère en hexamètres », issu d'une rencontre internationale de traducteurs et de chercheurs aux Dionysies en 2012, et publié par nos soins dans la revue *Anabases* 20, 2014.

10 Tours-Paris-Avignon. Incluant l'Ode à l'Empereur d'Eric Pide, avec une scénographie de Laetitia Delafontaine et Grégory Niel.

11 Voir nos articles de 1998 : « Mettre en scène aujourd'hui le théâtre grec : A quand Agamemnon ? », dans *Le Théâtre grec antique : la tragédie*, Cahiers de la Villa Kérylos, Actes du VIII^e Colloque de la Villa Kérylos, Beaulieu-sur-Mer, les 3 et 4 octobre 1997, p.215-227 ; 1999 : « Ecriture contemporaine et dramaturgie antique : le principe de la trilogie dans A quand Agamemnon ? », *La Tradition Créatrice du théâtre antique*, II. De Rome à nos jours, Les Cahiers du GITA n°12, p.235-250 ; 2000 : « Dionysos et l'éternel retour », *Noesis*, n°4, p.269-290 ; 2010 « Nô et tragédie grecque, sur Homère, L'Orestie et Les Perses d'Eschyle », *Les Ecritures textuelles des théâtres d'Asie*, éd. Fr. Quillet, Presses Universitaires de Franche-Comté, p.279-90.

12 Dionysies (Paris 2010-13), Milliaires (théâtre romain de St Marcel), Vaison-la-Romaine (2013).

donné un cadre à la gestuelle dans un système de jeu masqué. Et a servi de support aux pas des acteurs.¹³

Sur ce dernier point, il y a eu deux principales étapes. D'abord, la première évidence a été de faire marcher les acteurs ou le chœur sur le rythme des dactyles ou sur celui des anapestes. On peut avancer par demi-pas à chaque pied. Le pied se pose sur la longue au temps fort une première fois, à hauteur de l'autre pied, puis une deuxième fois en avant. Chaque *thesis* rythmique fait donc l'objet d'une *thesis* orchestrale. La variation syllabique qui a lieu au temps faible (deux syllabes brèves ou une syllabe longue) importe peu. Ici, la chorégraphie se fait selon le rythme.

Dans les passages lyriques, une première tentative chorégraphique a été faite pour les *Perses* en 2001. Le pas trochaïque a été suivi par les pieds des choreutes, et le pas des ioniques également. Avec une variation dans l'interprétation de chaque antistrophe, dansée de manière satyrique. En 2003, pour les *Grenouilles*, la danse a aussi suivi la rythmique.

De même, lors de la préparation d'*Antigone* pour Avignon en 2006, la consigne pour la danse d'*Antigone* dans son *commos* a été de danser sur les temps. Mais un hasard malencontreux, une chute de la comédienne qui devait jouer le rôle, la veille de la première, m'a contraint de reprendre le rôle, masqué, au pied levé comme on dit. En fait, je me suis vite aperçu que la métrique des glyconiens de Sophocle appelait au moins la réalisation iambique finale dans une opposition pied droit / pied gauche. Pour le reste, je restais en gros sur les temps.

L'intérêt de cette innovation m'était resté personnel. Mais je sentais qu'en réalisant l'opposition brève / longue finale du glyconien (u - - u u - u -) par une opposition de pieds, j'avais fait plus que battre les temps avec les pieds. Désireux de reprendre cette hypothèse de travail en l'expérimentant à nouveau sur moi-même, je jouai le rôle de Créon dans *Antigone* en 2010 aux Dionysies¹⁴. J'avais en tête le désir de battre des pieds la métrique du *commos* final. Ce défi était renforcé par le fait que nous avons adopté des semelles de bois épaisses d'une dizaine de centimètres. Ce fut ma première incursion approfondie en tant qu'acteur dans les *dochmies*. Ce qui était très clair, c'est qu'il était plus intéressant de battre selon la métrique que selon le rythme proprement dit. Le jeu des longues et des brèves, dans les différentes formes

13 Pour un exemple d'étude orchestrale en l'absence de texte, voir l'ouvrage de P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma, 1998.

14 Réfectoire des Cordeliers ; et théâtre romain de St Marcel aux Milliaires.

que prend ce mètre, est précisément ce qui fait sens dans le désordre chaotique de cette irrégularité quantitative. Il serait absurde d'être régulier dans les pas alors que les pieds métriques ne le sont pas.

Si je note d le pied droit posé, g le pied gauche posé ; D le pied droit frappé et levé, G le pied gauche frappé et levé, voici comment furent scandés par les pieds :

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------------|
| 1. la cellule à cinq syllabes | u - - u - d G g d G (g D d g D) |
| 2. la cellule à six syllabes | u u u - u - d g d G g D (g d g D d G) |

La première cellule à cinq syllabes est la principale. C'est elle qui permet de saisir le rythme syncopé de cette tripodie dite anaclastique par les métriciens. La deuxième est celle sur laquelle on a conservé un peu de musique, sur un papyrus de Vienne, déchiffré en 1890, qui offre, pour l'*Oreste* d'Euripide, quelques vers de l'antistrophe du 1er stasimon en notation enharmonique¹⁵. D'autres variantes métriques sont possibles. Je ne donne ici que les deux principales. Mais on peut résoudre une des deux longues restantes, ce qui fait sept syllabes, ou résoudre les deux longues, ce qui fait huit syllabes. Quand la dernière syllabe longue est résolue, il faut enchaîner sur la cellule suivante en raison de la synaphie. De cinq à huit syllabes, la durée rythmique est la même. On pourrait ne battre que les temps principaux de la cellule à cinq syllabes quel que soit le nombre des résolutions, mais on perdrait alors l'effet pathétique propre aux dochmies tel qu'il se joue dans la danse et pas seulement dans la voix. L'autre type fréquent de variation est le remplacement d'une syllabe brève (la première, au temps faible) par une longue sur la cellule à six syllabes, ce qui modifie le rythme, le pas, la durée : on n'a plus alors une cellule qui serait dans un rapport isochrone avec les autres. De huit unités de brève, on passe à neuf unités. Un ralentissement s'opère comparable à ce qui se produit dans la cellule de base du vers dramatique, l'iambe (u - u -) à six temps, souvent changé dans le schéma - - u - , cellule à sept temps.

Ce sont ces principes d'alternance entre pied droit et pied gauche, pied levé et pied posé, qui ont constitué la base du travail chorégraphique. On voit qu'un pied peut être posé sur une brève, posé sur une longue, posé et levé sur une longue. Dit autrement, un pied sur une longue peut être en *thesis* ou en *arsis*. A une *thesis* rythmique peut correspondre une *arsis* orchestrale.

15 G 2315 = n°3 Pöhlmann-West.

La manière de poser le pied peut varier, pointe, talon, plat du pied. Les modes de contact peuvent varier : frappé, glissé, avant, arrière, latéral etc.

J'ai constaté un jour en atelier qu'il existait une continuité entre le pas glissé du nô (et celui du kyôgen) et le pas iambique, tel que je le concevais. L'un glissé, adhérent au sol, l'autre détaché, mais de telle sorte que l'un pouvait être une forme extrême de l'autre, chacun représentant l'unité de la marche.¹⁶

A l'horizontalité de la métrique se superpose la verticalité des mouvements en *arsis*. Ce mouvement vers le haut se mêle à celui du *melos*, dans sa double nature telle que l'a exposée Aristoxène de Tarente dans ses *Harmoniques*, *melos logôdes*, chant mélodique de la parole naturelle non soumise à une échelle harmonique, ou *melos* proprement dit, passant d'un point fixe à l'autre par des palliers intervalliques (*diastêmata*)¹⁷. L'intonation, en grec ancien, est élévation de la voix. Le mot s'inscrit dans un phrasé mélodique. Il y a là un champ de recherche intégrant voix et geste qui gagne à être développé en grec ancien.

Pour valider cette expérience, j'ai d'abord voulu transmettre ce système de pas aux acteurs de la troupe. Cette transmission fut le départ d'un nouveau système d'entraînement. C'est ainsi que l'*Agamemnon* d'Eschyle fut monté, puis toute l'*Orestie*¹⁸, et *Antigone*. Les acteurs durent intégrer cette dimension qui n'était pas présente jusque là dans leur travail. J'avais atteint un premier but, celui de revenir au corps de l'acteur sans quitter le texte, de passer du plan théorique et philologique de la métrique à celui des pieds vivants sur le plateau du théâtre, sans renoncer au premier plan, ce qui, à ma connaissance, ne s'était jamais fait dans les mises en scène de l'Antique. Pourtant, on ne transforme pas la rythmique de Jean-Sébastien Bach pour l'adapter à l'oreille moderne : pourquoi faudrait-il défaire la scansion des chœurs antiques sous un prétexte fallacieux de « mise en scène contemporaine » ?

Le principe d'équivalence entre métrique et danse explique l'absence de variation syllabique dans la lyrique de Sappho ou de Pindare. Quand un glyconien est résolu chez Pindare, par exemple dans la strophe de la 8e *Pythique*, la danse prend en compte les 9 syllabes. Toute résolution est donc orchestrique. Là où cette liberté existe, dans les dactyles ou les anapestes (mais non pas dans les vers dactylo-trochaïques ou anapesto-iambiques de

16 Cf. notre article « L'acteur qui marche : une passerelle entre la tragédie grecque et le nô », *Identités métisses*, éd. Françoise Quillet, L'Harmattan 2011, p.149-53.

17 Aristoxène, *Harmoniques*, I 7-9.

18 *L'Orestie* fut montée en 2010-12 aux Dionysies, et jouée à Vaison-la-Romaine et à St Marcel en 2011.

Pindare), cela signifie que la battue s'effectue dans une opposition temps fort et temps faible ; la marche, ou la danse s'il y a danse, se fonde sur cette battue, non sur le rythmos intrinsèque des syllabes prises dans le mètre.¹⁹

En 2012, je choisis de monter les *Bacchantes* d'Euripide avec le désir de mettre ces principes de chorégraphie déduits de la métrique à l'épreuve de la danse et de la frénésie bacchiques²⁰.

(Π.) πότερα δὲ θύρσον δεξιᾷ λαβῶν χερὶ
ἢ τῆιδε βάκχηι μᾶλλον εἰκασθήσομαι;
(Δι.) ἐν δεξιᾷ χερὶ χᾶμα δεξιῶι ποδὶ
αἴρειν νιν· αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν.

(Pentheus) Et le **thyrs**e, **dois-je le brandir dans mon poing droit**,
pour **ressembler à une bacchante**, ou dans **celui-ci** ?
(Dionysos) Dans le **droit**, bien **sûr**, et il **faut** que tu **lèves le pied droit**
en **même temps** ! J'**aprouve ton changement d'humeur**.

Le vers du dialogue dramatique, le trimètre iambique, avec ses six temps (marqués en gras dans la traduction²¹) groupés en trois mètres, était évidemment à scander et à gestualiser en tant que tel. Une langue des signes était à développer : à la fois langage corporel et signes traduisant en gestes ce que le masque est censé dire et porter. Avoir introduit une battue systématique des pieds métriques a renforcé chez les acteurs la solidarité du corps et de la voix, unis par le mètre.

Pour les strophes du chœur, les ioniques (u u - - u u - -) présentaient l'avantage sur les iambes d'offrir une constante régularité rythmique sur leurs trois temps (d g D d / g d G g). Là aussi, le principe de chorégraphie métrique avait l'avantage sur la simple chorégraphie rythmique d'offrir une plus grande intelligence du texte. Le principe d'une chorégraphie tournante fut adopté. Fantine Cavé-Radet²² fit ses premiers essais d'application du principe chorégraphique sur un texte mis en musique par François Cam.

19 C'est le cas dans nos mises en scène des hexamètres d'Homère et dans celles des anapestes tragiques (*Orestie* 1997-98, *Perses* 2001) ou comiques (*Grenouilles* 2003). Voir aussi l'expérience de chorégraphie sur les dactyles d'Homère, par A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, New York, 2006.

20 Dionysies 2012-15 ; le spectacle fut joué en 2013 dans le théâtre romain de Vaison-la-Romaine, grâce à Mme Annie Blazy-Bastide, fondatrice à Vaison de la Semaine de théâtre antique en 2000 ; et joué aux Milliaires en 2013 à l'instigation de Mme Véronique Pillon.

21 Traduction métrique comme toutes les traductions jouées par la compagnie Démodocos.

22 Autres chorégraphies développées par Fantine Cavé-Radet sur la musique de François Cam : *Œdipe Roi*, *Sept contre Thèbes*, 1e *Pythique* de Pindare (2014), *Hymnes de Delphes* (2015).

Le type de parole (parlé, chanté, ou récitatif intermédiaire) n'affecte pas la dimension orchestrale de tout texte. Dans le parlé, plus libre, moins mesuré, la métrique est toujours là. Si le texte ne se prête pas forcément à la danse, c'est bien à une sorte de danse que le corps de l'acteur parlant se livre : jeu d'appuis réalisés de manière externe, ou intégrés dans des systèmes d'opposition intériorisés, gestes prolongeant la parole dans l'espace visible et quasi scripturaire, mais livrés à l'effacement du temps éphémère. Dans le travail sur *Amphitryon* qui s'est développé en 2013²³, j'ai demandé aux acteurs une scansion systématique des pas, dans une exagération épuisante qui comportait le risque d'une mécanique un peu trop rigoureuse, pour, dans un deuxième temps, une fois l'apprentissage acquis, leur laisser la liberté du degré d'actualisation orchestrale. Au degré zéro, celui de l'immobilité, le mouvement est encore présent.

C'est à ce moment là, en juillet 2013, que nous sommes venus présenter notre travail au Brésil. Nous avons chanté sur la lyre éthiopienne ce qui devait l'être, d'Homère, Eschyle, Sappho, Anacréon, Sophocle ou Euripide. Nous avons gestualisé les vers prononcés par Ariane dans les hexamètres de Catulle, avons frappé sur le tympanon la danse galliambique de Cybèle et d'Attis, et arboré un masque de bois qui s'inspirait des masques grecs pour l'expression et des masques japonais pour le matériau, un peu comme on imaginerait le masque grec parvenu en Bactriane, avant que le bouddhisme s'en empare et que transporté au VI^e siècle au Japon il ne devienne le masque de gigaku. L'histoire des lyres éthiopiennes et de l'interprétation mélodique des textes anciens nous mènerait trop loin. Mais le mouvement du plectre n'est pas très éloigné de la battue des pas que nous avons tenté de mettre en évidence.

Cette contribution permet de jeter quelques bases, au sens de *basis*, le pas, la marche, pour réamorcer une fusion des arts de la parole, du chant et de la danse, à partir d'une tradition perdue peut-être, mais dont les textes nous ont conservé plus d'un secret. Une manière de répondre à Eugenio Barba, qui appelait à "écrire l'histoire fascinante du bouleversement silencieux qui a marqué le spectateur européen lorsque l'art de la représentation s'est séparé de l'art de la danse (et du chant)".²⁴ Car le plus étonnant, dans cette tradition orchestrale grecque que l'on dit perdue, est qu'on a la chance d'avoir conservé une grande partie des poèmes eux-mêmes dans lesquels cet art avait placé ses pas. Ce n'est pas un retour à la tyrannie du texte, celui qui opprimait le corps. Il s'agit d'envisager le jeu théâtral dans la spécificité de son écriture :

23 Le texte a été traduit par Nicolas Lakshmanan et créé aux Dionysies.

24 *L'Energie qui danse*, éd. 2008, p.124.

de retrouver le corps perdu en remontant vers les principes du mouvement à travers les plis et les replis des mètres.

Bibliografia

BARBA,E. et SAVARESE,N. *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, éd. L'Entretiens, 2e édition, 2008.

BIEBER, M. *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1939.

BRUNET, P.. « Le grec, langue idéale du chant », *Musique et poésie dans l'Antiquité. Actes du colloque de Clermont-Ferrand (23 mai 1997)*, éd. G. Pinault, Université Blaise Pascal, 2001, p.11-26 ;

BRUNET, P.. « Mètre et danse : pour une interprétation chorégraphique des mètres grecs », *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, Atti del IV convegno di MOISA, Lecce 28-30 octobre 2010, Rudiae 22-23, t. II, publié en 2012, p.557-571 ;

BRUNET, P.. « L'acteur qui marche : une passerelle entre la tragédie grecque et le nô », *Identités métisses*, éd. Françoise Quillet, L'Harmattan 2011, p.149-53 ;

BRUNET, P.. « La voix et le geste au pouls de la Muse », *Approches* n°150, juin 2012, p.141-54.

BRUNET, P.. « Les *Bacchantes* d'Euripide, une expérience de dramaturgie dionysiaque », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ERAC) et Ariane Ferry (CEREdI) avec la collaboration de S. M. Taracena et Daniel Lecler. Publications numériques du CEREdI, "Actes de colloques et journées d'Etude, (ISSN 1775-4054)", 2013, n°7.

CECCARELLI,P. *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma, 1998.

DAIN,A. *Traité de métrique grecque antique*, Paris 1965.

DAVID,A.P. *The Dance of the Muses : Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. New York, 2006.

DELAUVAUD-ROUX, M.-H. (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes 2011 ;

DELAUVAUD-ROUX, M.-H. « Le corps dansant dans le théâtre grec antique », A. Torti-Alcayaga et J.-P. Simard dir., *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel2 : Arts ouverts*, Paris 2011, p.168-81.

EMMANUEL, M.. *Essai sur l'orchestrique grecque*, Paris, 1895.

IRIGOIN, J.. *Le poète grec au travail*, Mémoires de l'Académie 39, Paris 2009.

MULLEN, W.. *Choreia: Pindar and Dance*, Princeton 1983.

NAEREBOUT Fr. G. *Attractive performances. Ancient Greek Dance : three preliminary studies*, Amsterdram 1997.

PÖHLMANN, E. et WEST, M. L. *Documents of ancient greek music*, Oxford 2001.

POIGNAULT, R. (dir.), *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, Centre de recherches André Piganiol, collection "Caesarodunum-Présence de l'Antiquité", 2013.

PRUDHOMMEAU, G. *La danse grecque antique*, Paris 1965.

SECHAN, L. *La danse grecque antique*, Paris 1930.