



HAL
open science

Vision spectaculaire et vision imaginative dans la poésie mélrique grecque. Le cas des épinicies de Pindare

Michel Briand

► **To cite this version:**

Michel Briand. Vision spectaculaire et vision imaginative dans la poésie mélrique grecque. Le cas des épinicies de Pindare. *Pallas. Revue d'études antiques*, 2013, Regard et représentation dans l'Antiquité, n° 92, p. 115-131. 10.4000/pallas.173 . hal-01644681

HAL Id: hal-01644681

<https://hal.science/hal-01644681>

Submitted on 30 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Pallas

Revue d'études antiques

92 | 2013

Regard et représentation dans l'Antiquité

Vision spectaculaire et vision imaginative dans la poésie mélique grecque. Le cas des épinicies de Pindare

“Spectacular vision and imaginative vision in Greek melic poetry: the case of Pindar’s epinicies”

Michel Briand



Édition électronique

URL : <http://pallas.revues.org/173>

DOI : 10.4000/pallas.173

ISSN : 2272-7639

Éditeur

Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 115-131

ISBN : 978-2-8107-0264-0

ISSN : 0031-0387

Ce document vous est offert par SCD de l'Université de Poitiers



Référence électronique

Michel Briand, « Vision spectaculaire et vision imaginative dans la poésie mélique grecque. Le cas des épinicies de Pindare », *Pallas* [En ligne], 92 | 2013, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 29 novembre 2017. URL : <http://pallas.revues.org/173> ; DOI : 10.4000/pallas.173



Pallas – Revue d'études antiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Vision spectaculaire et vision imaginative dans la poésie mélique grecque. Le cas des épinicies de Pindare

Michel BRIAND
Université de Poitiers

Pour étudier le phénomène de la vision dans la poésie de Pindare, qu'elle soit actée ou représentée, j'ai choisi de procéder en deux temps complémentaires :

- la présentation du cadre théorique et anthropologique dans lequel s'insèrent les notions de regard et de vision, telles que la poésie grecque d'époque archaïque et classique, particulièrement les *Épinicies* de Pindare, y renvoie, les mette en scène et en jeu, voire s'y assimile, en tant qu'activités sensorielles fondamentales, riches en implications éthiques, rituelles, sociales, politiques, et aussi esthétiques, poétiques, fictionnelles et spectaculaires.

- l'étude, dans cette perspective, d'un exemple particulier, la cinquième *Néméenne*, qui thématise spécialement le rapport entre vision spectaculaire (en lien avec ce que voit le public d'une performance chorale et avec ce qui, dans l'énoncé poétique, renvoie à cette énonciation mélique) et vision imaginative (en lien avec ce que se représente le public de cette même performance, surtout à partir de ce qui, dans l'énoncé poétique, renvoie à des images extérieures au spectacle, surtout fictionnelles).

1. Perspectives théoriques et anthropologiques

1. 1. *L'éclat rayonnant de la lumière et le toucher de la vision*

Première remarque : la vision, telle qu'elle est représentée dans des ouvrages scientifiques comme dans des productions artistiques, est un phénomène culturel qui résulte d'une construction contextualisée¹. Pour les Grecs anciens, dont Pindare, le regard et la vision sont une activité dynamique qui consiste en l'émission d'un rayonnement lumineux, de nature ignée, et, comme l'a montré notamment G. Simon, cette activité se fonde sur des valeurs à la fois visuelles et tactiles, surtout pour ce qui concerne les composantes spatiales et chromatiques de

1 Simon, 1988 et 2003 (chap. 1). Il en est de même pour l'audition, cf. Bettini, 2008, et, plus largement, pour l'imagination, Bettini, 2011.

la perception visuelle (distance, mouvement, vivacité des couleurs) : la vision est une palpation projective à distance, dont l'instrument est le rayon émis par le regard.

De plus, le vocabulaire grec de la lumière (diffuse, rayonnante, vibrante...) est organisé suivant des matrices métaphoriques où les actions de voir, briller, brûler et montrer sont analogues et peuvent se représenter l'une l'autre : dans cette pensée figurative, la lumière est vie, les astres sont des yeux, et inversement². Enfin, qu'il s'agisse d'énoncés poétiques et rhétoriques ou d'études scientifiques ou philosophiques, les transferts sont constants entre les domaines relevant de la vision, de l'ouïe, du toucher ou de l'odorat, ou aussi de la proprioception et de la kinesthésie ; dans des évocations synesthésiques, des notations visuelles peuvent figurer (ou être figurées par) des notations kinétiques, sonores, tactiles, etc.

1. 2. *Métaphore cognitive et enjeux éthiques et esthétiques de la figuration*

Les philosophes cognitivistes, par exemple Lakoff et Johnson, suivant en cela Aristote (*De anima*, 432a8 : « sans perception, il n'y a ni apprentissage, ni compréhension »), considèrent que toute pensée vivante est métaphorique, qu'il n'y a pas de discours ou de pensée non figurée, et que la philosophie est nécessairement incarnée (« philosophy in the flesh »)³. D'où leur emploi des notions de métaphore conceptuelle, d'espaces mentaux, y compris dans les analyses relevant de la poésie, ainsi que, plus largement, leur intérêt pour les effets cognitifs, à la fois éthiques et esthétiques, de la réception littéraire ou spectaculaire.

Pour les Grecs d'époque archaïque et classique (jusqu'à la *theôria* chez Platon et la *katharsis* chez Aristote)⁴, les images visuelles ne sont pas de simples ornements mais des modes de transmission des sensations, et surtout des manières de penser, de ressentir, de percevoir et de se comporter, ou de provoquer perceptions, sensations, pensées, voire comportements et actions. Ceci est important quand il s'agit, comme ici, d'un contexte culturel où poésie et philosophie ne sont pas encore tout à fait distinctes, sur le plan pragmatique et formel, et où la poésie, mode d'action et de pensée, existe en performance, dans le rituel civique de l'éloge du vainqueur aux jeux et son retour dans sa cité.

Dans les *Épinicies* de Pindare, les termes référant à la lumière et aux couleurs tirent leur importance du fait qu'ils sont chantés dans une fête collective et que le champ conceptuel de la lumière participe, dans ce cadre rituel, à la construction et à la mise en forme d'autres champs caractéristiques de la poésie d'éloge, comme la gloire, la richesse, l'excellence, l'harmonie, la vérité (en contraste avec le champ de l'obscurité ou de l'aveuglement, en rapport avec les notions de honte, dissimulation, mensonge, excès...)⁵.

1. 3. *L'empathie kinesthésique et visuelle : réceptions spectaculaire et poétique actives*

À la suite des analyses de Koller, certes à nuancer pour leur perspective historique⁶, on peut envisager que le sens prototypique de la *mimêsis* concerne son emploi orchestrique et théâtral (qui dénote l'action de « représenter » par des figures ou *skhêmata* kinétiques et discursives),

2 Briand, 2005 et à paraître en 2013.

3 Briand, à paraître en 2013, et Lakoff et Johnson, 2003 (1980) et 1999.

4 Briand, 2007 et 2011, et Marx, 2011.

5 Briand, 2003.

6 Koller, 1954, corrigé, notamment pour la dimension diachronique, par Halliwell, 2002. Cf. aussi Lenain et Lories, 2007.

plutôt que son emploi pictural ou sculptural (qui dénote l'action d'« imiter » par des formes graphiques et chromatiques, comme surtout chez Platon)⁷. Et l'activité de représentation mise en œuvre par la performance épique, qui vise à l'expérience et à la transmission de vérités figurées, correspond au premier type de *mimésis*, en mouvement, alors que la statuaire, à laquelle Pindare s'oppose, dès les premiers vers de la cinquième *Néméenne*, correspond à la seconde, sans mouvement *a priori* et fondée sur l'illusion et le simulacre⁸.

Sur un autre plan, le rôle primordial attribué aux synesthésies rejoint l'analogie foncièrement grecque des processus de connaissance, parole, pensée, perception visuelle et kinesthésique, et émotion psychologique. Ainsi, la fiction, qu'elle soit dansée ou rhétorique (spectaculaire ou mythologique, par exemple), encore selon les cognitivistes, mais déjà chez Aristote, construit et transmet des événements, valeurs, sensations et sentiments qu'elle figure, là où le discours non figuré, si jamais il existe, ne peut agir. Et quand la fiction discursive, comme chez Pindare, est intégrée dans la production d'un rite, mêlant sensations visuelles, sonores, tactiles et kinétiques de niveau imaginatif et spectaculaire, on assiste à un renforcement réciproque des deux niveaux, et à une association du visuel avec le kinétique, jusqu'au moment même de la réception imaginative et spectaculaire, de ce fait activité vive⁹.

Et la découverte récente des « neurones miroirs » implique que « faire quelque chose », « voir un autre le faire » et « s'imaginer soi-même (ou un autre) le faire » sont des phénomènes similaires, ces neurones particuliers s'activant autant quand on voit quelqu'un accomplir une action que quand on l'accomplit soi-même¹⁰. Cette observation définit l'ancrage neuro-physiologique de l'action kinétique et de l'observation visuelle de cette action, mais aussi de l'apprentissage (par imitation et modélisation), du partage des émotions, voire de la solidarité humaine, fondés sur l'empathie, soit l'expérience (surtout kinétique et visuelle) des états sensoriels et mentaux d'autrui. Pour les arts de la scène, surtout quand ils allient, comme l'épique, danse, musique et discours, cette perspective est d'autant plus stimulante qu'elle s'associe, comme le montre W. Marx, avec une réévaluation récente des interprétations physiologiques et médicales de la *katharsis*, en tant que participation sensorielle, psychocorporelle, et donc éthique et esthétique à la fois, et engagement puissant du spectateur et du lecteur dans son activité de réception sensible¹¹. Ce qui nous concerne ici, du fait que la vision d'un spectacle, doublée des sensations induites par la fiction transmise par le spectacle, peut être une activité forte, qui relie l'art et la vie, et non une réception passive. De même aussi pour une lecture vive, dans des conditions différentes certes, comme le montre G. Bolens, quand elle analyse les effets kinesthésiques et visuels induits par la lecture de *Illiade*, suivis de nombreux autres textes, jusqu'aux plus récents, tel Proust¹².

7 Catoni, 2008, Bettini, 2011, et Frontisi-Ducroux et Vernant, 1997.

8 Sur les enjeux anthropologiques de la *mimésis* mise en performance ou ritualisée, voir Wulf, 2007, et Gebauer et Wulf, 2009.

9 Briand, 2008a, 2008b et 2010.

10 Rizzolatti et Sinigaglia, 2007, Noland, 2009, et Foster, 2011.

11 Marx, 2011.

12 Bolens, 2000 et 2008.

1. 4. *L'épinicie pindarique : entre pragmatique culturelle et fiction véridique*

Dans les épinicies pindariques, les images visuelles peuvent apparaître dans la composante mythologique, à la fois narrative et descriptive, qui, renvoyant aux temps héroïques anciens, constitue le noyau quasi-épique de l'ode¹³ : sur le plan illocutoire, la performance poétique vise à produire des images (et des idées) dans l'esprit (et donc le corps) des spectateurs (comme dans celui des lecteurs, ensuite). Ces images visuelles (et leurs correspondants sonores, kinétiques, tactiles, etc.) en appellent à la *phantasia*, et leur efficacité repose sur des effets conjoints de vivacité, de variété, de clarté, bien établis par les sophistes contemporains de Pindare (Gorgias par exemple) et les rhéteurs ultérieurs¹⁴. C'est à ce propos que je parle de « vision imaginative » (ou fictionnelle).

Et d'autres images visuelles participent à la structuration du cadre mélique qui organise le poème épinicique et son efficacité rituelle, surtout encomiastique¹⁵. Ces images sont liées à la performance poétique (dans tous ses aspects, chorégraphique, musical, discursif...), assurée par le groupe des jeunes choristes qui célèbrent l'un des leurs, le dédicataire, au nom du poète et de ses commanditaires (cité, tyran, famille du dédicataire...), et à la réception assurée activement par le public contemporain (citoyens rassemblés, familles, commanditaires, dédicataire, dieux tutélaires de la cité ou des Jeux...). Le public, dans un processus de « katharsis mélique », est ainsi sensible aux effets déictiques de l'harmonie musicale, au sens grec élargi du terme, qui implique l'interaction de la danse, de la musique, du chant et du texte poétique. À ce propos, je parle de « vision spectaculaire » (ou rituelle).

Ces deux composantes du poème, quasi-épique et mélique, interagissent, grâce aux deux types complémentaires d'effets visuels, imaginatifs et spectaculaires. Et les échos, en particulier visuels, sonores et kinesthésiques, entre les composantes hymnique/mélique et mythologique des odes en fondent la cohésion et la cohérence, ainsi que l'efficacité de l'éloge, qui repose surtout sur les correspondances entre l'excellence passée, mythique, et les succès présents, actuels. On mettra à part, dans ce système, les assertions gnomiques qui apparaissent dans les deux types d'énoncés, ainsi reliés par les références visuelles à valeur éthique ou religieuse explicite. Et, de la même manière, l'énoncé mythologique est chanté par le chœur qui en renforce les évocations visuelles (et kinesthésiques) par des actions de type spectaculaire, en même temps que, dans le cadre mélique, se trouvent des notations visuelles (et kinesthésiques) qui attisent la *phantasia* du public (et bien sûr celle du lecteur).

13 Briand, 2011, et Patten, 2009. Voir aussi Calame, 1977, 2000 et 2005, ainsi que, dans des domaines culturels très variés, Calame *et al.*, 2010.

14 Webb, 2009b.

15 Sur les fonctions sociales et rituelles de ce qui devient spectacle, voir Schechner, 2003 (1988), et Turner, 1986. Sur la danse chez Pindare, voir Briand 2009, Mullen, 1982, Miller, 1986, et Lonsdale, 1993. Voir aussi David, 2006. Sur la danse en tant que spectacle et enjeu culturel central, voir aussi De Finis, 1989, Webb, 2009a, et Dumont, 2006.

2. La cinquième *Néméenne* de Pindare

2. 1. *Les enjeux esthétiques et rituels de l'ode : dialectique de l'éloge et du mythe et paragone*

La cinquième *Néméenne* a été choisie pour plusieurs raisons. Relativement brève, puisqu'elle s'étend sur trois triades, elle a une composition claire : un début mélique imposant (v. 1-8, centré sur une comparaison entre sculpture et poésie) qui présente une première fois le dédicataire, Pythéas d'Égine, vainqueur au pancrace, dans la catégorie des imberbes ; un final aussi grandiose (v. 40-54), où se mêlent célébration circonstanciée de Pythéas, recommandations gnomoniques, éloge de l'entraîneur, Ménandre, et du grand-père du dédicataire, Thémistios (double vainqueur au pancrace et à la boxe à Épidaure) ; et, entre deux, la composante mythologique, qui occupe tout le centre de l'ode (v. 8-39), fondée sur le personnage de Pélée et son mariage avec Thétis, au-delà d'une aposiopèse ferme (v. 14-18) qui met en scène l'interruption du premier mythe, relatif aux raisons réelles pour lesquelles les deux frères Télamon et Pélée ont dû quitter l'île d'Égine, à savoir le meurtre de leur demi-frère Phokos. Cette ode thématise ainsi, d'une part, le dialogue des arts, en l'occurrence la poésie mélique (donc aussi la danse) et les arts plastiques, et, d'autre part, le rapport entre narration mythologique et éloge ritualisé et le rôle du poète dans l'établissement et la révision de fictions qui soient à la fois véridiques et reconnues, donc acceptables pour tous ses destinataires, dieux et public humain, et oubliées de ce qui peut déplaire, au sujet des dieux et des héros. Enfin, cette ode est très intéressante, dans sa composition générale comme dans de multiples effets de détail, en ce qui concerne la question du rapport entre danse (thématisée mais aussi actée) et poésie : elle a ainsi été étudiée en détail par W. Mullen, avec la première et dixième *Olympique*¹⁶. Et donc entre vision spectaculaire et vision imaginative. J'insisterai sur le lien entre les deux pragmatiques solidaires que mettent en acte l'énonciation épinicique, d'ordre à la fois orchestrique, textuel et musical, liées à une expression et une réception foncièrement synesthésiques, visuelles, sonores et kinesthésiques, auxquelles participe le public autant que les choristes : d'une part, au niveau des perceptions décrites (qui font appel à la *phantasia*), dans le noyau mythologique mais aussi dans le cadre proprement mélique de l'ode, et, d'autre part, au niveau des perceptions montrées (par les jeux de *deixis* inclus dans le texte, ou, plus difficile à reconstruire, par l'action chorégraphique, rythmique et mimo-gestuelle, dont le texte, quand il décrit la performance, par exemple les gestes des choristes, et quand il suit une construction rythmique significative, nous fournit quelques indices).

Cette ode forme un ensemble adressé au même dédicataire ou à son frère Phylakidas, à l'occasion d'autres victoires, avec les cinquième et sixième *Isthmiques*, qui offrent un point de comparaison et quelques compléments (par exemple au sujet des aventures mythologiques attribuées aux Éacides, patrons d'Égine), en même temps que l'autre grand poète épinicique, Bacchylide, composait sa treizième *Épinicie* pour célébrer la même victoire que celle de la

16 Mullen, 1982, chap. 4, p. 143-208, « Visualisations ».

cinquième *Néméenne*¹⁷. Enfin, on accordera la plus grande importance, dans l'organisation générale de l'ode, à l'émulation entre les arts, telle que la thématisent l'énoncé poétique mais aussi son énonciation, faisant de la poésie mélique un art visuel parfait, supérieur à la statuaire par son efficacité kinesthésique : le *paragone* traditionnel, tel que l'a défini finalement Lessing, qui oppose arts du temps et arts de l'espace, est ici recomposé, ou plutôt la situation antique classique, où la poésie était à la fois un art du spectacle et de l'imagination, grâce à la conjonction intime de la danse et du chant, du geste et du son, a été ensuite recomposée, à partir de l'époque hellénistique, et la poésie y devient d'abord littérature.

2. 2. *Le jeu des notations visuelles, entre spectacle et imagination*

On relèvera l'importance des notations visuelles, d'ordre spectaculaire (déictique) ou imaginatif (descriptif), et parfois le croisement de ces deux systèmes perceptifs, pour la structuration du poème et de ses effets pragmatiques, liés notamment aux réseaux d'échos, de reprise et d'opposition tissées entre isotopies lexicales et thématiques et jeux de rythme :

- les deux expressions formulaires « Néréides dorées » (*χρυσεῶν Νηρηϊδῶν*, à la fin du long v. 7, au début de l'antistrophe 2, au centre d'une période qui, sur quatre vers, marque le passage de l'actualité mélique à la première narration mythologique) et les « Néréides à la quenouille dorée » (*χρυσάλακάτων... Νηρηϊδῶν* v. 36, au dernier vers de la deuxième épode, dans un passage statique, d'autant plus expressif, et proche de la fin de la narration mythologique, v. 39) relient le cadre mélique et la narration mythologique, associant donc l'actualité et le passé héroïque, et préparent, par l'évocation d'un chœur de déesses protectrices, les derniers mots du poème, aussi à la fin marquée d'une épode, la troisième, v. 53 « grâce aux Charites blondes » (*σὺν ξανθαῖς Χάρισσιν*) qui protègent à la fois la performance épinicique et, en tant que déesses de la prospérité et de la richesse, la cité et le public rassemblé à cette occasion. À cette triple notation s'ajoute, au v. 24, « Apollon, menant sur sa lyre aux sept langues son plectre doré (*χρυσέῳ πλάκτρῳ διώκων*) », à la fin de la strophe 2, avant un enjambement interstrophique marqué : cette synesthésie associant l'éclat des instruments, la variété des sons et le geste vif du musicien constitue un accent à partir duquel le chœur entame son deuxième déplacement antistrophique. Dans la poétique pindarique des couleurs et de la lumière, la blondeur fauve attribuée aux Charites appartient au même ensemble esthétique et éthique que l'éclat de l'or (souvent associé à l'immortalité) et que la lumière diffuse du jour dénotée par *φάος* et les termes apparentés, liés à l'excellence en général, à la célébration glorieuse en particulier. Ces quatre occurrences de l'éclat doré lié à des divinités de l'harmonie mélique, cosmique et morale, sont appuyées rythmiquement, à la fois par le son et le geste, et relient avec éclat le début, le milieu et la fin de l'ode.

17 La traduction présentée ici, dans l'annexe qui suit l'article, se fonde sur le texte publié par William H. Race, *Pindar. Vol. II Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments*, Loeb Classical Library, Harvard UP, 1997, lui-même pour l'essentiel fondé sur l'édition de B. Snell — H. Maehler, *Pindari Carmina cum fragmentis*, Teubner, Leipzig, 1987 (8^e éd.). Je me suis aussi beaucoup inspiré de sa traduction, essayant, comme lui, de respecter l'organisation des vers, voire l'ordre des mots, si possible. À ce propos, signalons que la numérotation des vers, dans les éditions modernes de Pindare, tient compte du fait qu'une ligne signalée par un retrait à gauche n'est pas un nouveau vers, mais la seconde partie d'un vers long partagé en deux membres ou *κῶλα*.

- les deux emplois du verbe φαίνω « faire apparaître, montrer », formé sur la même racine que φάος « lumière », dont on rappelle, dans les représentations grecques, le caractère igné et tactile, d'autant plus énergétique que le regard lui-même, qui va à la rencontre de ces éclats lumineux, est vu comme l'émission de rayons : d'une part, le v. 6, dernier vers de la première strophe, « alors que sur ses joues il ne montrait pas encore (οὔπω... φαίνων) la tendre saison du raisin, mère du duvet » (à propos du dédicataire, encore imberbe au moment de son dernier exploit néméen), laisse présager des victoires encore plus extraordinaires, dont l'éclat est renforcé par la tournure négative, à forte valeur concessive ; d'autre part, le v. 17, à teneur gnomique, aussi en tournure négative, cette fois réticente, affirme que seuls les bons aspects de la mythologie doivent être montrés, dans une célébration véridique (« toute vérité exacte ne gagne pas à montrer son visage », φαίνοισα πρόσωπον). Ceci marque une fin claire, dans les derniers vers de la première épode, avant un nouveau passage gnomique sur la valeur du « silence » (« l'action de se taire », τὸ σιγᾶν), au début du v.18, parfaitement conclusif : la seconde triade strophique, à partir du vers 19, indique un changement de thème total et la reprise du déplacement à son point de départ, comme au v. 1.

- deux notations isolées, relatives à un éclat plus trouble, moins soutenu, semble-t-il, par des effets rythmiques flagrants, mais propres à évoquer des gestes expressifs, peut-être représentés par les choristes : v. 11, « le ciel » vers lequel Pélée, Télamon et Phokos (que les deux autres vont assassiner) dressent leurs bras en prière, pour la prospérité d'Égine, précisément l'αἰθήρ, la partie la plus élevée et lumineuse du ciel (sur la même base que le verbe αἶθω « allumer, enflammer ») et figuration métonymique des dieux Olympiens ; et v. 27-28, le « dessein ouvragé » (ποικίλοις βουλεύμασιν) d'Hippolyte la rusée qui « arrange une parole mensongère, fabriquée », ψεύσταν δὲ ποιητὸν συνέπαξε λόγον. Cette dernière notation construit un contre-modèle pour la parole poétique, pour la vérité silencieuse évoquée au v. 17, et surtout pour « les hymnes ciselés » (ποικίλων... ὕμνων) qu'obtient (littéralement, que « touche »), v. 42, l'oncle du dédicataire ; l'éclat complexe et changeant du ποικίλον (« ciselé, bigarré, moucheté », donc « varié, subtil, changeant »)¹⁸ figure souvent dans les épinicies la parole fabriquée (ποιητὸν... λόγον), ici mensongère, comme par exemple celle d'Homère dans d'autres odes, mais aussi souvent véridique et savante, comme plus loin, v. 24, la virtuosité d'Apollon, voire la poétique même dont se revendique Pindare, variée, complexe, extravertie, en adéquation avec la demande sociale, celle du public et du commanditaire, à laquelle il se propose de répondre.

2. 3. Le jeu des notations kinesthésiques

En second lieu, on peut être sensible au lien de ces notations visuelles avec les nombreuses notations kinesthésiques, là aussi dans le domaine spectaculaire comme dans la *phantasia*, et le rôle central joué par la dialectique de l'arrêt et du mouvement, en particulier dans la première épode¹⁹ :

18 Cf. Frontisi-Ducroux, 2000 (1975).

19 Outre Mullen, 1982, p. 143-164, notamment 147-152 et 156-157, voir aussi Segal, 1974, Briand 2008a et Michel Briand, « Quand Pindare dit qu'il se tait... Analyses sémantiques et pragmatiques du silence énoncé », dans *Hommage à Jean-Pierre Weiss*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Nice, 1996, p. 211-239, ainsi que dans Race, 1990, surtout chap. 1 « Climactic Elements in Pindar's verse », p. 9-40, et chap. 2 « Elements of Style in Break-Offs », p. 41-57.

- trois emplois du verbe ἵστημι « placer debout, dresser », dans des formes à valeur intransitive ou résultative dénotant le fait de « s'arrêter » et de « rester immobile », pour différencier la statuaire, statique, de la poésie mélique, en mouvement, ou pour décrire l'attitude de certains personnages mythiques, ou, enfin, pour représenter kinétiquement, par délégation chorale à la fois gestuelle et orale, la posture du poète et son attitude par rapport à son propre discours : v.2, « je ne produis pas (ἐργάζεσθαι) des sculptures qui restent immobiles dressées (ἐλινύσσοντα... ἀγάλματ' ἐπ'... ἐσταότ') sur leur socle », où la performance chantée et dansée commence avec le refus du silence et de l'immobilité, comme dans un élan initial dont le déploiement d'énergie se prolonge jusqu'à la fin du poème et son invocation aux Charites, départ marqué par le participe parfait mis en rejet au début du vers 2 (« dressées ») et la rupture qui suit « au contraire, sur tout navire..., doux chant, pars... » ; v. 11, « debout et levant leurs mains ensemble vers le ciel », sur les héros éginètes évoqués en amorce, dans la première antistrophe, avec le participe aoriste (στάντες) en rejet en début de vers, comme pour une dramatisation du récit, brutalement interrompu ensuite ; et surtout v. 16, « Je m'arrêterai (στάσομαι) : toute vérité exacte/ne gagne pas à montrer son visage ;/et se taire est souvent le plus sage qu'un homme puisse penser », dans un énoncé à la fois performatif (au futur, suivant le procédé fréquent chez Pindare, pour des verbes d'énonciation à la première personne, du type « je vais chanter »)²⁰ et gnomique, dont on peut imaginer, puisqu'il recouvre la fin de la première épode, l'effet kinesthésique marqué, possiblement représenté par l'évolution et la gestuelle du chœur, comme par le rythme de son chant (rupture brutale à la fin du vers 15, qui nous entraînait vers un récit déshonorant pour les héros évoqués et donc pour la cité dédicataire ; régularité et ralentissement du tempo, et affirmation appuyée d'une valeur paradoxale attribuée au silence, à l'immobilité et à l'obscurité, avant, au v. 19, un nouveau départ, au début de la deuxième strophe, vers la version acceptable du récit héroïque). Pindare, par ses choristes, dans le texte, le chant et la danse, se présente comme si la première strophe était une esquisse désormais effacée, et que le véritable poème commençait seulement à ce moment-là : comme certains rhéteurs ou meneurs de spectacle, qui aiment surprendre leur public (friand de ce type de surprises, justement), le poète se plaît à jouer la spontanéité, d'autant plus frappante qu'elle est artiste²¹. Nous sommes là dans la feintise, d'autant plus efficace que l'oralité s'y appuie sur la kinésie et la vision spectaculaire.

- toute une série de gestes et de déplacements décrits, souvent associés à l'évocation d'espaces ou de parties du corps, un peu comme dans le *Bouclier d'Achille*, mais renforcés par leur intégration dans la performance mélique, qui fait que la vision spectaculaire et l'imagination du public, et encore maintenant celle du lecteur (comme pour le lecteur aristotélicien de la tragédie sans spectacle), ainsi que leurs perceptions kinesthésiques, sont constamment et vivement sollicitées. On signalera, parmi d'autres : dans la strophe 1, l'injonction allégorique au poème, à son début (v. 2-3, « sur un navire... pars... », ἀλλ'... στείχ' ἀπ') ; dans l'antistrophe 1, l'évocation des origines héroïques des Éacides « issus de Kronos et Zeus et des Néréides », avec une expression plus dynamique et concrète en grec, v. 7, ἐκ... φυτευθέντας... ἀπὸ... (φύομαι, comme on sait, dénote d'abord la croissance d'une plante), v. 8 le verbe ἐγέραιρεν (traduit ici par « exalte [la gloire] » mais en fait « fait lever, érige, excite, réveille »), et, v. 10, le geste de prière prêté aux héros éginètes ; dans l'épode 1, v. 15-16, leur départ précipité de l'île, chassés par

20 Cf. Pfeijffer, 1999.

21 Scodel, 1996.

une divinité, et l'aposiopèse théâtrale déjà analysée; dans la strophe 2, le contrepoint à l'arrêt précédent, dans une figuration du poète comme athlète inspiré, champion de saut en longueur (v. 19-20, « qu'on creuse/pour moi de quoi faire un saut (ἄλμαθ') qui m'entraîne loin d'ici : j'ai dans les genoux un élan léger », ὄρμᾶν ἐλαφράν), avant l'image fière des aigles, les grands poètes, qui traversent les océans, puis l'évocation du « très beau chœur des Muses », mise en abyme des choristes de l'épiniécie en cours d'exécution (v. 23, Μοισῶν ὁ κάλλιστος χορός), guidé par Apollon, auquel Pindare propose de l'identifier, comme ensuite, dans l'antistrophe 3, qui décrit les noces de Thétis et Pélée, ainsi que les adversités que le héros a dû combattre, avant de triompher dans l'épode 2, selon des valeurs attribuées aussi au dédicataire actuel de l'ode, la franchise, l'énergie, la protection de Zeus « meneur de nuages » (v. 34); enfin, dans la strophe 3, le voyage régulier de Poséidon, pour les Jeux Isthmiques (v. 37-39), « où des troupes joyeuses avec le son du roseau accueillent le dieu et rivalisent par la force audacieuse de leurs membres », σθένει γυίων ἐρίζοντι θρασεῖ, dans une expression qui rappelle l'évocation des héros mythiques du v. 19, le second début de l'ode (« la force de leurs bras (χειρῶν βίαν) et la guerre d'acier »), et v. 41-42, Euthymenès, l'oncle du dédicataire, qui « tombe dans les bras de la Victoire » (Νίκας ἐν ἀγκώνεσσι πίτνων); dans l'antistrophe 3, le nouvel élan pris par la famille du dédicataire à l'assaut des victoires athlétiques (comme le poète, dans la deuxième strophe, et le chant, dans la première), v. 42 « s'élançant » (μεταξίαις); et, pour finir, dans la dernière épode, en symétrie avec la première strophe, l'évocation de la performance mélique comme une navigation (v. 50-51, « Donne de la voix, tends les voiles sur la vergue de hune, et proclame... »), liée au fait qu'Égine est une île, mais aussi que la procession triomphale s'achève, avec le poème, « devant le portique d'Éaque », v. 53, où le dédicataire « apporte » ses couronnes verdoyantes et fleuries, et le poète le chant mélique et la danse de ses jeunes choristes, aussi triomphant.

3. Épilogue. Arts visuels et poésie performative : le triomphe du spectacle

Enfin, on s'intéressera à l'émulation affirmée, dès la première strophe, entre la statuaire, et plus largement les arts et artisanats plastiques, et la performance mélique²², comme dans le *Bouclier d'Achille*, entre l'œuvre d'Héphaïstos et la poésie épique²³. Mais Pindare a plus de moyens qu'Homère pour évoquer le mouvement, au-delà de l'appel à l'imagination de l'auditeur et aux effets kinesthésiques, en même temps que sonores et visuels, de sa diction : ici la danse n'est pas seulement fictive, représentée, elle est aussi actée, et si Pindare triomphe, à ses propres yeux autant qu'à ceux de son public, dont il satisfait la demande de fête et de splendeur, c'est grâce au mouvement dansé qui domine et entraîne l'ensemble du poème et de la cérémonie à laquelle il participe. Comme le poète l'affirme à maintes reprises, le commanditaire aurait pu aussi bien célébrer son jeune vainqueur par l'édification d'une statue monumentale, un *kouros* archaïque ou classique, par exemple, comme Olympie ou Delphes en avait tant, mais, comme on sait, dans les représentations grecques, ce qui compte c'est le rituel du moment, et la voix poétique, indissociable des mouvements qui la produisent ou l'accompagnent, chez les choristes comme dans le corps et les perceptions des spectateurs : sans cette voix, qui seule peut revivifier les dédicaces des statues, autrement mortes, et sans les mouvements décrits par cette voix et

22 Steiner, 2003, en particulier chap. 3 « The Quick and the Dead », p. 135-183.

23 Lecoq, 2010, et Briand, 2012.

surtout représentés par les danses, la gloire n'existe plus²⁴. Quoiqu'en veuille notre conception moderne de la poésie lyrique, souvent faite de littérature écrite et de pensée sublimée, d'ailleurs volontiers nostalgique de ces antécédents anciens, devenus fantomatiques, c'est cette danse actée, et le chant mesuré qu'elle porte, qui fonde la performativité de la poésie mélique, aux deux sens principaux du terme, son caractère constitutivement spectaculaire et festif, ancré dans des arts de la performance vivante, et son efficacité actuelle (auprès des contemporains du dédicataire et du commanditaire, au moment et au lieu même de la célébration), avec tous les enjeux rituels, politiques et religieux, anthropologiques donc, que nous pouvons encore saisir intellectuellement, et d'un point de vue philologique, mais évidemment plus en acte, sauf dans d'autres formes d'arts scéniques qui nous sont proprement contemporains²⁵.

Pour nuancer tout cela, un contrepoint précis ne serait pas de trop, par lequel on tenterait de montrer aussi que les Anciens d'époque et de culture post-classique, par exemple les meilleurs représentants de la Seconde Sophistique, comme Philostrate, ou les rhéteurs latins, tout en éprouvant le même type de nostalgie que nous pour les pratiques chorales les plus anciennes, parmi lesquelles celles que dirigeaient Pindare ou Sappho, n'en produisaient pas moins des œuvres tout aussi actives, mais radicalement différentes, sur le plan pragmatique, et interrogeaient, encore et toujours, à nouveaux frais, les rapports complexes de la danse antique avec la fiction littéraire et la création plastique, ainsi que la dialectique de la vision spectaculaire et de la vision imaginative. Il ne s'agit seulement plus ici de danse et de spectacle actés, mais de danse et de spectacle représentés, et derrière le texte, il n'y a plus de rites réels à reconstruire ou à imaginer, sauf encore, comme pour les modernes, dans le passé, et donc strictement suivant une vision de type imaginaire.

Annexe

Pindare, *Néméenne V*

Pour Pythéas d'Égine, vainqueur au pancrace des jeunes, vers 485 av. n.è.

Str. 1

Οὐκ ἀνδριαντοροίς εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργά-
 ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος
 ἔσταότ'· ἀλλ' ἐπὶ ράσας
 ὀλκάδος ἐν τ' ἀκάτω, γλυκεῖ' αἰοιδά,
 στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας διαγγέλλοισ', ὅτι
 Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐρυσθενῆς
 5. νίκη Νεμείοις παγκρατίου στέφανον,
 οὐπω γένυσι φαίνων τερείνας
 ματέρ' οἰνάνθας ὀπώραν,

Str. 1

Je ne suis pas fabricant de statues : je ne produis
 pas des sculptures qui restent immobiles dressées

24 Svenbro, 1988.

25 Cf. à nouveau et pour l'essentiel, les conclusions de Dupont, 1994 et 2007.

sur leur socle. Au contraire, sur tout vaisseau
 de transport ou barque, doux chant,
 pars d'Égine pour faire savoir que
 le fils de Lampon, Pythéas à la vaste force,
 a gagné, aux jeux Néméens, la couronne du pancrace,
 alors que sur ses joues il ne montrait pas encore
 la tendre saison du raisin, mère du duvet.

Ant. 1

ἐκ δὲ Κρόνου καὶ Ζηγνὸς ἦρωας αἰχματὰς φυτευθέν-
 τας καὶ ἀπὸ χρυσεῶν Νηρηΐδων
 Αἰακίδας ἐγέραιρεν
 ματρόπολιν τε, φίλαν ξένων ἄρουραν·
 τάν ποτ' εὐανδρόν τε καὶ ναυσικλυτάν
 10. θέσσαντο, πὰρ βωμὸν πατέρος Ἑλλανίου
 στάντες, πίτναν τ' ἐς αἰθέρα χεῖρας ἀμᾶ
 Ἐνδαΐδος ἀριγνώτες υἱοί
 καὶ βία Φώκου κρέοντος,

Ant. 1

Et il a exalté les héros belliqueux issus
 de Kronos et de Zeus et des Néréides
 dorées, les Éacides,
 et sa cité-mère, terre aimée des étrangers,
 qu'un jour ont rendue riche en hommes et fameuse
 pour ses navires, près de l'autel de leur père Hellénios,
 debout et levant leurs mains ensemble vers le ciel,
 les fils très connus d'Endais
 et la force du seigneur Phôkos,

Ép. 1

ὁ τὰς θεοῦ, ὃν Ψαμάθεια τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.
 αἰδέομαι μέγα εἰπεῖν
 ἐν δίκᾳ τε μὴ κεκινδυνευμένον,
 15. Πῶς δὴ λίπον εὐκλέα νᾶσον,
 καὶ τίς ἀνδρας ἀλκίμους
 δαίμων ἀπ' Οἰνώνας ἔλασεν.
 στάσομαι· οὐ τοι ἅπασα κερδίων
 φαίνοισα πρόσωπον ἀλάθει' ἀτρεκές·
 καὶ τὸ σιγᾶν πολλακίς ἐστὶ σοφώ-
 τατον ἀνθρώπῳ νοῆσαι.

Ép. 1

que la déesse Psamatheia enfanta, sur le rivage marin.
 Je n'ose pas dire un fait important,

qui fut risqué contre la justice :
comment ils quittèrent l'île glorieuse,
et quelle divinité a chassé ces hommes
vigoureux d'Oinôna.

Je m'arrêterai : toute vérité exacte
ne gagne pas à montrer son visage ;
et se taire est souvent le plus sage
qu'un homme puisse penser.

Str. 2

εἰ δ' ὄλβον ἢ χειρῶν βίαν ἢ σιδαρίταν ἐπαινῆ-
σαι πόλεμον δεδόκηται, μακρὰ μοι
20. αὐτόθεν ἄλμαθ' ὑποσκά-
πτοι τις ἔχω γονάτων ὄρμᾶν ἐλαφράν·
καὶ πέραν Πόντοιο πάλλοντ' αἰετοί.
πρόφρων δὲ καὶ κείνοις ἄειδ' ἐν Παλίῳ
Μοισᾶν ὁ κάλλιστος χορός, ἐν δὲ μέσαις
φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἐπτάγλωσσον
χρυσέω πλάκτρῳ διώκων

Str. 2

Mais si l'on a décidé de louer la prospérité,
la force de leurs bras et la guerre d'acier, qu'on creuse
pour moi de quoi faire un saut qui m'entraîne loin
d'ici : j'ai dans les genoux un élan léger.
Et c'est au delà des mers que volent les aigles.
Bienveillant aussi envers eux chantait sur le Pélion
le très beau chœur des Muses, et au milieu
Apollon, menant sur la lyre aux sept langues
son plectre doré,

Ant. 2

25. ἀγείτο παντοίων νόμων· αἱ δὲ πρῶτιστον μὲν ὕμνη-
σαν Διὸς ἀρχόμενοι σεμνὰν Θέτιν
Πηλέα θ', ὡς τέ νιν ἄβρα
Κρηθεῖς Ἴππολύτα δόλω πεδάσαι
ἤθελε ξυνᾶνα Μαγνήτην σκοπόν
πείσαισ' ἀκοίταν ποικίλοις βουλευμασιν,
ψεύσταν δὲ ποιητὸν συνέπαξε λόγον,
30. ὡς ἦρα νυμφείας ἐπέιρα
κείνος ἐν λέκτροις Ἀκάστου

Ant. 2

guidait toutes sortes d'airs : d'abord, elles chantèrent,
en commençant par Zeus, la noble Thétis

et Pélée, et comment la délicate

 fille de Crétheus, Hippolyte, par une ruse, voulut
le piéger, en persuadant son mari, protecteur des
Magnètes, d'être le complice de son dessein ouragé.
Elle arrangea une parole mensongère, fabriquée :
Il aurait mis à l'épreuve,
 sur le lit d'Acaste, sa couche

Ép. 2

εὐνάς· τὸ δ' ἐναντίον ἔσκεν· πολλὰ γὰρ νιν παντὶ θυμῷ
παρφαμένα λιτάνευεν.

 τοῖο δ' ὄργαν κνίζον αἰπεινοὶ λόγοι·
εὐθύς δ' ἀπανάνατο νύμφαν,
 ξεινίου πατρὸς χόλον
δείσας· ὁ δ' εὖ φράσθη κατένευ-
 σέν τέ οἱ ὄρσινεφῆς ἐξ οὐρανοῦ
35. Ζεὺς ἀθανάτων βασιλεύς, ὥστ' ἐν τάχει
ποντίαν χρυσαλακάτων τινὰ Νη-
 ρεΐδων πράξειν ἄκοιτιν,

Ép. 2

nuptiale. Et c'était tout le contraire : souvent, de tout
son cœur, elle l'avait supplié.

 Mais ses paroles impétueuses excitèrent sa colère.
Et aussitôt il repoussa l'épouse,
 craignant la colère du protecteur de l'hospitalité,
et ce dernier comprit bien et, d'un signe de tête,
 du haut du ciel, Zeus, qui lève les nuages,
le roi des immortels, lui promit que, rapidement,
il ferait de l'une des Néréides à la quenouille
 dorée son épouse,

Str. 3

γαμβρὸν Ποσειδάωνα πείσας, ὃς Αἰγᾶθεν ποτὶ κλει-
 τὰν θαμὰ νίσεται Ἴσθμὸν Δωρίαν·
ἔνθα νιν εὐφρονες ἴλαι

 σὺν καλάμοιο βοᾷ θεὸν δέκονται,
καὶ σθένει γυίων ἐρίζοντι θρασεῖ.

40. Πότμος δὲ κρίνει συγγενῆς ἔργων πέρι
πάντων. τὸ δ' Αἰγίναθε δῖς, Εὐθύμενες,
Νίκας ἐν ἀγκώνεσσι πῖτων
 ποικίλων ἔψαυσας ὕμνων.

Str. 3

et il persuaderait leur parent Poséidon, qui souvent

d'Aigai va vers le glorieux Isthme Dorien,
là où des troupes joyeuses
avec le son du roseau accueillent le dieu
et rivalisent par la force audacieuse de leurs membres.
Le sort inné décide de tous
les actes, et toi à Égine deux fois, Euthyménès,
tombant dans les bras de Victoire
tu as touché des chants ouvragés.

Ant. 3

ἦτοι μεταίξαις σὲ καὶ νῦν τεδὸς μάτρως ἀγάλλει
κείνου ὁμόσπορον ἔθνος, Πυθέα.
ἂ Νεμέα μὲν ἄραρεν
μείς τ' ἐπιχώριος, ὄν φιλησ' Ἀπόλλων.
45. ἄλικας δ' ἐλθόντας οἴκοι τ' ἐκράτει
Νίσου τ' ἐν εὐαγκεῖ λόφῳ. χαίρω δ' ὅτι
ἐσλοῖσι μάρναται πέρι πᾶσα πόλις.
ἴσθι, γλυκεῖάν τοι Μενάνδρου
σὺν τύχῃ μόχθων ἀμοιβάν

Ant. 3

Vraiment, aussi maintenant, s'élançant après toi, ton oncle
honore votre famille née du sang du héros, Pythéas.
Némée lui a souri,
et le mois du pays, qu'Apollon aime :
Il a vaincu tous les jeunes de son âge venus chez lui,
et sur la colline de Nisos aux belles vallées. Je me réjouis
que la cité entière combatte pour de nobles prix.
Sache-le, c'est grâce à la chance de Ménandre que
tu as profité d'une douce récompense

Ἐρ. 3

ἐπαύρεο. χρῆ δ' ἀπ' Ἀθανᾶν τέκτον' ἀεθληταῖσιν ἔμμεν.
50. εἰ δὲ Θεμίστιον ἴκεις
ὥστ' αἰδεῖν, μηκέτι ῥίγει· δίδοι
φωνάν, ἀνὰ δ' ἰστία τείνον
πρὸς ζυγὸν καρχασίου,
πύκταν τέ νιν καὶ παγκρατίου
φθέγξαι ἐλεῖν Ἐπιδαύρω διπλόαν
νικῶντ' ἀρετάν, προθύροισιν δ' Αἰακοῦ
ἀνθέων ποιᾶεντα φέρε στεφανώ-
ματα σὺν ξανθαῖς Χάρισσιν.

Ép. 3

de tes efforts. Un entraîneur d'athlètes doit être d'Athènes.

Mais si c'est Thémistios que tu viens

chanter, n'aie plus de crainte ! Donne

de la voix, tends les voiles

sur la vergue de hune,

et proclame qu'à la boxe comme au pancrace

il a remporté à Épidaure une excellente

double victoire, et que, dans le portique d'Éaque,

il a porté une couronne verdoyante de fleurs,

grâce aux Charites blondes.

Bibliographie

BETTINI, M., 2008, *Voci : antropologia sonora del mondo antico*, Torino.

BETTINI, M., 2011, *Le portrait de l'amant(e)*, Paris (trad. *Il ritratto dell'amante*, Turino, 2008 [1992]).

BOLENS, G., 2000, *La logique du Corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, PU de Rennes.

BOLENS, G., 2008, *Le Style des gestes : Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface d'Alain Berthoz, Lausanne.

BRIAND, M., 2003, Le vocabulaire de l'excellence chez Pindare, *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, LXXVII, fasc. 2, p. 203-218.

BRIAND, M., 2005, Les (en)jeux du regard et de la vision dans la poésie mélique grecque archaïque et classique, dans L. Villard (dir.), *Études sur la vision dans l'antiquité classique*, Publ. des Universités de Rouen et du Havre, p. 57-79.

BRIAND, M., 2007, Dance and *theôria* in Greek antiquity: Homer, Plato and Lucian of Samosate, beyond the distinction practice — theory, dans *Proceedings of the SDHS (Society of dance history scholars) 2007 Conference (Re-Thinking Practice and Theory/Repenser la pratique et la théorie)*, Centre National de la Danse, p. 318-323.

BRIAND, M., 2008a, La limite et l'envol : les fins paradoxales des épinicies de Pindare, dans B. Bureau et C. Nicolas (éd.), *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, Lyon, p. 557-572.

BRIAND, M., 2008b, Les épinicies de Pindare sont-elles lyriques ? ou Du trouble dans les genres poétiques anciens, dans D. Moncond'huy et H. Scepi (éd.), *Le genre de travers : littérature et transgénéricité*, PU de Rennes, p. 21-42.

BRIAND, M., 2009, La danse et la philologie : à partir du mouvement strophique dans les scholies anciennes à Pindare, dans S. David, C. Daude, E. Geny et C. Muckensturm-Pouille (éd.), *Traduire les scholies de Pindare... I. De la traduction au commentaire : problèmes de méthode*, avec une préface de Cl. Calame, *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément 2, PU de Franche-Comté, p. 93-106.

BRIAND, M., 2010, Les épinicies de Pindare et de Bacchylide comme rites de passage : pragmatique et poétique de la fête et de la fiction méliques, dans P. Hameau (dir.) avec la

collab. de C. Abry et F. Létoublon, *Les rites de passage. De la Grèce d'Homère à notre XXI^e siècle*, Grenoble, Musée Dauphinois, p. 91-100.

BRIAND, M., 2011, De la parure à l'harmonie du monde : esthétique et idéologie du *kosmos* dans la poésie mélique grecque archaïque, dans L. Bodiou, Fl. Gherchanoc, V. Huet, V. Mehl, *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, p. 217-232.

BRIAND, M., 2012, Les danses du *Bouclier d'Achille* : rites, parole épique, fictions, dans B. Morin (éd.), *Polumathès/Πολυμαθής. Mélanges offerts à Jean-Pierre Levet*, Presses de l'Université de Limoges, p. 185-203.

BRIAND, M., à paraître en 2013, Light and Vision in Pindar's *Olympian Odes* : Interplays of Imagination and Performance, dans A. Lardinois, R. P. Martin et A.-E. Peponi (éd.), *The Look of Lyric. Proceedings of the network for the Study of Archaic and Classical Greek Song*, vol. I, Leyden.

CALAME, C., 1977, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Vol. I, *Morphologie, fonction religieuse et sociale* ; vol. II, *Alcman*, Roma.

CALAME, C., 2000, *Le récit en Grèce ancienne*, Belin.

CALAME, C., 2005, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris.

CALAME, C., DUPONT, F., LORTAT-JACOB, B. et MANCA, M. (dir.), 2010, *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris.

CATONI, M. L., 2008, *La comunicazione non verbale nella grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino.

DAVID, A. P., 2006, *The dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford UP.

DE FINIS, L. (éd.), *Scena e spettacolo nell'Antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio. Trento, 28-30 1988*, Olschki, Firenze, 1989. En particulier M. di Marco, *Opsis nella poetica di Aristotele*, p. 129-148, et F. Montanari, *Evoluzioni del Coro e movimenti celesti*, p. 149-163.

DUMONT, J.-C. (éd.), 2006, *De la tablette à la scène, Pallas*, 71. En particulier A. Rouveret, *Skiagraphia/scaenographia : quelques remarques*, p. 71-80 ; M.-H. Garelli, *Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire*, p. 112-125 ; R. Webb, *Logiques du mime dans l'Antiquité tardive*, p. 127-136 ; M.-H. Garelli, *Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie*, p. 151-167.

DUPONT, F., 1994, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris.

DUPONT, F., 2007, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris.

ESROCK, E. J., 1994, *The reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*, Baltimore.

FOSTER, S. L., 2011, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, London-New York.

FRONTISI-DUCROUX, F., 2000 (1975), *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris.

FRONTISI-DUCROUX, F. et VERNANT, J.-P., 1997, *Dans l'oeil du miroir*, Paris.

GEBAUER, G. et WULF, C., 2004, *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris (trad. C. Roger, de *Spiel-Ritual-Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Hamburg, 1998).

HALLIWEL, S., 2002, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton UP.

KOLLER, H., 1954, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern.

LAKOFF, G. et JOHNSON, M., 2003 (1980), *Metaphors we live by*, Univ. of Chicago Press (trad. fr. *Les métaphores dans la vie quotidienne*, trad. Michel de Fornel, Paris, 1986).

- LAKOFF, G. et JOHNSON, M., 1999, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York.
- LECOQ, A.-M., 2010, *Le bouclier d'Achille : un tableau qui bouge*, Art et artistes, Paris.
- LENAIN, T. et LORIES, D. (dir.), 2007, *Mimésis. Approches actuelles*, Bruxelles, part. P. Junod, Plus vrai que nature ? Les avatars de la *mimésis*, p. 15-74, et J.-L. Labarrière, *Phantasia* et mimésis. D'Aristote à Batteux... et retour, p. 75-101.
- LONSDALE, S. H., 1993, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore.
- MARX, W., 2011, La véritable *catharsis* aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique*, *Poétique*, 166, p. 131-154.
- MILLER, J., 1986, *Measures of wisdom. The cosmic dance in classical and christian antiquity*, Toronto UP.
- MULLEN, W., 1982, *Choreia. Pindar and Dance*, Princeton UP.
- NOLAND, C., 2009, *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*, Harvard UP.
- PATTEN, G., 2009, *Pindar's Metaphors. A Study in Rhetoric and Meaning*, Heidelberg.
- PFEIJFFER, I. L., 1999, *First Person Futures in Pindar*, Hermes Einzelschriften, Stuttgart.
- RACE, W., 1990, *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Scholars Press, Atlanta.
- RIZZOLATTI, G. et SINIGAGLIA, C., 2007, *Les neurones miroirs*, Paris.
- SCHECHNER, R., 2003 (1988), *Performance Theory*, London-New York.
- SCODEL, R., 1996, Self-Correction, Spontaneity, and orality in Archaic Poetry, dans I. Worthington (éd.), *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden, p. 60-79.
- SEGAL, C., 1974, Arrest and Movement : Pindar's Fifth Nemean, *Hermes*, 102, p. 397-411,
- SIMON, G., 1988, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris.
- SIMON, G., 2003, *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Paris.
- STEINER, D. T., 2003, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton UP.
- SVENBRO, J., 1988, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris.
- TURNER, V., 1986, *The Anthropology of Performance*, New York.
- WEBB, R., 2009a, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Harvard UP.
- WEBB, R., 2009b, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate.
- WOERTHER, F., 2008, Music and the education of the soul in Plato and Aristotle : homoeopathy and the formation of the character, *Classical Quarterly*, 58/1, p. 89-103.
- WULF, C., 2007, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris.