
SAISON 2017-2018
AUDITORIUM DU LOUVRE
THÉÂTRE DU POUVOIR



ANTIGONE
SOPHOCLE

MERCREDI 15 NOVEMBRE À 20H

COMPAGNIE DÉMODOCOS
PHILIPPE BRUNET, MISE EN SCÈNE

LOUVRE

ANTIGONE DE SOPHOCLE

COMPAGNIE DÉMODOCOS

Traduction française et mise en scène:
Philippe Brunet

Costumes et masques:
Fantine Cavé-Radet

Chœurs mis en musique:
François Cam

Lumière:
Eric Pelladeau

Avec:
Philippe Brunet
Nicolas Lakshmanan
Henri de Sabates

Chœur:
Maël Bailly, flûte
François Cam, lyre
Bérenger Hainaut, shô



Melpomène, marbre, 1^{er} siècle av. J.-C.,
provenant du Théâtre de Pompée à
Rome, Musée du Louvre © Musée du
Louvre, dist. RMN - Grand Palais /
Pierre et Maurice Chuzeville.

INTRODUCTION

Là où commence « Antigone »

L'histoire commence en Orient, au Royaume de Tyr. Le fils du Roi, le Phénicien Cadmos, part en Grèce à la recherche de sa sœur Europe, enlevée par Zeus. Mais l'oracle de Delphes lui ordonne d'abandonner sa chasse et de suivre une vache marquée au flanc du signe de la lune : il devra fonder une ville à l'endroit précis où elle se couchera, épuisée par sa course. La vache conduit Cadmos en Béotie, près d'une fontaine, la Dircé.

Cadmos et les dents du dragon

Cadmos veut alors sacrifier l'animal pour garantir les meilleurs auspices à la future cité de Thèbes, mais la fontaine est gardée par un dragon, serviteur d'Arès, le dieu de la guerre. Cadmos le tue, puis, sur l'ordre de la déesse Pallas Athéna, sème les dents du dragon dans les environs, au bord du fleuve Isménos. Au contact de la terre fertile, les dents germent. Du sol poussent des guerriers tout armés. Cadmos se tourne vers Athéna qui lui conseille de jeter une pierre entre les guerriers. Ces derniers s'accusent les uns les autres d'avoir jeté la pierre et s'entretuent. Cadmos construit la ville avec les « descendants du dragon », les rares survivants de ce massacre fratricide, événement qui hantera à jamais les citoyens de Thèbes : la cité sera vouée aux « querelles entre hommes du même sang ». Cadmos, pour réparer la mort du dragon, entre au service d'Arès et épouse Harmonie, la fille d'Arès et de la déesse de l'amour, Aphrodite. Tous les dieux assistent au mariage. Cadmos gouverne avec sagesse la nouvelle cité et apporte à la Grèce l'alphabet, invention de son peuple, les Phéniciens. A leur mort, Cadmos et Harmonie sont transformés en serpents et sont admis au séjour des Bienheureux, les Champs Elysées.

Amphion et Niobé

Pour un temps, les jumeaux divins Amphion et Zéthos, fils de Zeus et d'Antiope, prennent le contrôle de Thèbes et construisent ses remparts, la fameuse muraille aux sept portes.

Sa construction est surnaturelle : il suffit à Amphion de jouer de la lyre pour que les pierres charmées s'assemblent à elles seules. Les remparts sacrés de Thèbes sont l'œuvre de la musique. Amphion et son épouse Niobé, fille de Tantale, ont sept filles et sept fils, mais Niobé est punie pour avoir insulté Létô, la mère d'Apollon et d'Artémis, qui n'a en elle que deux rejetons : tous ses enfants sont massacrés. Elle est comme pétrifiée par le chagrin et Zeus la transforme en rocher dont s'écoule éternellement un torrent de larmes. Quant à Amphion, il est transpercé de flèches et précipité dans les Enfers. Hormis le règne d'Amphion, ce sont les enfants et petits-enfants de Cadmos, fondateur de la ville, qui se succèdent sur le trône de Thèbes. Eux aussi auront des destins tragiques.

Le destin des Labdacides

Labdacos, petit-fils de Cadmos, monte sur le trône et ses descendants, les Labdacides, forment la famille royale de Thèbes. Le fils de Labdacos, Laïos, part en exil pendant le règne d'Amphion et de Zéthos. Il trouve refuge à Corinthe et tombe amoureux du fils du roi Pélopes, Chrysippe. Ce dernier ne répond pas à ses avances et Laïos tente de le violer. Chrysippe se suicide. Pélopes lance alors une terrible malédiction contre Laïos, responsable du suicide de son fils : la lignée des Labdacides ne pourra pas se perpétuer, elle sera vouée à la disparition. Laïos revient à Thèbes et monte sur le trône. Il épouse Jocaste, sa cousine, petite-fille de Penthée. Un oracle prédisant que le fils de Laïos tuerait son père, le roi décide d'abandonner dans les montagnes l'enfant mâle que Jocaste a mis au monde. Mais le petit Œdipe est recueilli par des bergers qui le confient au roi de Corinthe. Il grandit en croyant que ce dernier est son père véritable et lorsqu'un oracle lui prédit à nouveau un parricide, il s'enfuit de Corinthe pour ne pas mettre le roi en danger. Au carrefour d'une route, il croise par hasard Laïos et se querelle avec lui : il tue son père sans le savoir. Arrivé à Thèbes, il parvient à résoudre l'énigme du Sphinx, un monstre qui faisait régner la terreur.

Les Thébains et le Régent, Créon, frère de Jocaste, l'accueillent en bienfaiteur, lui offrent le trône et la main de la veuve du roi. Œdipe monte sur le trône de Thèbes sans savoir qu'il en est l'héritier légitime et épouse Jocaste sans savoir qu'elle est sa mère. La peste s'abat alors sur la ville. Le devin Tirésias révèle le vérité à Œdipe. Ce dernier se crève les yeux puis est chassé de la ville. Jocaste se pend.

Les enfants d'Œdipe

Quatre enfants sont nés de l'union incestueuse d'Œdipe et de Jocaste : Étéocle et Polynice, qui doivent désormais se partager le trône, et deux sœurs, Antigone et Ismène. Étéocle, le moment venu refuse de céder le pouvoir à Polynice. Ce dernier trouve refuge dans la cité rivale d'Argos et y épouse la fille du roi. Argos lance alors une expédition militaire contre Thèbes pour rétablir Polynice dans son droit. Mais Thèbes remporte la victoire grâce à l'intervention des dieux : Tirésias avait prédit que l'armée thébaine serait victorieuse si le fils aîné de Créon, Mégarée, se sacrifiait en se jetant du haut des remparts. Mégarée accomplit son sacrifice et son père, général de l'armée thébaine, met en fuite les troupes ennemies. Les sept chefs de l'armée argienne sont tués. Étéocle et Polynice s'entretuent en un combat singulier. Créon monte à nouveau sur le trône et interdit l'ensevelissement du traître Polynice. Mais Antigone refuse toute différence de traitement entre ses frères. C'est en ce point de la légende que commence la tragédie de Sophocle.

NOTE D'INTENTION

Cette nouvelle mise en scène reprend des éléments du travail scénique commencé sur *Antigone* en 2005, une collaboration de Philippe Brunet avec Damiane Goudet au Théâtre du Nord-Ouest, et poursuivie en 2006 pour la compagnie Démodocos avec création de masques par Yves Leblanc en 2006, puis par Christina Buley-Urbe en 2008, enfin par Fantine Cavé-Radet en 2015. La mise en scène s'est toujours renouvelée depuis que l'acteur de Peter Brook Yoshi Oida nous a conseillé, après la première en 2006, de continuer à travailler cette pièce pendant dix ans.

1. La traduction est faite sur un principe d'équivalence prosodique

Comme dans *Illiade*, les temps forts du vers grec sont rendus par des appuis toniques dans la langue française. Le vers principal dans le dialogue dramatique est le trimètre iambique (six fois la cellule (u) (-), soit brève-longue):

Ismène, destin commun, visage fraternel
de tous les biens qui viennent d'Édipe, en connais-tu
un seul que nous vivantes Zeus n'accomplisse pas ?

Les « pieds » ont deux ou trois syllabes. Cette forme permet d'approcher la réalité rythmique et sonore du grec ancien sans tomber dans les travers d'une régularité syllabique comme dans notre alexandrin de douze syllabes, qui n'exprime pas la même chose. Il s'agit pour nous d'éviter le chaos du vers libre et de la prose et par là l'aspect Grand siècle de Louis XIV.

C'est un travail de poésie que de traduire ainsi. La re-traduction métrique place le traducteur dans l'atelier du poète Sophocle.

Avec la langue d'aujourd'hui, le traducteur se retrouve dans l'obligation de rythmer physiquement ses vers. Paul Claudel a expérimenté une telle métrique iambique, ascendante, dans sa version de *Orestie*, même s'il ne l'a pas fait avec une régularité suffisante pour que le vers existe dans la bouche de l'acteur ou à l'oreille du spectateur. Dans cette prosodie iambique, l'acteur qui joue en français a le privilège d'affronter des conditions langagières analogues à celles de l'acteur antique. Il peut prosaïser son rythme, ou le rendre très rythmé. Son geste est forcément pris dans cette diction. Ses pieds peuvent valoriser le mouvement inégal de l'iambe. L'iambe est le rythme dramatique fondamental. Il vient d'Archiloque, d'une poésie satyrique, voire d'invective. C'est le mètre du combat, de la dispute.

2. Les chœurs sont chantés en grec ancien restitué, et une musique a été écrite dans les modes de l'Antiquité grecque

Le texte grec des chœurs est d'une métrique plus difficile où l'unité n'est pas le vers, très inégal, mais la strophe. Le Chœur vient accomplir une cérémonie dont le chant et la danse sont essentiels. Il exprime l'harmonie de la cité, harmonie mise à mal par la guerre fratricide que se sont livrés les deux fils d'Édipe Étéocle et Polynice. Ce chant était composé selon un rythme que nous pouvons connaître par le texte transmis et selon des règles harmoniques que nous connaissons par les traités des théoriciens, même si nous n'avons pas la partition de Sophocle. Pour rendre à Sophocle quelque chose de l'exécution musicale des strophes chorales, le compositeur François Cam a écrit des mélodies en épousant la courbe des paroles.

3. Des principes chorégraphiques ont été testés entre 2006 et 2008

Lorsque j'ai été amené à jouer le personnage d'Antigone à Avignon puis celui de Créon aux Dionysies, j'ai découvert que la danse grecque, pour se fonder sur les cellules métriques des poèmes grecs, devait s'appuyer sur les syllabes et non pas seulement sur les temps. Par la suite, j'ai défini et stabilisé ces principes pour le Chœur entre 2010 et 2011. Une chorégraphie a été expérimentée, au fur et à mesure qu'un système de pas s'est imposé à nous. Au départ, il y a l'idée que l'opposition syllabe brève (u)/syllabe longue (-) est principalement une opposition entre les pieds du danseur-choreute. On passe d'un pied à l'autre (de pied gauche à pied droit par exemple) dans une dynamique qui est celle de l'iambe, dans une alternance de pied posé/pied frappé-levé. Ce qui peut paraître difficile à expliquer est assez simple à réaliser. Le plus étonnant est que l'acteur trouve ainsi dans le texte la base de sa chorégraphie.

4. La gestuelle des personnages est propre au jeu de masque et est l'un des points frappants du dispositif visuel

Porter un masque, c'est faire un détour vers l'Autre, partir à la recherche d'un corps inconnu. Le théâtre antique nous apprend à ne pas chercher à jouer notre propre personnage. Il faut que l'acteur se transforme. Ensuite, pour parler, l'acteur doit « signer », « inscrire » visuellement son discours dans le geste de ses bras. C'est seulement ainsi que son jeu devient visible et que sa parole lui devient assignable (on ne saurait pas qui parle, sinon). C'est même le sens littéral du mot grec *drâma*, un « jeu de mains », avant d'être une « action ». D'autres contraintes sont à déduire et

inventer de ce port du masque.

Rappelons que la bouche ouverte du masque a selon nous la fonction principale de susciter, par la béance de sa bouche, l'effarement, l'effroi, chez le spectateur. Et que ce masque figé doit pouvoir porter toutes les nuances des différentes émotions vécues par le personnage. Le texte allié au geste, les inclinaisons très sensibles du masque contribuent ensemble à l'action de l'acteur. Comme dans tout jeu théâtral, il y a une manière d'agir et une manière d'écouter ; on peut réagir mais on ne doit pas perturber l'écoute du personnage en train de parler.

5. Sur certains choix

Pourquoi le grec ancien ?

On a choisi de jouer principalement en français en faisant descendre le rythme prosodique du grec ancien dans la langue de traduction. Mais Antigone, dans sa dispute avec Créon, bascule dans l'emploi de la langue originale, plus fondamentale, de même que sa version de la fidélité à son frère est plus archaïque et privée que la Loi que tente d'imposer le nouveau roi Créon. De même, le Chœur, dans sa dimension cosmique, orchestrale, s'exprime principalement avec la langue configurée pour le chant et pour la danse, le grec. L'interprétation générale : mon souhait est toujours que le jeu soit en fait un re-jeu. Comme si toute l'action dramatique venait de se faire, et qu'on dût recommencer, dans une ambiance lavée des facilités mélodramatiques, psycho-existentielles, que l'on rencontre trop souvent au théâtre dans ce genre de pièce. La pièce, le mythe, doit être hors du temps pour qu'une tension se produise entre les lois cosmiques du temps suspendu, rythmé, aboli de par sa dimension musicale, et le temps humain des souffrances et des décisions. Si l'on ne garde que la dimension dramatique, on perd un peu de ce mystère. J'ai toujours l'impression qu'on se jette toujours dans le drame au présent au lieu de parvenir à garder la distance temporelle, la distance à soi, le sens du rituel.

6. Ce qu'on peut souligner dans cette version créée en 2017

Le Chœur est réduit à trois choreutes musiciens, pour faciliter les déplacements en l'absence d'une réelle orchestra. Les instruments sont la lyre ou le *daf*, la flûte et un *shô* (instrument japonais à anches métalliques). En fait, on ne sait pas du tout comment faisaient les Grecs, ni s'ils avaient des musiciens extérieurs au Chœur. Leurs douze ou quinze choreutes (vingt-quatre dans la comédie) n'étaient pas forcément censés jouer et danser en même temps. L'instrumentation, ici, confère au Chœur une dimension d'officiants nettement marquée du côté de l'harmonie. Pendant les épisodes et les scènes, le Chœur participe au jeu d'une manière plus dramatique. Le personnage du Chœur est donc plutôt complexe. Tantôt officiant vantant les lois permanentes de l'harmonie, tantôt vieillard soumis à la loi de la cité. Le Chœur oscille entre les deux langues, le grec ancien, dont ils incarnent une sorte de mémoire, et la langue de traduction. Ces vieillards sont garants de la cité. Ils en sont aussi la mémoire linguistique et mythologique. Parfois ils descendent même jusqu'à une certaine animalité, propre au mythe thébain, peuplé de satyres et de sphinx. L'équipe des acteurs est réduite à son nombre d'origine, trois (une fois que Sophocle eut porté ce nombre de deux à trois), ce qui permet de comprendre le rythme interne de la dramaturgie, et ce sont des hommes qui jouent tous les rôles ; il y a même un des rôles qui est interprété par deux acteurs ; ceci, afin de permettre à l'acteur d'un des personnages d'incarner le messager et de faire le récit de sa propre action. Un choix de monochromie est assumé, contrairement d'ailleurs aux canons grecs (masques rouges pour les hommes, blancs pour les femmes), que nous suivons parfois dans d'autres pièces. Jouer les rôles féminins, pour des acteurs masculins, est un plaisir qu'on rencontre trop rarement dans l'exécution des pièces du répertoire antique. Bien évidemment, la masculinité est difficilement occultable.

On n'a pas choisi de trafiquer les voix, comme dans le kabuki japonais, le but n'étant pas de jouer un caractère efféminé.

La réception par le public est un enjeu nouveau pour nous, qui n'avons pratiqué le travesti qu'épisodiquement ou accidentellement.

7. L'Antiquité aujourd'hui

La tragédie antique est-elle transposable aujourd'hui ?

En fait, la réalité de la guerre, des mutilations, des corps interdits de sépulture dans nos guerres récentes reste en permanence présente dans la mémoire du spectateur. Voilà pourquoi la mise en scène n'a pas besoin d'insister sur cette dimension.

Le théâtre laisse l'horreur hors-scène.

C'est en fait le principe du théâtre antique que de reléguer toute l'action (la guerre, le cadavre, le rite funéraire, la mort d'Antigone et d'Hémon) en dehors de l'espace visible : seule exception, l'arrivée finale de Créon portant sur les bras le corps de son fils et devant racheter son aveuglement par un ultime chant-danse tragique. Comprend-on Antigone ? A-t-on raison de rapprocher *Antigone* de Sophocle d'*Antigone* revue par Anouilh ? Le personnage est-il dans l'ordinaire ou dans l'extraordinaire ? La version d'Anouilh occulte peut-être la dimension complexe du personnage. Elle est avant tout, dans la lignée maudite des Labdacides, celle qui doit tout à son père incestueux (Édipe). Son amour est-il morbide, incestueux ou fidèle et moralement avouable ? On est frappé par la répugnance qu'Antigone inspire à sa sœur Ismène. Dans les sentiments du Chœur, on constate une alternance entre le respect pour la pitié fraternelle, le mépris pour la désobéissance, et surtout l'idée qu'elle est travaillée par un désir peu avouable de renom par-delà la mort.

PHILIPPE BRUNET

NOTES BIOGRAPHIQUES

MAËL BAILLY

Maël Bailly est membre de la compagnie Démodocos depuis 2013. Il a participé en tant que choreute à la création d'*Œdipe Roi*, avant d'intégrer les chœurs d'*Antigone* et des *Perses*. Par ailleurs, il a créé en 2015 le rôle de Lysistrata dans une nouvelle traduction, puis en 2016 celui de l'interprète entre le roi d'Argos et les réfugiées égyptiennes dans *Les Suppliantes* d'Eschyle. Il a également repris les rôles du garde et du messager dans *Les Bacchantes* d'Euripide pour une tournée pendant l'été 2017. Diplômé d'ethnomusicologie de l'université de Paris-Sorbonne, il accompagne en tant que musicien *Les Sept contre Thèbes* et *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Cette implication lui a permis de se former à la pratique d'instruments traditionnels méconnus comme le *setar* iranien, le *launeddas* sarde, le *daf* turc. Parallèlement à ses activités au sein de la compagnie Démodocos, Maël Bailly a participé à divers projets pour plusieurs compagnies comme Art'me up (*Une philosophie du pouvoir et de la peur*) ou Le quart de siècle (*Le jeu de la mise en terre*) et dans plusieurs formations musicales. Il dirige depuis un an Les chanteurs du fond du couloir, chœur spécialisé dans les musiques anciennes et traditionnelles, qu'il a créé et pour lequel il a écrit plusieurs arrangements et compositions originales.

PHILIPPE BRUNET

Né en 1960, Philippe Brunet est helléniste, professeur des universités, metteur en scène de la compagnie Démodocos, comédien, traducteur. Il s'ouvre au théâtre à partir de sa

recherche sur la dimension poétique et musicale du répertoire antique, et opte, à l'intérieur des universités et des lieux d'enseignement, pour une politique de formation volontaire, souvent hors cursus, des étudiants à une pratique artistique des langues anciennes, restreintes trop souvent à un usage scolaire et désincarné.

Après des études classiques à l'École normale supérieure et à la Sorbonne, il enseigne le grec ancien à l'université de Tours, puis à l'université de Rouen où il est professeur depuis 1999, ainsi qu'à la Sorbonne (il codirige avec François Cam l'atelier Chœur et théâtre antiques de la Sorbonne). Il collabore notamment avec Jean Irigoien (Collège de France) sur la métrique, avec Stephen Daitz (University The City of New York) sur l'interprétation orale, avec André Markowicz sur la traduction. Eugène Green, Dido Lykoudis et Yoshi Oida s'intéressent à son projet de théâtre en langues classiques. Il renouvelle la théorie par l'expérimentation : diction du grec ancien, transposition rythmée en français, mise en jeu, danse et gestuelle, masque, mises en scène où l'Antique est confronté à ses miroirs. Sa traduction de l'*Iliade* en hexamètres a été donnée dans des lectures marathon entre 2005 et 2007 à Paris, Avignon et Athènes, puis publiée aux Editions du Seuil en 2010. Il se produit comme aède et s'accompagne à la lyre éthiopienne pour chanter Homère et a joué Ulysse, Darios, Xerxès, Hémon, Œdipe, et certains rôles féminins comme Antigone ou Cassandre.

Parallèlement à la mise en scène, il travaille, pour la compagnie Démodocos, à la réalisation de longs métrages, *Bacchantes* et *Œdipe roi*, dont les extérieurs ont été tournés en Grèce.

FRANÇOIS CAM

Né en 1972, François Cam est helléniste, musicien, chanteur, chef de chœur, compositeur et comédien. A la fin de sa formation musicale au conservatoire de Nantes, il rejoint Tours en 1995 où il rencontre Philippe Brunet. Il s'engage alors dans un travail de direction musicale et de composition sur les traces de la musique grecque ancienne qui le mènera à restituer pour la scène les chœurs des tragédies grecques inscrites au répertoire de la compagnie Démodocos. En 1997 commence le travail sur l'*Orestie* d'Eschyle ; en 2005 est créée la musique d'*Antigone* de Sophocle, puis *Erechthée*, *Œdipe Roi*, *Les Sept contre Thèbes*, *Les Bacchantes*, *Les Suppliantes* et *Prométhée*. Enseignant chercheur à l'université de Franche-Comté, il codirige le Chœur et théâtre antiques de la Sorbonne.

HENRI DE SABATES

Formé à l'école internationale de théâtre Lassaad en Belgique, Henri De Sabates s'est spécialisé dans le théâtre de mouvement et le travail autour des masques. Entre 2000 et 2005, il a animé des émissions radiophoniques et réalisé un feuilleton radio. En 2001, il a été le directeur du festival d'arts des rues Arts & Langues à Strasbourg. En 2004, il a créé en Allemagne le spectacle solo *Stil-Ekzercoj* (d'après les *Exercices de style* de Queneau en espéranto) qu'il a ensuite tourné dans six pays. En 2008 et 2009, il a co-organisé le festival Les Artifices près de Dieppe. En 2010, il a fait de la figuration et du doublage en Pologne pour différentes séries et un long-métrage. Henri De Sabates travaille avec la compagnie de théâtre antique Démodocos depuis 2006. Il a ainsi participé aux spectacles suivants : *L'Odyssée*, *Antigone*, *Erechthée*, *Le Cyclope*, *Agamemnon*, *Les Choéphores*,

Les Euménides, Œdipe Roi, Les Suppliantes. Par ailleurs, il enseigne le français, le latin, le grec ancien et aussi l'espéranto. Passionné de langues, ce centre d'intérêt l'a amené à créer quatre jeux de société autour des langues qui ont été publiés aux éditions Assimil.

BÉRENGER HAINAUT

Bérenger Hainaut est conservateur des bibliothèques au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France. Lauréat du prix Jeune Chercheur de l'IASPM-bfe en 2012, il a obtenu la même année un master de musicologie à l'université Paris-Sorbonne. Aujourd'hui membre de l'Institut de recherche en musicologie (Iremus), il vient de publier un ouvrage intitulé *Le style black metal* aux éditions Aedam Musicae, issu de ses travaux. Il est actuellement commissaire d'une exposition consacrée à *Picasso et la danse*, qui se tiendra à l'Opéra Garnier à partir de juin 2018. Musicien de formation, il est également comédien auprès de la compagnie de théâtre antique Démodocos depuis 2006. Au sein de la troupe, il a interprété les rôles d'Oreste dans *Les Choéphores* et *Les Euménides*, et d'Étéocle dans *Les Sept contre Thèbes*. En tant que choreute, il a contribué à de nombreuses productions, parmi lesquelles *Antigone*, *Les Perses*, *Agamemnon* ou encore *Les Bacchantes*, se produisant à Paris dans le cadre du festival des Dionysies, Vaison-la-Romaine, Argenton. Il accompagne régulièrement le chœur en jouant d'instruments aussi divers que le *sho* japonais et le *sheng* chinois, mais aussi la *korá* sénégalaise et le *daf* iranien. Président de la Compagnie du Quart de siècle, il soutient par ailleurs la création en 2016 du *Jeu de la mise en terre* (coproduction Le Cube),

expérience de théâtre numérique imaginée par Thomas Morisset et reprise en 2017 au Collège des Bernardins.

NICOLAS LAKSHMANAN

Nicolas Lakshmanan est comédien, aède, jongleur pour Démodocos depuis 2004. Il joue Créon dans *l'Antigone* démodocienne depuis 2007 (Off d'Avignon, Festival des Milliaires à Argentomagus, Festival des Dionysies à Paris, Festival Hadrien 2000 à Vaison-la-Romaine) ; il a traduit en vers mesuré *l'Amphitryon* de Plaute et y joue Jupiter et Amphitryon depuis 2010 (Dionysies, Milliaires, Vaison-la-Romaine...).

Il joue aussi le messager dans *l'Érechthée* que la troupe de théâtre antique donne en 2006, et dans la mise en scène démodocienne du chant IX de *l'Odyssee*, il est Ulysse et ses compagnons depuis 2007.

Il traduit et joue en laisses assonancées le *Roland* depuis de longues années, et enseigne les lettres françaises, latines et grecques dans la région de Rouen.

COMPAGNIE DÉMODOCOS

La compagnie de théâtre antique dite Démodocos, du nom de l'aède aveugle dans *l'Odyssee*, a été créée par Philippe Brunet en 1995 pour dire et jouer l'épopée d'Homère et interpréter la musique grecque ancienne.

Après les vers d'*Ariane* d'André Markowicz (*Le livre de Catulle*, 1985), le premier poème français qui se scande aujourd'hui depuis les expériences de la Renaissance, Philippe Brunet a fait scander ses vers de *l'Odyssee* en 1995 pour la mise en scène du *Retour d'Ulysse*, par Robert Ayres.

En 1997, la recherche s'est déplacée vers la tragédie, dont Philippe Brunet a assumé la mise en scène, et dès 1998, un travail sur le satyre est ébauché, et les premières compositions musicales dans le style antique naissent.

A partir de 2010, la compagnie développe la danse sur les mêmes bases métriques que la parole ou le chant.

Entre 2005 et 2007, la compagnie a dit à trois reprises toute *L'Illiade*.

Elle a ensuite lancé avec la Sorbonne le festival des Dionysies en 2006. Elle joue dans les théâtres gallo-romains de Vaison-la-Romaine et de Saint Marcel (théâtre dit du Virou, à Argentomagus) et va régulièrement en Grèce.

En 2018, le projet est de jouer l'intégrale d'Eschyle : « Eschyle, théâtre-monde » et de finir les deux films en cours de réalisation : *Bacchantes*, *Œdipe roi*, dont les extérieurs ont été tournés en Grèce (Péloponnèse, Kea).