

Orchesis

Danse grecque antique et
métrique: approche
historiographique

MH Delavaud Roux
Université de Bretagne occidentale – HCTI EA 4249

Résumé

Cet article se propose de retracer une brève historiographie de la danse grecque antique sous l'angle de ses rapports avec la métrique. En d'autres termes comment les érudits qui ont mené des recherches sur la danse grecque antique se sont-ils positionnés par rapport à la métrique? Certains ont estimé que la métrique était indispensable pour étudier la danse grecque antique et ce sont ceux-ci qui retiendront notre attention. Nous nous demanderons comment ces chercheurs ont utilisé la scansion des textes anciens.

Mots-clés: Métrique, Danse grecque antique.

Introduction

La danse grecque antique a fait l'objet de nombreux travaux d'érudits¹. Les premiers d'entre eux remontent au XVIe s. et ce sont des catalogues répertoriant des noms

¹ Communication faite au colloque Damon XXXII, Les Diablerets, 29-30 octobre 2016 (dir. M. Steinrück, A. Lukinovich, F. Spaltentein) dont le but était de réfléchir à une histoire de la métrique. Nous avons ensuite réactualisé notre propos en tenant compte des dernières avancées de M. Mota, notamment son ouvrage *Audiocenas. Interface entre culture clássica, Dramaturgia et Sonoridades*, Brasília, Editora Univeridade de Brasília, 2020.

de danse ou de figures de danse². Puis les chercheurs du XVIIe au XIXe s. s'intéressent à la danse romaine³, et ce n'est qu'un peu plus tard qu'ils se préoccupent de la danse grecque⁴. A la fin du XIXe s. la thèse principale⁵ de Maurice Emmanuel constitue une petite révolution en raison de ses méthodes ultramodernes pour son époque : pour lui, les peintres grecs ont eu la volonté de décomposer des mouvements précis lorsqu'ils figuraient des scènes de danse sur les vase. Emmanuel démontre ce postulat en recourant à une invention toute récente, le zootrope, devant lequel il fait évoluer une danseuse professionnelle⁶. Emmanuel a donc étudié les gestes, attitudes et mouvements mais pas de manière anthropologique ni iconique. Ce n'était pas encore de son temps ! Il a aussi écrit une thèse complémentaire en latin⁷, beaucoup plus classique puisqu'il s'agit d'une étude de vocabulaire sur la danse. Ces deux thèses ont été prolongées par l'ouvrage Louis Séchan qui a développé beaucoup plus les aspects historiques et rendu compte de l'évolution qui s'est faite dans la danse dans le premier quart du XXe s.⁸. Vient ensuite la thèse de Germaine Prudhommeau qui a repris la méthode de Maurice Emmanuel, d'une part sur le plan de la décomposition du mouvement mais en y appliquant les techniques du cinéma, d'autre part sur le principe de séparer l'étude des images de celle des textes, tout en développant davantage les textes⁹. Elle est la première française à associer la danse grecque à ses supports textuels (chants cultuels et théâtraux) et leur métrique, proposant même des reconstitutions chorégraphiques qui utilisent la scansion du texte. Nos propres travaux se situent dans la lignée de cette « Ecole française ». Nous avons tardé cependant à utiliser les supports textuels comme base chorégraphique, et nous n'avons pu le faire qu'une fois les bases de la métrique grecques apprises auprès

2 J. C. Scaliger, *Poétique*, 1561, chapitre 18 ; J. C. Scaliger, «De comoedia e Tragedia», Gronovius, *Thesaurus Graecae Antiquitatis*, VIII, 1618 ; J. Meursius, «Orchestra sive de Saltationibus Veterum», Gronovius, *Thesaurus Graecae Antiquitatis*, VIII, 1618 = A. Raftis and F. Naerebout (éd.) *Joannes Meursius and his "Orchestra, sive de saltationibus veterum" of 1618. The first monograph on ancient Greek dance since Antiquity*, Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 2003.

3 F. Burette, «De la danse des anciens», *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, Paris, 1717 ; De l'Aulnaye, *De la saltation théâtrale ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, Paris, 1790 ; C. Still, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig, 1890

4 H. Krause, *Gymnastik und Agonistik der Hellenen*, Leipzig, 1841 ; H. Buchholtz, *Die Tanzkunst des Euripides*, Teubner, Leipzig, 1871 ; Heydemann, *Ueber eine verhülte Tanzerin*, Winckelmanns, Progr. Halle, 1879 ; Flach, *Der Tanz bei den Griechen*, Leipzig, 1880. K. Latte, *De Saltationibus graecorum*, Giessen, 1913.

5 M. Emmanuel, *Essai sur l'orchestique grecque*, thèse Lettres, Paris, 1895 publiée sous le titre *La danse grecque antique*, Paris Hachette, 1896. Réédition en 1911, 1926 et 1987. Publié en anglais sous le titre *The Antique Greek Dance*, transl. J. Beasley, New-york, 1916.

6 M. Emmanuel, *La danse grecque antique*, Slatkine, Paris/Genève, 1987 (nouv. éd.), p. 179-182. Travaux menés en collaboration avec E. J. Marey entre 1890 et 1895.

7 M. Emmanuel, *De Saltationis disciplina apud Graecos*, Hachette, Paris, 1895.

8 L. Séchan, *La danse grecque antique*, E. de Boccard, Paris, 1930.

9 G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, CNRS, Paris, 1965.

de Philippe Brunet puis auprès du groupe de recherche Damon (dirigé par Alessandra Lukinovich, Martin Steinrück et François Spalstenstein) et de l'École de métrique fondée par Anne-Iris Muñoz. Certains chercheurs comme Anna Lazou utilisent également la métrique pour en faire le support d'évolutions chorégraphiques fondées sur la danse grecque traditionnelle et d'autres techniques plus contemporaines. Plus récemment le chercheur brésilien Marcus Mota fait de la métrique grecque un chantier d'expérimentation originale, pour voir si les danseurs évoluent en fonction du contenu sonore ou du contenu narratif du texte scandé. Parallèlement, d'autres chercheurs ont travaillé différemment : l'Américaine Lilian B. Lawler étudie le vocabulaire de la danse grecque mais elle est aussi la première à tenter une approche iconographique, l'Allemande Georgia Franzius met en regard textes anciens et iconographie en classant les images en fonction du vocabulaire grec antique¹⁰. Une troisième démarche est celle menée par Dora Stratou, fondatrice en 1953 du théâtre qui porte son nom à Athènes : elle établit une filiation entre les danses grecques antiques et les danses grecques traditionnelles¹¹. Sa démarche est prolongée par les travaux d'Alkis Raftis mais avec davantage de nuances¹². Depuis la fin du XXe s., la tendance est à refuser les interprétations fondées sur la décomposition du mouvement (la danse, par essence, est éphémère et nous ne pouvons espérer la reconstituer) : ont ainsi travaillé l'épigraphiste Frederick Naerebout¹³, la spécialiste de pantomime Marie-Hélène Garelli¹⁴, l'historienne Paola Ceccarelli¹⁵. Cette dernière nous intéressera tout particulièrement parce qu'elle a rédigé un chapitre sur la musique et le rythme de la pyrrhique, même si cela ne débouche pas sur une reconstruction chorégraphique. Enfin, il reste à évoquer une dernière école, celle des métriciens

¹⁰ G. Franzius, *Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei*, Dissertation zur Erlangung des Doktogrades der Philosophischen Fakultät de Georg-August-Universität zu Göttingen, Göttingen, 1973

¹¹ D. Stratou, D., *The Greek dances: our living link with antiquity*, Athens, 1966 (translated in several languages) ; D. Stratou *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Athens, 1979 (translated in several languages).

¹² A. Raftis, *The world of Greek dance* (in Greek). Athens, Polytypo, 7, (s.d.) publié en anglais sous le titre *The world of Greek dance*. London, Finedawn, 1987, puis en français sous le titre ; *Le monde de la danse grecque*. Paris, La Recherche en Danse, 1996 ; A. Raftis, *Dance, culture and society* (in Greek). Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 1992 ; *Encyclopedia of Greek dance* (in Greek). Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 1995 ; A. Raftis and M. Kritsioti, *Dance in the culture of Karpathos*, Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 2003 ; A. Raftis, *The dance in Rhodes*. Athens, Dora Stratou Dance Theatre, 2004 ; A. Raftis *Dance and History in Cyprus*. Athens, IOFA, 2004, 133 p. ;

¹³ F. G. Naerebout, *Attractive performances. Ancient Greek Dance : three preliminary studies*, Amsterdam, J.-C. Gieben, 1997 et *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, a cura di Giorgio Di Lecce, Lecce : Piero Manni, 2001

¹⁴ M.-H. Garelli, *Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2007.

¹⁵ P. Ceccarelli, *La danza pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Istituti Editoriali et Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, 1998.

qui s'intéressent à la danse grecque antique pour l'utiliser dans leurs spectacles : l'initiateur en est Philippe Brunet avec son théâtre Démodocos fondé dans les années 1990. Son étudiante Fantine Cavé-Radet, chorégraphe de ce théâtre, prépare actuellement une nouvelle thèse sur la danse grecque antique.

Nous nous proposons de retracer une brève historiographie de la danse grecque antique sous l'angle de ses rapports avec la métrique. Un certain nombre d'érudits, comme nous l'avons rappelé, ont estimé que la métrique était indispensable pour étudier la danse grecque antique ? Mais ils ne l'ont pas tous utilisée de la même manière. Nous consacrerons une partie à Germaine Prudhommeau parce qu'elle a été la première à faire danser des personnes sur un support sonore en grec ancien.

I) La métrique utilisée pour reconstituer une danse grecque ancêtre de la danse classique: G. Prudhommeau

1- Méthodes

Dans un chapitre de sa thèse, celui sur les danses du théâtre, Germaine Prudhommeau est la première à s'intéresser à la métrique. Constatant l'importance des parties chantées dans les pièces grecques, elle en tente un décompte sommaire:

« Dans *Agamemnon*, tragédie d'Eschyle, il y a sur 1670 vers, 595 vers chantés et dansés, soit un peu plus du tiers, et 207 vers mélodramatiques, soit un total de 802 vers lyriques, environ la moitié de la pièce. La proportion est équivalente pour les autres pièces d'Eschyle.

Chez Sophocle, dans *Antigone*, il y a 349 vers chantés et dansés et 89 vers mélodramatiques, soit un total de 438 vers lyriques sur 1353 vers, donc le tiers. Dans les autres pièces de Sophocle, la proportion oscille généralement entre le tiers et le cinquième des vers : pour *Electre*, elle s'abaisse jusqu'au sixième.

Dans les tragédies d'Euripide il y a environ le tiers ou le quart de vers lyriques, dans *Les Héraclides* il n'y en a que le sixième.

Dans *Le Cyclope*, seul drame satyrique que nous possédions en entier, il y a au total 126 vers lyriques sur 709, soit un peu moins du cinquième du total des vers.

Chez Aristophane, la proportion redevient plus forte, elle oscille entre le tiers et le quart, mais à cela il faut jouter les divertissements dansés par les Etoiles, tels la danseuse des *Thesmophories* ou les trois fils de Karkinos à la fin de la comédie des *Guêpes* »¹⁶.

16 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 495, § 1455

Germaine Prudhommeau a ensuite chorégraphié quelques extraits de théâtre grec et elle explique comment elle a travaillé :

« Dans les reconstitutions que nous donnerons, nous ne prétendons nullement indiquer ce que les Grecs ont fait, mais seulement ce qu'ils auraient pu faire. Nous ne donnerons que des pas connus d'eux, que nous avons identifié soit au Livre I soit au Livre II. Mais comme il y a toujours plusieurs possibilités rythmiques d'adaptation des pas aux vers, la chorégraphie que nous restituerons n'est qu'une hypothèse parmi beaucoup d'autres. Il était d'ailleurs indispensable que cette latitude existe pour permettre au chorégraphe antique de faire œuvre originale, car les chœurs perdraient beaucoup de leur valeur si automatiquement un type de pied s'accompagnait d'un même pas dans tous les cas »¹⁷.

Précisons aussi que pour Germaine Prudhommeau, il n'est pas question de faire parler les danseurs, puisqu'elle interprète le texte de Lucien dans le sens de la trop grande difficulté de la simultanéité de la danse et de l'émission de la voix¹⁸. Elle les fait donc danser sur un texte grec qui est dit par d'autres. Sa reconstitution des costumes des choreutes ne prévoit pas généralement pas de masque, sans doute parce qu'elle estime le port de cet accessoire trop difficile à maîtriser pour les actuels danseurs.

2) Un exemple de chorégraphie sur les *Grenouilles* d'Aristophane

Germaine Prudhommeau décrit ainsi le costume de son chœur de grenouilles:

« bras, jambe et dos vert, ventre et poitrine jeune verdâtre, sur la tête une cagoule verte avec de gros yeux d'or, la figure des danseurs occupant l'emplacement de la bouche aux grosses lèvres largement ouvertes »¹⁹.

Comme interprètes, elle a choisi des garçons et des filles, âgés de 8 à 10 ans, pour mieux restituer la petite taille et l'allure de ces animaux ; toutefois, Germaine Prudhommeau reste bien consciente du fait que les choreutes grecs de l'Antiquité étaient des hommes²⁰. Elle a limité sa chorégraphie aux vers 209-220. L'idée directrice de la chorégraphie est intéressante puisque Germaine Prudhommeau la conçoit comme « une marche encadrant la barque. Les pas à quatre pattes et

¹⁷ Prudhommeau, *op. cit.*, p. 495, § 1455

¹⁸ Prudhommeau., *La danse grecque antique*, Paris, CNRS, 1965, p. 373, § 1213, p. 316, § 1093, et p. 537-540 sur le chœur des grenouilles.

¹⁹ Prudhommeau, *op. cit.*, p. 540, § 1053

²⁰ *Ibid.*

les sauts domineront accompagnés de quelques tours »²¹. En outre, « les gestes de bras sont pratiquement inexistantes puisque le danseur est presque toujours à quatre pattes. Quand les mains quittent le sol, elles sont presque toujours prêtes à y revenir²² ». C'est donc une chorégraphie qui restitue bien l'image des grenouilles et Germaine Prudhommeau a eu certainement beaucoup de travail pour faire danser ces jeunes enfants sur un support sonore aussi peu habituel pour eux. Elle maîtrisait forcément la scansion de ce passage et a réussi à inculquer à ses petits danseurs des notions de rythmique suffisantes pour leur permettre d'évoluer en parfaite coordination sur le support sonore du texte grec ancien.

Les critiques que nous allons formuler n'enlèvent rien à son mérite. Certains sauts que propose G. Prudhommeau paraissent incompatibles avec la manière dont les grenouilles bondissent. Par exemple au vers 212 où elle précise que les choreutes « se remettent sur leur pied pour faire sur le crétique une sissonne coupé assemblé²³ » (sur $\nu\omega\nu\ \beta\omicron\alpha\nu$) ou à la fin du vers 213 un temps de flèche enveloppé²⁴ (sur $\gamma\eta\rho\nu\nu\ \acute{\epsilon}\mu\alpha\nu$). Ces pas nous semblent en effet beaucoup trop dans le style de la danse classique pour s'accorder avec les évolutions de l'animal. Il en va de même sur le vers 215, où G. Prudhommeau suggère une sissonne coupé assemblé sur le crétique (sur $\sigma\eta\iota\omicron\nu$), puis sur la fin du vers 216 une sissonne coupé assemblé (sur $\nu\upsilon\sigma\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\nu$) et sur l'ensemble du vers 217, deux entrechats 6, trois coups de pied et une sissonne coupé assemblé²⁵ (sur $\eta\iota\nu\chi\prime\ \acute{\omicron}\ \kappa\rho\alpha\iota\pi\alpha\lambda\acute{\omicron}\kappa\omega\mu\omicron\varsigma$). A ces pas, sont aussi associés des mouvements de bras qui relèvent de la danse classique et non de la gestuelle de la grenouille²⁶. Cette chorégraphie à notre avis, utilise beaucoup trop les pas de l'actuelle danse classique²⁷. Une autre critique que l'on pourrait adresser à la restitution chorégraphique de G. Prudhommeau est d'avoir établi des pas différents pour chaque pied de vers, en oubliant la structure générale de chaque vers et aussi de l'ensemble du morceau. C'est en effet, comme Annie Bélis nous l'a suggéré, la rythmique du texte, et non sa scansion qui sert de support aux évolutions des danseurs²⁸. En outre, selon C. Corbel-Morana, le chant des grenouilles, qui a pour fonction « de donner la cadence au rameur novice qu'est Dionysos ²⁹».

21 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 538, § 1503.

22 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 540, & 1503.

23 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 538, § 1503

24 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 539, § 1503

25 *Ibid.*

26 Prudhommeau, *op. cit.*, p. 540, § 1503 : « Dans les sissonnes coupés assemblés, le temps de flèche enveloppé et le failli grand jeté, les bras ont les positions normales pour ces pas. Avec les entrechats, ils peuvent monter en couronne ou rester bas ».

27 M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en Provence, 1994, p. 144-145 : les critiques émises sur le travail de G. Prudhommeau concernent aussi la tragédie où G. Prudhommeau a aussi réalisé ce type de travail.

28 Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques*, *op. cit.*, p. 145

29 C. Corbel-Morana, *Le Bestiaire d'Aristophane*, Paris, les Belles Lettres 2012, p. 244

II) La métrique utilisée pour reconstituer une danse grecque fondée sur des sources plus diversifiée: Marie-Hélène Delavaud-Roux, Anna Lazou, Marcus Mota

1) Marie-Hélène Delavaud-Roux

Nous avons le sentiment que ces reconstitutions étaient vaines en raison des difficultés à reconstituer le rythme d'un texte à partir de sa scansion. Nous avons changé d'avis après avoir eu l'occasion d'entendre du grec bien dit, au cours d'un spectacle donné par Philippe Brunet à l'ENS en 1994. Instinctivement, le texte est devenu musique, mais une musique que nous entendions imparfaitement. Nous n'avons eu l'occasion de passer à l'expérience pratique qu'en 2000, lorsque Philippe Brunet nous a demandé de chorégraphier son spectacle *Orphée*³⁰. Nous avons alors étudié les rudiments de la métrique et écouté de nombreux textes dits en grec ancien par Philippe Brunet et/ou les comédiens du théâtre Démococ. Ce travail a familiarisé notre oreille à des sonorités et des rythmes qui diffèrent considérablement de ceux de la poésie de la langue française. Il nous a permis ainsi d'utiliser le texte grec comme une base rythmique et de chorégraphier des textes de théâtre dont nous ne possédons pas la musique. Sur ce support sonore, nous avons recherché des pas plus proches de l'Antiquité grecque que ceux que proposait Germaine Prudhommeau, et nous nous sommes inspirée d'un éventail très diversifié de techniques chorégraphiques. Notre expérience s'est prolongée par l'observation de plusieurs autres spectacles du théâtre Démococ. Pendant longtemps nous n'avons jamais dit le texte grec lui-même, non pas parce qu'il nous semblait impossible de parler ou de chanter en dansant, mais parce que nous avons la crainte de mal dire le texte grec et de déformer son rythme. L'aide apportée par les enregistrements de Philippe Brunet et d'Emmanuel Lascoux en grec ancien nous été précieuse (à partir de 2006), ainsi que les scansionnements réalisés par Anne-iris Muñoz³¹. Actuellement, même si notre diction du texte ancien reste imparfaite, notre maîtrise du rythme est correcte, et notre coordination parole et mouvement est devenue instinctive, au point que nous sommes capables à

30 *Orphée*, 2000, mise en scène Philippe Brunet, chorégraphie M.-H. Delavaud-Roux sur des idées d'Agnès Cance et d'Anne Dauphin.

31 M.-H. Delavaud-Roux, « Musiques, rythmes et danses dans la *parodos* des Grenouilles d'Aristophane », *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international « Musiques rythmes et danses dans l'Antiquité »*, Brest, 29-30 septembre 2006, ed. par M. H. Delavaud-Roux, PUR, Rennes, 2011, p. 209-223 ; M.-H. Delavaud-Roux, « Dire Dionysos dans la *parodos* des Bacchantes », *Amadis. Dire Dieu*, 8, 2009, p. 11-29 ; M.-H. Delavaud-Roux, « Danse, rythme et transe dans la *parodos* des Bacchantes d'Euripide », colloque international *Formes et rythmes sur la scène du drame attique*, ENS 22 mai 2010, organisé par A.-I. Muñoz dans le cadre de l'école de métrique *Cahiers du GITA*, 22 (sous presses).

présent de nous accompagner d'instruments de percussion³². L'intérêt de cette démarche était aussi de travailler dans les conditions de l'Antiquité. Nous étions déjà depuis longue date habituée à reconstituer des costume antique (péplos, chiton, himation) dans des tissus proches des matériaux antiques (coton, lin) sans avoir recours à des coutures mais en drapant simplement le tissu et en l'attachant avec des fibules. Nous avons aussi ensuite expérimenté la fabrication de masques en plâtre et en chiffons stuqués et dansé avec³³. Et par ailleurs nous avons continué à apprendre la métrique en fréquentant les réunions du groupe de recherche Damon, en Suisse, à partir de 2007 ainsi que celle de l'École de Métrique depuis 2010.

2) Anna Lazou

Anna Lazou a réalisé de nombreuses mises en scène de pièces de théâtre antique, notamment pour l'ensemble artistique Dryos Topoi (en collaboration avec les étudiants de théâtre d'Athènes) dont les productions ont été présentées dans toute la Grèce ainsi qu'à Bruxelles entre 2004 et 2006. Pour ce faire, elle a eu recours aux formes d'art traditionnelles (chant et danse grecs traditionnels,

32 Cf. notre vidéo du début de la *parodos* Bacchantes (v. 64-103) filmée par D. Acolat en novembre 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=TlTUVxAWWac> et notre vidéo de l'intégralité de cette même *parodos* (v. 64-167), <https://www.youtube.com/watch?v=AVOCEQayJMc>

33 M. H. Delavaud-Roux, « Use of mask in the ancient theatrical greek dance » *Dance in Antiquity, Antiquity in Dance* », *International Conference, University of Leiden, 23th-25th october 2008*, ed by F. G. Naerebout (sous presses) ; M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international « Musiques rythmes et danses dans l'Antiquité »*, Brest, 29-30 septembre 2006, PUR, Rennes, 2011 ; M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Corps et Voix dans les danses du théâtre antique*, PUR, 2019. Les masques de théâtre en matériaux contemporains nous paraissaient impropres : un simple masque en plastique ne tenait pas sur notre tête plus de quelques secondes étant donné les amples mouvements des chorégraphies. Le moindre penché en avant ou bien les sauts posaient alors problème. Nous ne pouvions non plus envisager comme l'ont réalisé Philippe Brunet ou Anna Lazou, des masques qui se tenaient à la main (ils en ont conçu d'autres par la suite) car ils ne laissaient pas une assez grande liberté corporelle pour la chorégraphie. Nous avons donc cherché comment fabriquer un masque qui ne soit ni trop lourd ni trop léger : pas moins de 2 couches de plâtre ou de stuc et pas plus de quatre. Il nous a aussi fallu apprendre à parler et respirer dans ces masques. Nous avons tenté l'expérience du porte voix mais ce dernier n'apportait pas beaucoup d'aide. Pire, un porte voix tourné vers l'intérieur et venant se plaquer autour de la bouche constituait un sérieux obstacle pour articuler correctement un texte. Seul un porte voix tourné vers l'extérieur, comme dans l'exemplaire conservé à Syracuse (Masque provenant de Mégara Hyblaea, Museo Archeologico Paolo Orsi di Siracusa, F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion 1995, couverture et p. 147, 1.) pouvait éviter ce problème mais n'apportait pas non plus d'aide pour l'émission de la voix. L'aide la plus importante reste celle des muscles abdominaux et l'acoustique du théâtre (un théâtre comme Epidaure étant parfait de ce point de vue, si les acteurs et choreutes sont placés au centre).

chant démotique) ainsi qu'à la danse théâtre contemporaine³⁴. Toutes ces techniques sont utilisées dans un mélange subtil et harmonieux, impressionnant pour le public. Sa méthode suit 6 étapes :

- 1) analyser le texte, sa signification et son utilisation théâtrale ou sa fonction sociale
- 2) découvrir les modèles rythmiques du texte et les rapporter aux modèles musicaux
- 3) organiser le groupe de danse (nombre, sexe, âge des danseurs)
- 4) sélectionner autant que possible les danses traditionnelles selon les critères de signification, utilisation et fonction de la danse.
- 5) préparer les membres du groupe de danse en relation avec leurs connaissances en danse et leur expérience théâtrale.
- 6) essayer de formaliser les pas, les mouvements et les modèles de chorégraphie en relation avec la fonction de la danse requise dans le spectacle.

Anna Lazou dirige en outre depuis vingt ans le groupe de danse ancienne du théâtre Dora Stratou. Ce groupe travaille de manière hebdomadaire et donne des spectacles en diverses occasions, notamment lors du congrès mondial de la danse qui se déroule tous les ans à Athènes. Il est aidé par des musiciens qui jouent de divers instruments, notamment des instruments de percussion. Ses sources d'inspiration sont diversifiées mais la danse grecque traditionnelle y occupe une large place. Le groupe maîtrise la diction et la scansion des textes grecs anciens. Certains membres de ce groupe enseignent déjà et j'ai pu observer plusieurs de leur master class de danse aux congrès mondiaux de la danse organisés par le CID en juillet 2016, 2017, 2018. Le thème de ce cours était une chorégraphie sur un *stasimon des Euménides* d'Eschyle, les vers 307-320, sur un texte établi par Martin L. West³⁵. Les mouvements, très esthétiques nous ont semblés inspirés par la méthode de la « Classical Greek dance » mise au point par R. Ginner entre 1930 et 1969³⁶

3) Marcus Mota

Marcus Mota propose une hypothèse hardie et originale, celle d'aborder le texte métrique comme un simple phénomène sonore et de le soumettre à l'analyse numéro-acoustique³⁷. Il s'agit d'enregistrer le texte au bon rythme et au bon tempo

34 A. Lazou, « Le caractère diachronique du dionysiaque », M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Musiques et Danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006*, Université de Bretagne occidentale, Rennes, PUR, 2011, p. 113-118.

35 En utilisant la traduction en grec moderne de S. Psaroudakis réalisée en 2013

36 R. Ginner, *Gateway to the dance*, Neame, London, 1960.

37 M. Mota, « Entendre et danser les rythmes : une appropriation interartistique des mètres de la tragédie grecque », M. H. Delavaud-Roux (dir.) *Corps et Voix dans les danses du théâtre antique*, Rennes, PUR, p. 209-222.

et de faire passer cet enregistrement dans un DAW, une station audio-numérique pour mesurer l'intensité des sons ainsi que leur fréquences (graves, médium, aiguës). Une fois ce travail accompli sur les *Suppliantes* d'Eschyle, pièce à laquelle il a consacré un ouvrage, Marcus Mota a effectué deux expériences avec des danseurs : celle de les faire danser sur le texte sonore en les laissant tout ignorer du contenu et du contexte, puis celle de les faire redanser sur le même texte, qui entre temps avait été parfaitement expliqué. Dans le premier cas, l'helléniste a noté que les personnes réagissaient au son, alors que la seconde fois elles réagissaient au contenu textuel. Réfléchissant sur cette question, il nous semble que si l'on étend l'expérience à tous les textes de théâtre, on obtiendra à peu près le même genre de résultats. Certes, les chorégraphies seront variées mais il leur manquera certains éléments typiquement helléniques. Pourquoi ? La théorie de Marcus Mota est très brillante mais ne tient pas compte des caractéristiques des accents grecs de l'époque classique : ce sont des accents musicaux et de contour, comme l'ont montré A. Lukinovich, M. Steinrück et E. Lascoux³⁸, mais M. Mota les réduit à des accents d'intensité, ce qu'ils sont effectivement au Ve s. de notre ère, la langue ayant évolué. Or l'accent musical et de contour, tel qu'il existait au Ve s. avant notre ère est beaucoup plus subtil. Grâce aux échanges menés avec Philippe Brunet et son théâtre *Démococcos*³⁹, Marcus Mota a pu nuancer ses travaux. En accueillant en 2013 à Brasilia les acteurs de Philippe Brunet qui ont donné plusieurs représentations et qui ce faisant, reproduisaient les fréquences exactes des accents musicaux des textes dramatiques anciens, Marcus Mota a pu par la suite expliquer aux danseurs brésiliens le contexte musical propre aux accents grecs, tout en continuant à traiter ces derniers comme du son. Et les danseurs brésiliens étaient libres de suivre ou de ne pas suivre la musique des accents. Dans son dernier ouvrage paru en 2020, Marcus Mota estime que « O rapsodo, então, dispõe das diversas distinções e qualidades que a percepção e produção

38 A. Lukinovich et M. Steinrück M., *Introduction à l'accentuation grecque ancienne*, Georg ed., Chêne-Bourg / Paris, 2009 ; E. Lascoux, « Ecouter Homère ? Pour un codage tonotopique de l'épos », *Gaia* 7, 2004, p.309-319 ; E. Lascoux, « L'étude du *melos logôdes* : vers une stylistique de l'intonation en grec ancien », VI Seminario « Le Musiche dei Greci », Università di Bologna, oct. 2005 (à paraître) ; E. Lascoux, *Recherches sur l'intonation homérique* (thèse de doctorat, dir. P. Brunet, soutenue le 13 décembre 2003 à l'université de Rouen) E. Lascoux E., « Vers une théorie du phrasé : l'expérience de la double direction mélo-rythmique en grec ancien », M.-H. Delavaud-Roux (dir.) *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006*, PUR, Rennes, 2011, p. 171-182 ; Steinrück M., « Antistrophe et mélodie : le critère des accents », Delavaud-Roux M.-H. (dir.) *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque de Brest, UBO 29-30 septembre 2006*, PUR, Rennes, 2011, p. 143-153.

39 En témoigne la publication de Ph. Brunet, « La philologie à l'épreuve de la scène : métrique et chorégraphie du grec ancien », *VIS, Revista do Programa de Pósgraduação em Arte da UnB*, V.13, no 2, juill.-déc. 2014, Brasilia, 2015, p. 36-46. En ligne : <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14493>

de sons possibilitam para configurar sua performance »⁴⁰. Par ailleurs le travail réalisé par M. Steinrück, S. Perrot et A. I. Munoz nous ont montré que les contours accentuels pouvaient servir de base à l'écriture d'une mélodie accentuelle et donc permettre de créer une mélodie accentuelle. Nous les remercions pour nous avoir aidée à comprendre et expérimenter comment cela était possible, en écrivant une courte musique sur quelques vers des Grenouilles d'Aristophane, en tenant compte de la courbe des accents⁴¹. Faire jouer un texte ancien nécessite de savoir comment ce dernier était dit, chanté, dansé. En l'absence de musique, les seuls moyens d'étude sont d'une part l'analyse métrique, d'autre part l'analyse des contours accentuels. La communication d'Anne-Iris Muñoz en 2012 sur *Suppliantes* d'Eschyle, en est le meilleur exemple⁴². Ayant intégré ces analyses, les danseurs peuvent se mouvoir en rythme et chanter une mélodie accentuelle, qui reste vraisemblable pour la période et le type de spectacle considérés.

III) Une recherche sur la musique et la rythmique sans chorégraphie : P. Ceccarelli

P. Ceccarelli est l'auteur d'un ouvrage sur la pyrrhique, dont l'apport principal réside dans l'étude des inscriptions sur les concours dont cette discipline faisait l'objet. Toutefois, elle s'est aussi intéressée à la métrique car elle a écrit un chapitre complet sur la musique et le rythme de cette danse⁴³. Elle n'a pu appliquer ses recherches à la chorégraphie puisque, mis à part la pyrrhique effectuée par les Oiseaux dans la pièce d'Aristophane du même nom⁴⁴, nous ne possédons pas de support textuel conçu pour ce type de danse. Par ailleurs, la chorégraphie n'est pas le but de sa recherche. Ses études métriques restent en tout cas précieuses pour le chorégraphe.

40 M. Mota, *Audiocenas. Interface entre culture clássica, Dramaturgia et Sonoridades*, Brasilia, Editora Univeridade de Brasilia, 2020, p. 34.

41 M.-H. Delavaud-roux, « La voix des Grenouilles cygnes dans les grenouilles d'Aristophane », *Dramaturgias. Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB*, 1, 2-3, 216, p. 73-91. En ligne: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21896>

42 A.-I. Muñoz, « Ἀντίστροφος comme figure dansée et chantée du mariage dans les *Suppliantes* d'Eschyle (825-910) », M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Corps et Voix dans les danses du théâtre antique*, Rennes, PUR, 2019, p. 71-123.

43 Ceccarelli, *op. cit.* p. 165-185

44 M.-H. Delavaud-Roux, Le chœur des Oiseaux d'Aristophane peut-il danser la pyrrhique dans les vers 344-355 ? *Présence de l'Antiquité dans la danse. Colloque international, Univ. de Clermont-Ferrand 11-13 décembre 2008*, ed. par R. Poignault, Caesarodunum, XLII-XLIII bis, Clermont-Ferrand, 2013, p. 263-278.

1) Le pied pyrrhique

On sait que le rythme de la pyrrhique était très rapide et s'accordait avec le *purrichistikon*⁴⁵, chant très vif qui accompagnait la danse. Le vocabulaire grec, qui comporte des mots tels que πυρρίχιος⁴⁶, πυρριχίαμβος, πυρριχιοανάπαιστος, incite à penser que des rythmes simples tels que l'iambe (u-), l'anapeste (uu-), le pyrrhique (uu) pouvaient entrer en jeu ou bien qu'ils pouvaient se combiner pour donner un πυρριχίαμβος (trois brèves et une longue) et/ou un πυρριχιοανάπαιστος (quatre brèves et une longue). Tous ces rythmes sont binaires, c'est-à-dire qu'ils pourraient se traduire musicalement par des mesures à 2/4 ou 4/4. Pour P. Ceccarelli, deux pyrrhiques, soit une succession de quatre brèves, peuvent se combiner et être interprétés comme un mètre pyrrhique ou procéleusmatique⁴⁷. Même si les séquences de deux brèves (formant un pied dit pyrrhique) ont été déterminées par des métriciens et rythmiciciens tardifs, il semble significatif que régulièrement les exemples donnés sont toujours constitués de séquences plus longues que le simple pied (en général deux procéleusmatiques), soient des éléments « reductibles » à mètre anapestique. En tenant compte du fait que l'anapeste est utilisé de diverses manières dans la poésie grecque, on peut tenter de voir quels aspects du mètre anapestique peuvent éventuellement être rapprochés de la pyrrhique⁴⁸.

2) Le rythme *kat' enoplion*

Il existe un type d'anapestes utilisé pour la marche d'entrée du chœur mais le pyrrhique est plutôt un rythme de course et les anapestes un rythme de marche, contrairement aux anapestes lyriques, qui admettent très rarement le procéleusmatique⁴⁹. Les dimètres anapestiques ont été introduits en attique par le dramaturge Phrynichos⁵⁰. P. Ceccarelli étudie également le rythme dit *κατ' ἐνόπλιον* et renvoie au v. 638 des *Nuées* d'Aristophane passage (inspiré sans doute par Damon) ainsi qu'à Xénophon, *Anabase*, VI, 1, 7. La structure

45 Pollux, *Onomastikon*, IV, 73.

46 Précisons que pour A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, éditions Klincksieck 1965, p. 22, le pyrrhique n'a en soi aucune entité rythmique. Il s'agit d'une création des théoriciens de basse époque, qui « ont séparé arbitrairement en pieds des suites de longues et de brèves, dont l'assemblage permettait de reconnaître l'aspect scandé d'un mot ou d'un groupe de mots ».

47 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 167. L'auteur y précise qu'elle prendra indifféremment en considération pyrrhique et procéleusmatique, même si le pyrrhique renvoie à la danse armée tandis que le procéleusmatique renvoie à l'exhortation à la danse armée ou à la guerre.

48 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 171-172 et n. 25.

49 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 172 et n. 26.

50 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 173 et n. 34. Ceccarelli suit en cela (en le nuanciant) Herington 1985, p. 108 et n. 21 ; p. 113 et n. 41-42 ; p. 120-121 et n. 74.

rythmique fait l'objet de beaucoup de discussions, liées à l'interprétation de la scholie du vers 651 des *Nuées* d'Aristophane. On pourrait ainsi la rapprocher de la marche spartiate dite *embaterion*, qui fait appel aussi aux rythmes anapestiques⁵¹.

3) le rythme crétois

P. Ceccarelli mène ensuite une recherche sur le rythme de la danse des Courètes⁵². La question est délicate puisqu'elle est liée en partie à l'interprétation de la scholie du vers 651 des *Nuées* d'Aristophane : soit on a affaire à l'anapeste (uu), soit au crétique (- u -)⁵³. La seconde hypothèse pose le problème de l'interprétation du crétique. Pour A. Dain, « ce qu'il faudra éviter par-dessus tout, c'est de confondre le crétique avec le péon signalé plus haut : le péon est un pied à cinq unités de durée tandis que le crétique est une dipodie valant six unités de durée »⁵⁴. Rester dans un rythme compatible avec un rythme binaire, comme par exemple un 6/8, implique d'interpréter effectivement le crétique comme ayant six unités de durée⁵⁵. P. Ceccarelli met le rythme crétique en relation avec l'hyporchème et rappelle que ces deux éléments sont traditionnellement associés aux Courètes⁵⁶. En se fondant sur la scholie de Pindare, *Pythiques*, II, 127 et le témoignage d'Athénée XIV, 631b, elle rapproche l'hyporchème de la pyrrhique.

IV) Une métrique utilisée conjointement avec la technique du théâtre Nô: Philippe Brunet et Fantine Cavé-Radet

1) Philippe Brunet

Philippe Brunet, auquel nous devons notre premier contact avec la métrique grecque et nos premières connaissances dans ce domaine, a la double qualité de professeur de grec et de directeur de théâtre. Il est une référence

51 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 174-175.

52 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 177 ss.

53 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 175.

54 A. Dain, *Traité de métrique grecque antique*, Paris, éditions Klincksieck, 1965, § 19, p. 27.

55 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 178, n. 62 dit qu'une des formes possibles du crétique est une série de cinq brèves.

56 Ceccarelli, *op. cit.*, p. 178.

incontournable pour le théâtre antique et a rédigé de nombreux travaux⁵⁷. Son premier désir est de rendre le théâtre antique accessible à un large public, d'où la traduction systématique faite par les acteurs ou d'autres personnes, des textes qui par ailleurs sont dit soit en latin soit en grec. Mais pour lui, quelle que soit la langue employée, c'est le rythme du texte original en langue ancienne qui doit être entendu en permanence. Par conséquent il demande aux personnes qui disent le texte en français de le faire en suivant le rythme antique du texte concerné. Le public devient ainsi familier d'un rythme qu'il n'a pas l'habitude d'entendre. Il utilise pour ses représentations des lyres traditionnelles en provenance de l'Éthiopie mais aussi d'autres instruments de musique, variés. Enfin, depuis plusieurs années, il mène une recherche sur le théâtre Nô et en a adapté les principes pour ses spectacles. Les acteurs et danseurs du théâtre Démodocos, maîtrisent parfaitement les principaux pas du Nô et ces pas leur permettent de rendre compte, orchestriquement, de toutes les combinaisons métriques possibles. Le choix du Nô, qui à première vue pourrait paraître contestable puisqu'il s'agit d'une discipline japonaise et non grecque, se justifie parfaitement du point de vue métrique. Cette technique paraît mieux adaptée que tout autre au théâtre grec et le résultat en est éminemment esthétique. Elle se conjugue bien aussi avec l'emploi de la voix, et les acteurs peuvent aisément danser et chanter en même temps, équipés d'un masque. Philippe Brunet depuis quelques années a confié la chorégraphie de ses spectacles à son étudiante, Fantine Cavé-Radet, qui prépare aussi une thèse sur la danse grecque antique.

57 Ph. Brunet, *La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, Paris, Librairie générale française, 1997 ; Ph. Brunet, « Le grec, langue idéal du chant ? », Pinault G.-J. (éd.), *Musique et poésie dans l'Antiquité, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 23 mai 1997*, Centre de Recherches sur les Civilisations Antiques, Clermont-Ferrand Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 11-26 ; Ph. Brunet, « Les didascalies anapestiques dans *Antigone* de Sophocle » (suivi de Y. Migoubert, « Les didascalies anapestiques dans les *Perses* d'Eschyle »), Calas Fr. (dir.), *Le texte didascalique*, Pessac-Tunis, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 97-106. ; Ph. Brunet, « L'acteur qui marche : une passerelle entre la tragédie grecque et le nô », *Identités métisses*, éd. Françoise Quillet, Paris, L'Harmattan 2011, p. 149-153 ; Ph. Brunet, « La voix et le geste au pouls de la Muse », *Approches* n° 150, juin 2012, p.141-54 ; Ph. Brunet, « 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, Galatina, Congedo, 2012 (Rudiae, 22-23), t. II, p. 557-571 ; Ph. Brunet, « 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, Torres M., Ferry A., Taracena S. M., Lecler D. (éd.). Publications numériques du CEREdI, « Actes de colloques et journées d'Etude », 7, 2013 (ISSN 1775-4054) ; Ph. Brunet, « La philologie à l'épreuve de la scène : métrique et chorégraphie du grec ancien », *VIS, Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, V.13 n°2/julho-dezembro de 2014, Brasília [2015], p. 36-46.

2) Fantine Cavé-Radet

Très musicienne par sa pratique de plusieurs instruments de musique, possédant une très jolie voix de chanteuse, et douée pour la danse, Fantine Cavé-Radet a été tout naturellement amenée à jouer des rôles de premier plan tels qu'Antigone ou Agavè et depuis 2012 elle est devenue la chorégraphe de la compagnie. Nous avons particulièrement observé son travail dans les Bacchantes. Elle a composé sa chorégraphie sur une musique composée par François Cam, dont les doubles compétences en musique et en grec lui ont permis d'atteindre la perfection en ce domaine, avec notamment la maîtrise des quarts de tons. Pour chanter une musique aussi difficile, la chorégraphie doit être bien évidemment adaptée et la technique du Nô s'y prête parfaitement. Nous avons constaté que pour les Bacchantes, les pas utilisés ne sont pas très variés et qu'ils se répètent beaucoup. Fantine Cavé-Radet a donc travaillé dans une perspective différente de la notre (mais nous n'avons pas à chanter la musique, seulement à dire le texte), fondée au contraire sur la variété des pas (afin de montrer les diverses étapes de la transe). Cette perspective est particulièrement intéressante pour représenter le chœur des *Bacchantes* censé entrer en transe. On sait que la transe est amenée par la répétition d'un rythme, par la répétition d'un air musical. Elle pourrait donc aussi survenir par la répétition du même pas, surtout quand ce dernier est effectué en tournant plusieurs fois de suite. La répétition pourrait donc introduire la transe et la faire évoluer spontanément. C'est le retour au rythme binaire, par exemple à la fin de la *parodos* avec l'emploi de dactyles, qui permet de sortir de la transe. Le travail de cette jeune métricienne, musicienne et chorégraphe est donc très prometteur.

Conclusion

La métrique grecque a donc suscité l'intérêt de chorégraphes hellénistes qui ont souvent travaillé dans des directions très différentes, généralement parce qu'ils n'ont pas travaillé dans la même technique de danse. Ceci pourrait relancer le débat de savoir ce qu'était exactement la danse grecque antique, mais ce débat nous paraît vain : chaque personne a tendance à reconstituer une discipline perdue en fonction de ses propres connaissances et de sa propre culture. Un danseur de danses traditionnel grec ne propose pas la même chose qu'un danseur de Bharata Natyam ou qu'un danseur de flamenco. Dans ce dernier domaine, Anne-Iris Muñoz avait proposé des exercices très intéressants lors du colloque de Nice en 2015. Toutes ces reconstitutions ne peuvent que s'enrichir d'échanges mutuels et le plus important est de rester ouvert au point de vue de l'autre.