

## Avant-propos

Marie-Hélène DELAUAUD-ROUX

Dans cet ouvrage, le lecteur trouvera les communications présentées lors du colloque international « Corps et voix dans les danses du théâtre antique », organisé du 28 au 29 septembre 2012 à l'UFR lettres et sciences humaines de Brest (université de Bretagne occidentale), à l'initiative de l'axe « Rappports de forces » de l'Équipe d'accueil EA 4249, Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image.

Les sources concernant ce sujet sont importantes, les principales étant les textes des tragédies et comédies antiques qui nous ont été transmis par les manuscrits médiévaux et modernes. Ces sources nous donnent accès aux textes mêmes qui servaient de support aux évolutions des acteurs et des choreutes, mais avec la plupart du temps un inconvénient majeur, l'absence de musique. Cette musique était présente dans l'Antiquité mais ne nous a pas été conservée, sauf dans quelques rares cas<sup>1</sup>, de sorte que nous

---

1. Les partitions musicales grecques antiques sont regroupées en corpus à partir de 1970, par PÖHLMANN E., *Denkmaler Altgriechischer Musik, Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nuremberg, Verlag Hans Carl, 1970. Sur la quarantaine de partitions qui y figure, deux seulement sont des musiques de théâtre des v<sup>e</sup> et iv<sup>e</sup> siècles av. J.-C. : les vers 339-344 d'*Oreste* d'Euripide, inscrits sur le Papyrus Wien, Österreichische National Bibliothek, G 2315, dit « de l'archiduc Rainier », fin du iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Pöhlmann n° 21) et un fragment du dithyrambe *Ajax furieux* de Timothée de Milet écrit sur le fragment de Contrapollinopolis, papyrus de Berlin 6870, vers 160 apr. J.-C., connu sous le nom de plainte de Tecmessa (Pöhlmann n° 32a). Depuis cette publication, deux autres fragments ont été découverts : le papyrus de Leyde où sont inscrits les vers 783 à 796 d'*Iphigénie à Aulis* par JOURDAN-HEMMERDINGER D. (« Un nouveau papyrus musical d'Euripide [présentation provisoire] », *CRAI*, 117, 2, 1973, p. 292-302, et « Le nouveau papyrus d'Euripide », *Les sources en musicologie*, CNRS Éditions, 1981, p. 35-65 et pl. IV-V), et le Papyrus Louvre E10534 avec quelques vers de la *Médée* de Karkinos, identifié par L. Capron et A. Bélis en 2002 au musée du Louvre, cf. BÉLIS A., « Un papyrus musical inédit au Louvre », *CRAI*, 148, 3, 2004, p. 1305-1329. E. Pöhlmann a enrichi son travail dans ses deux nouvelles éditions, cf. PÖHLMANN E. et WEST M. L. (éd.) *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 2001 (soixante et une productions musicales), et PÖHLMANN E. et ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ Ι., *Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2007. Cet ensemble de partitions reste cependant numériquement faible par rapport à l'importance de la production réelle des musiciens de l'Antiquité : il y a bien sûr encore des découvertes à faire, mais il faut aussi garder à l'esprit qu'on ne notait que les musiques paraissant les plus dignes d'être conservées. On connaît également la

nous trouvons presque toujours dans la situation d'un amateur d'opéra qui n'aurait accès qu'au livret d'une œuvre sans en posséder l'accompagnement vocal et instrumental. Cependant, un texte grec, poétique ou théâtral, est beaucoup plus musical par nature qu'un texte français. L'alternance des syllabes longues et brèves ne permet pas de connaître les notes de la mélodie, mais donne des éléments solides pour en reconstituer le rythme. Ces textes ont fait depuis longue date l'objet d'études métriques théoriques mais n'ont pas toujours trouvé d'application concrète, sinon depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle. D'autres sources littéraires sont constituées par tous les écrits des auteurs anciens sur le théâtre qui nous expliquent l'importance de cet art dans la vie des Grecs et sa mise en pratique. C'est à ces sources que nous faisons appel, lorsque nous souhaitons obtenir des renseignements sur le jeu dramatique des acteurs et choreutes grecs antiques, sur leur voix et sur les exercices qu'ils pratiquaient pour perfectionner leur art. Nous sommes amenée ainsi à constater que l'art dramatique de l'Antiquité grecque possédait de nombreux points en commun avec l'art oratoire. Les acteurs et choreutes devaient aussi être danseurs, ce qui rend utile la consultation des sources littéraires ayant trait à l'orchestique. Ces dernières sont nombreuses mais donnent peu d'informations sur le plan technique. Ainsi pour les allusions des poèmes homériques, les œuvres des philosophes (Platon, *Lois*, VII, 814e-816e; Aristote, *Poétique*, I, 1447a26 et *Politique*, VIII, 1339a21, qui expriment un point de vue moral par rapport à la danse), des historiens (Hérodote, VI, 129; Xénophon, *Anabase*, VI, 1, 5-12; Plutarque, *Propos de table*, IX, 747e), des sophistes et lexicographes (Athénée, XIV, 629c-631e et Pollux qui donnent les noms des danses). L'auteur qui fournit le plus de renseignements est Lucien dans son dialogue *De la danse* (panorama de la danse du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.). Toutes ces sources littéraires posent un problème d'interprétation, notamment le traité de Lucien dont la valeur parodique ou non fait débat<sup>2</sup>. Les sources épigraphiques font connaître les danses qui étaient l'objet de concours, comme la pyrrhique, ou bien les

---

musique par des traités et écrits de théoriciens : celui d'Alypius au III<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. mais aussi d'autres tels que les *Problèmes musicaux* d'Aristote, le *Traité d'harmonique* d'Aristoxène de Tarente (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), le *De Musica* d'Aristide Quintilien (III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), le *De Musica* du Pseudo-Plutarque (II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), les *Harmoniques* de Ptolémée (II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), le *Commentaire sur Platon* de Théon de Smyrne (II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), le *De musica* de Saint Augustin (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), le *De institutione musica* de Boèce (V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), l'*Introduction harmonique* de Gaudence (fin du IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), l'*Introduction à l'art musical* de Bacchius l'Antien... Neuf traités furent édités par Meibom en 1652 et depuis l'ensemble de la production des théoriciens de la musique antique continua d'être étudié, mais parfois de manière inégale. Sur la musique grecque antique d'une manière plus générale, cf. DELAUAUD-ROUX M.-H. (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, actes du colloque international « Musiques rythmes et danses dans l'Antiquité », Brest, 29-30 septembre 2006, Rennes, PUR, 2011, p. 7-8; CHAILLEY J., *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979; REINACH Th., *La musique grecque antique*, 1926 (reprint, Paris, coll. « Les introuvables », 1979).

2. GARELLI M.-H., *Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, 2007, p. 18, 295, 346 et 380-383.

danses qui étaient liées à l'organisation d'un culte, mais nous renseignent surtout sur les aspects matériels de la danse.

La documentation iconographique (représentations figurées des vases grecs, fresques, bas-reliefs, sculptures en ronde-bosse...) concernant ce sujet est abondante mais pas toujours facile à utiliser. Le problème est déjà d'identifier comme telle une représentation théâtrale. Pour les tragédies, bon nombre de scènes peuvent évoquer un épisode épique ou lyrique et non une représentation théâtrale<sup>3</sup>. Seul, le port d'un costume différent de celui de la vie quotidienne permet d'identifier avec certitude un contexte théâtral. Et même dans ce cas, se pose le problème de déterminer de quelle tragédie relève la représentation figurée étudiée, car les mêmes thèmes ont souvent été traités par plusieurs auteurs<sup>4</sup>. Pour la comédie, le problème peut être similaire et il faut y ajouter tous les risques de confusion avec les scènes de banquet lorsque les accessoires de ce dernier ne sont pas représentés. Là aussi, le port d'un costume différent de celui de la vie quotidienne indique un contexte théâtral. Et se pose aussi la difficulté d'identifier l'auteur de la comédie représentée<sup>5</sup>. Il paraît évident que certaines comédies d'Aristophane ont dû être « rejouées », mais les images des acteurs « phlyques » ne sont pas d'utilisation aussi aisée que le pensait Louis Séchan<sup>6</sup> car il est difficile de déterminer ce qui est « reprise » et ce qui est création originale. Il est tout aussi manifeste qu'il a existé des comédies bien avant l'époque d'Aristophane<sup>7</sup> et que ce dernier s'est parfois inspiré de thèmes employés

3. GREEN J. R., « On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens », *GRBS*, 32, 1, 1991, p. 15-50, cf. p. 38 : « *One problem is, as I have just said, that such depictions are not immediately recognizable or distinct from depictions based directly on myth. It is worth asking why a depiction taken from tragedy is not immediately recognizable.* » Cependant quelques rapprochements sont faits par O. Taplin avec la céramique du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., cf. TAPLIN O., *Pots and Plays. Interactions between and Greek-Vase Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007, qui use de nombreuses précautions d'ordre méthodologique, par exemple p. 215, pour la fig. 81 : « *Probably related to* ».

4. DELAUAUD-ROUX M.-H., *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1995, p. 145-147.

5. Aucune certitude, par exemple, qu'une image dépeignant un *kordax* soit identifiable à un *kordax* chez Aristophane : Pélikè Tarquinia RC 8261, peintre de Syriscos, vers 470-460 av. J.-C. ; BEAZLEY, *ARV*<sup>2</sup>, 260, 12 ; SCHNABEL H., *Kordax*, Munich, Beck, 1910, pl. 1-2 ; LAWLER L. B., *The Dance in Ancient Greece*, Londres, 1964, p. 87, fig. 34 ; BIEBER M., *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1961, fig. 180 (A). Trois danseurs comiques évoluent, tournés de profil vers la gauche, drapés dans des manteaux arrivant au-dessous du genou. Deux d'entre eux portent des masques. Le premier, en partant de la gauche, se tient sur les demi-pointes, les jambes serrées. Le second est en équilibre sur la demi-pointe gauche et dégage en arrière la jambe droite, pliée dans une pose rappelant l'« attitude » de la danse classique, mis à part que les jambes ne sont pas tournées « en dehors ». Le troisième marche sur les demi-pointes et tourne la tête en arrière.

6. SÉCHAN L., *La danse grecque antique*, Paris, E. de Boccard, 1930, p. 198 ; SÉCHAN L., *Études sur la tragédie grecque*, Paris, E. de Boccard, 1926, p. 147 et suiv.

7. GREEN J. R., « On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens », *GRBS*, 32, 1, 1991, p. 15-50, cf. p. 24 : « *An interesting feature of the depictions of Comedy is that they are literal in their approach. The Vase-painters seems almost to take a delight in showing the detail as it was in the orchestra.* » Sur les premières images, le costume est très sommaire : seulement des oreilles fixées sur un bandeau ou un bonnet, cf. Coupe de siana à figures noires, Allard Pierson Museum 3356, peintre d'Heidelberg, vers 560 av. J.-C. ; BEAZLEY, *ABV*, 66, 57 ; *CVA* 3, pl. 2, 4 ; WEBSTER T. L. B., *The Greek*

par ses prédécesseurs. Ainsi, bien avant Aristophane, il y a eu des chœurs comiques d'oiseaux<sup>8</sup>. Leur costume se compose d'un vêtement moulant et tacheté, d'un masque et d'ailes. À cet ensemble s'ajoute parfois un grand manteau. Reste à évoquer la documentation iconographique concernant la danse. Cette dernière offre d'excellentes données sur la technique chorégraphique mais pose des problèmes d'interprétation. L'expérience montre que chacun lit une image de danse comme il désire la lire, le plus souvent en fonction de sa propre culture chorégraphique<sup>9</sup>. L'analyse du contexte archéologique et historique de l'image est donc indispensable pour l'interpréter correctement.

L'ensemble de ces sources a été étudié par les érudits hellénistes et historiens, d'abord dans le cadre des éditions des textes anciens dès la Renaissance<sup>10</sup>, puis à nouveau à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et durant

*Chorus*, Methuen and Co, Londres, 1970, pl. 3; GHIRON-BISTAGNE P., *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, fig. 124; GREEN J. R., « A Representation of the Birds of Aristophanes », *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 2, 1985, n° 1, et fig. 4a-b : sur chaque face sont représentés six danseurs et un aulète, vêtus de longues tuniques et coiffés de bonnets sur lesquels sont fixées des oreilles. Voir aussi l'hydrie à figures noires, Suède, collection privée, vers 560 av. J.-C., *Auktion* 34, 1967, lot 121; PRICE S. D., « Anacreontic Vases Reconsidered », *GRBS*, 31, 2 (1990), p. 133-175, cf. p. 135-136, p. 155 et pl. 3a; GREEN J. R., *op. cit.*, n° 2 et fig. 5 : sur la panse, un guerrier et un cavalier; sur l'épaule figurent un aulète vêtu d'une tunique courte et quatre danseurs barbus, portant de longues tuniques et une coiffure avec des oreilles. On a un exemple d'entrée en scène cocasse, sous la direction d'un aulète avec des cavaliers montés à califourchon sur des hommes costumés en chevaux, qui miment les mouvements caractéristiques, cf. amphore à figures noires, Berlin F 1967, peintre de Berlin 1686, vers 540-530 av. J.-C., BEAZLEY, *ABV*, 297, 17; GHIRON-BISTAGNE P., *op. cit.*, fig. 113; GREEN, *op. cit.*, n° 3 et fig. 6 : face à un aulète, trois hommes costumés en chevaux (tête, tunique courte et queue) portent chacun un cavalier costumé en oiseau (casque avec différentes crêtes). On trouve des chorètes costumés en taureau : ils sont revêtus d'un vêtement moulant tacheté et portent un masque, cf. Coupe à figures noires, Oxford, Ashmolean Museum 1971.903, peut-être du « *wraith painter* », vers 510-500 av. J.-C. *Ashmolean Museum. Reports of the Visitors 1970-1971*, 30; *Arch. Reports*, 1974-1975, 30, n° 15 et fig. 4; GREEN, *op. cit.*, n° 7 et fig. 10a-b. Face A : trois danseurs (vêtement moulant et masque) marchent, les deux jambes pliées, le dos courbé, les deux bras dégaînés devant, légèrement pliés, les paumes des mains orientées vers le ciel. Une image nous rappelle la danse sur la tête d'Hippocleidès, cf. Hérodote, VI, 129. Voir également le skyphos à figures noires, Thèbes BE 64.342, vers 480 av. J.-C. TRENDALL A. D. et WEBSTER T. L. B., *Illustrations of Greek Drama*, Londres/New York, Phaidon, 1971, I, 13, face A : Aulète suivi de six hommes, en longs vêtements, portant des bâtons et des torches. Face B : Aulète et six hommes en équilibre sur la tête, les jambes pliées à l'horizontale. Mais Aristophane ne parle jamais de ce type de danse. Certains érudits ont considéré que les images de kômastes de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle devaient être reliées à un contexte théâtral ou pré-dramatique, cf. PRICE S. D., « Anacreontic Vases Reconsidered », *GRBS*, 30, 1990, 3, p. 135-175, cf. liste des 29 calices chiotes.

8. Magnès a vraisemblablement mis en scène des oiseaux, cf. Aristophane, *Cavaliers*, 522-524.

9. DELAUAUD-ROUX M.-H., *Les danses armées en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1993 p. 17; DELAUAUD-ROUX M.-H., « Analyse de la relation entre *skhèma* et *rhèma* dans quelques documents iconographiques pour chorégrapheur *Oreste* et les *Bacchantes* d'Euripide », colloque international *skhèma – rhèma* : métrique, prosodie, musique, danse, iconographie. Organisé par M. Biraud, A.-I. Muñoz, S. Perrot et M. Steinrück, Nice, université de Nice Sophia-Antipolis, 25 avril 2015.

10. Premières éditions de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane par Janus Lascaris, Alde Manuce et Marc Musurus de 1494 à 1504, première édition d'Eschyle par André d'Asola en 1518, cf. MORETTI J.-C., *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 20.

le <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Parallèlement, dès le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, les fouilles archéologiques menées en Grèce, Italie et Turquie ont permis de mieux connaître le cadre architectural du théâtre, ainsi que la documentation épigraphique ayant trait à la construction et/ou restauration des bâtiments concernés et à l'organisation des concours de dithyrambes, de tragédies et de comédies<sup>12</sup>. C'est à partir de la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle que les premières synthèses sur le théâtre grec de l'époque classique et les conditions de représentations sont écrites, par exemple celle d'O. Navarre<sup>13</sup>, puis au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle les travaux de M. Bieber<sup>14</sup>, de M. Baldry<sup>15</sup>, de A. Pickard-Cambridge<sup>16</sup>, de T. B. L. Webster<sup>17</sup>, de G. M. Sifakis<sup>18</sup>, de P. Ghiron-Bistagne<sup>19</sup>, de A. D. Trendall<sup>20</sup>, de O. Taplin<sup>21</sup> et bien d'autres que nous ne pouvons tous citer<sup>22</sup>. Le <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle a vu aussi naître les premières études sur le théâtre hellénistique<sup>23</sup>, notamment celles des épigraphistes B. Le Guen et

- 
11. Cette reprise des travaux est liée à la publication des papyrus grecs d'Égypte (qui permit la découverte de nouveaux textes comme le *Dyscolos* de Ménandre, édité en 1959) ainsi qu'à l'intérêt nouveau pour les fragments des œuvres théâtrales (célèbres éditions de A. Meinecke, 1839-1857, de Th. Kock, 1880-1888, de G. Kaibel, 1899, de R. Kassel et C. Austin en 1983-2001 pour les fragments des comédies); éditions de A. Nauck, 1889, puis de B. Snell, R. Kannicht et S. Radt depuis 1971 pour les fragments des tragédies, cf. J.-Ch. Moretti, *Théâtre et société...*, *op. cit.*, p. 21-23.
  12. Voir l'abondante bibliographie et le panorama rapide de ces recherches dans MORETTI J.-Ch., *Théâtre et société...*, *op. cit.*, p. 20-21
  13. NAVARRE O., *Dionysos. Étude matérielle sur l'organisation du théâtre athénien*, Paris, Klincksieck, 1895.
  14. BIBER M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1961<sup>2</sup>.
  15. BALDRY H.-C., *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, François Maspéro, 1975.
  16. PICKARD-CAMBRIDGE A. W., *The Dramatic Festivals of Athens*, deuxième édition rev. par GOULD J. et LEWIS D. M., Oxford, Clarendon Press, 1988 (1953<sup>1</sup>); PICKARD-CAMBRIDGE A. W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
  17. WEBSTER T. B. L., *The Greek Chorus*, Londres, Methuen Publishing, 1970; WEBSTER T. B. L., *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, 3<sup>e</sup> éd. rev. par GREEN J. R., *BICS Supplement*, 39, Londres, 1978.
  18. SIFAKIS G. M., *Parabasis and Animals Choruses: a Contribution to the History of Attic Comedy*, Londres, The Athlone Press, 1971.
  19. GHIRON-BISTAGNE P., « Les demi-masques », *Revue archéologique*, 2, 1970, p. 253-282; GHIRON-BISTAGNE P., *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976; GHIRON-BISTAGNE P. (éd.), *Realia. Mélanges sur les réalités du théâtre antique. Archéologie, épigraphie, anthropologie, littérature*, Montpellier, université Paul Valéry, 1991; GHIRON-BISTAGNE P., *Gigaku. Dionysies nippones ou les avatars de Dionysos sur les routes de la soie*, Groupe interdisciplinaire de théâtre antique, Montpellier, université Paul Valéry, 1994.
  20. TRENDALL A. D., *The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, Clarendon Press, 1967; TRENDALL A. D., *Early South Italian Vase Painted*, Philipp von Zabern, Mayence, 1974; TRENDALL A. D., *The Red Figured Vases of Apulia*, 1978-1982; TRENDALL A. D. et WEBSTER T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres/New York, Phaidon, 1971.
  21. TAPLIN O., *The stagecraft of Aeschyleus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1977; TAPLIN O., *Greek Tragedy in Action*, Londres, 1978; TAPLIN O., *Interactions Between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, Getty Publications, 2007.
  22. Nous renvoyons à la bibliographie établie par MORETTI J.-Ch., *Théâtre et société...*, *op. cit.*, p. 307-313.
  23. *Ibid.*

S. Aneziri<sup>24</sup>, et celles de L. Bernabo-Bréa sur les masques<sup>25</sup>. Parallèlement, la bibliographie sur le théâtre grec à l'époque romaine<sup>26</sup> et sur le théâtre latin a connu aussi un avancement considérable<sup>27</sup>. Enfin, les études sur le théâtre antique ont été marquées par les recherches de la musique, du rythme et de la danse, en profond renouvellement. Ce renouveau, nous l'avons évoqué dans l'introduction du précédent colloque que nous avons organisé à Brest : il concerne la découverte de nouvelles sources musicales, les premières reconstitutions d'instruments antiques (en croisant sources textuelles, iconographiques et les restes de l'archéologie) effectuées avec la collaboration de luthiers, la création de Kérylos le premier orchestre spécialisé dans le répertoire antique sur répliques d'instruments antiques<sup>28</sup>,

24. LE GUEN B., « Théâtre et cités à l'époque hellénistique. "Mort de la cité" – "Mort du théâtre" », *REG*, 108, 1995, 1 ; LE GUEN B. (éd.), *De la scène aux gradins, théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, Toulouse, actes de la table ronde internationale, 24-25 janvier 1997, *Pallas*, 47, 1997 ; LE GUEN B., *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy, ADRA, 2001 ; LE GUEN B. (éd.), *À chacun sa tragédie. Retours sur la tragédie grecque*, actes de la journée d'étude internationale (6 avril 2006, Saint-Denis), Rennes, PUR, 2007 ; LE GUEN B., « L'association des Technites d'Athènes ou les ressorts d'une cohabitation réussie », dans COUVENHES J.-Ch. et MILANEZI S., *Individus, groupes et politique à Athènes de Solon à Mithridate*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 339-364 ; LE GUEN B., « Les fêtes du théâtre grec à l'époque hellénistique », *Revue des études grecques*, 123, 2010, p. 495-520 ; LE GUEN B., « The Diffusion of Comedy from the Age of Alexander to the Beginning of the Roman Empire », dans FONTAINE M. et SCAFURO A. (éd.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford University Press, 2014, p. 359-377 ; LE GUEN B., « Theatre, Religion and Politics at Alexander the Great's Travelling Royal Court », dans CSAPO E., GOETTE H. R., GREEN J. R. et WILSON P. (éd.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, actes du colloque international (Sydney, juillet 2011), De Gruyter, 2014, p. 249-274 et pl. 10. Voir aussi ANEZIRI S., *Die Vereine der dionysischen Technitai im Kontext der hellenistischen Zeit*, Stuttgart, F. Steiner, 2003.
25. BERNABO-BREA L., avec la collaboration de LANZA CARPINO Maria Teresa et de FILIPPIS RÉNDINA Angela, *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Naples, Cahiers du centre Jean Bérard, XIX, 1998 ; BERNABO-BREA L., *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte Liparesi*, Rome, L'Erma, 2001 ; BRETSHNEIDER, 2001 ; BERNABO-BREA L., *Menandro e il teatro greco teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genève, SAGEP Editrice, 2001. L'auteur a, entre autres, confronté la classification des masques établie par POLLUX, *Onomasticon*, IV, 143-154, avec les masques retrouvés dans les fouilles archéologiques de Lipari.
26. Nous renvoyons à la bibliographie établie par MORETTI J.-Ch., *Théâtre et société...*, *op. cit.*, p. 307-313.
27. Pour des raccourcis commodes avec bibliographie, voir DUMONT J.-C. et FRANCOIS-GARELLI M.-H., *Le théâtre à Rome*, Paris, Librairie générale française, 1998, ou DUPONT F. et LETESSIER P., *Le théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2011. Une étape importante est la publication des travaux de BIEBER M. (notamment de sa synthèse, *The History of the Greek and Roman Theater* dès 1939 et rééditée en 1961), de BEARE W., *The Roman Stage. A Short History of the Latin Drama in the Time of the Republic*, Londres, 3<sup>e</sup> éd. 1964, et de PARATORE E., *Storia del teatro latino*, Florence, 1957. L'ouvrage de référence reste DUPONT F., *L'acteur roi*, Paris, Les Belles Lettres, 1985. Les études les plus récentes s'intéressent aux masques, cf. DAVID I., *La fabrique du personnage plautinien, étude sur le masque et la gestuelle*, thèse soutenue en 2008 à l'université Toulouse II sous la direction de M.-H. Garelli ; DAVID I., « Incarnation et désincarnation : le modèle de la peinture et l'ambiguïté du corps chez Plaute », dans GARELLI M.-H. et VISA-ONDARÇUHU V. (dir.), *Corps en jeu, de l'Antiquité à nos jours*, actes du colloque international « Corps en jeu » (université Toulouse II-Le Mirail, 9-11 octobre 2008), Rennes, PUR, 2010, p. 171-180.
28. Orchestre créé par A. Bélis, directrice de recherches au CNRS [www.Kerylos.fr.] ; CD *Musiques de l'Antiquité grecque. De la pierre au son*, Ensemble Kerylos avec la participation des chœurs de l'ALAM, sous la dir. d'Annie Bélis, 1993 ; CD *Musiques de l'Antiquité grecque. De la pierre au*

les essais de composition de musique à l'antique<sup>29</sup>, les travaux de reconstitution de la diction et le rythme des textes anciens<sup>30</sup>, la création du théâtre Démodocos (du nom de l'aède homérique) spécialisé dans ces derniers points<sup>31</sup>, la fondation des réunions internationales de métrique Damon par A. Lukinovich, M. Steinrück et F. Spaltenstein, puis de l'École de métrique par A.-I. Muñoz<sup>32</sup>. Il faut aussi ajouter à cet ensemble des études novatrices sur la danse grecque antique, qui ont progressivement dépassé le point de vue d'une simple reconstitution chorégraphique<sup>33</sup>. Tout ce renouvellement s'est manifesté lors de colloques sur la musique, sur la métrique ou sur la danse antique organisés dans le monde entier<sup>34</sup>, plus rarement en croisant ces trois disciplines<sup>35</sup>. Si les travaux les plus récents sur la danse excluent

son, Ensemble Kerylos, sous la dir. d'Annie Bélis, K617, 1996; enregistrement « D'Euripide aux premiers chrétiens », t. 1, 2016 [www.kerylos.fr].

29. J. Chailley, lorsqu'il monta avec le Théâtre antique de la Sorbonne *Les Perses* en 1936 et l'*Agamemnon* d'Eschyle en 1947, ou plus récemment F. Cam pour les diverses productions du théâtre Démodocos depuis les années 1990. Pour ce faire, ils ont suivi les règles en usage dans l'Antiquité grecque dont beaucoup sont répertoriées par Denys d'Halicarnasse dans *La composition stylistique*.
30. Voir les travaux de S. Daitz, professeur de grec à l'université de New York [http://www.rhapsodes.fll.vt.edu/Greek.html], de Ph. Brunet, professeur de grec à l'université de Rouen et directeur du théâtre Démodocos (voir bibliographie finale ainsi que [http://homeros.fr]), de E. Lascoux, docteur en grec de l'université de Rouen et membre de l'ERAC, de A.-I. Muñoz, docteur en grec de l'université de Rouen et de l'université Paris-Sorbonne, de J. Páll, enseignante-chercheuse de grec à l'université de Tartu et de M. Steinrück, enseignant-chercheur en grec à l'université de Fribourg. Ces chercheurs se sont intéressés aussi aux accents grecs musicaux, qui introduisent des éléments mélodiques dans ce cadre rythmique.
31. Théâtre créé en 1995 par Ph. Brunet, alors enseignant-chercheur à l'université de Tours. La chorégraphie de ce théâtre est actuellement F. Cavé-Radet.
32. Cette entreprise a vu le jour à l'ENS en 2010 et a associé à sa direction les métriciens M. Steinrück, M. Biraud, professeur de grec à l'université de Nice et S. Perrot, ancien membre de l'EFA, docteur de l'université Paris-Sorbonne.
33. Après l'« école française » fondée essentiellement sur le postulat que les peintres grecs ont eu la volonté de décomposer un même mouvement sur les représentations figurées, en juxtaposant plusieurs danseurs dépeints dans les différents moments de ce mouvement (M. Emmanuel, L. Séchan, G. Prudhommeau, M.-H. Delavaud-Roux avec de nombreuses nuances), après les recherches du théâtre Dora Stratou (où l'on étudie la danse grecque antique en la rapprochant de la danse grecque folklorique), après les recherches textuelles d'autres érudits (C. Stittl, A. Brink, K. Latte, F. Weege, L. B. Lawler, L. Robert, G. Franzius), sont venues les remises en causes de C. Calame (accent mis sur la recherche anthropologique), S. H. Lonsdale (critique anthropologique et croisement des sources littéraires, épigraphiques et archéologiques), P. Ceccarelli, F. Naerebout (utilisation systématique des sources épigraphiques et surtout refus de reconstruire la danse grecque antique), M. Vesterinen (étude des sources papyrologiques, essentiellement des contrats de danseurs en Égypte), E. J. Jory, I. Lada-Richards, E. Hall, R. Wiles et M.-H. Garelli-François (étude de la pantomime et de la danse romaine, voir bibliographie finale), M.-H. Delavaud-Roux (utilisation des travaux des métriciens et nouvelles réflexions sur l'iconographie), études thématiques de jeunes chercheurs (N. Yioutsos, A. Gouy, V. Toillon, A. Le Coz) : les dernières années du xx<sup>e</sup> siècle ont vu se développer un intérêt pour les sources épigraphiques et papyrologiques qui n'existaient pas auparavant, ainsi qu'un intérêt pour les périodes romaine et byzantine.
34. « *Dance in Antiquity, Antiquity in Dance* », conférence internationale, université de Leyde, 23-25 octobre 2008, sous la dir. de F. G. Naerebout; Poignault R. (éd.), *Présence de l'Antiquité dans la danse*, actes du colloque international de l'université de Clermont-Ferrand, 11-13 décembre 2008, *Caesardunum*, XLII-XLIII bis, Clermont-Ferrand, 2013.
35. PINAULT G.-J., *Musique et poésie dans l'Antiquité*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 23 mai 1997, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2001; WERSINGER A.-G. et MALHOMME F., *Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, actes

la possibilité de reconstituer la danse antique, la considérant comme une discipline définitivement disparue, les travaux et les mises en scène de Ph. Brunet ont cependant montré, tant sur le plan théorique que pratique, qu'il était possible d'en recréer, tout comme l'helléniste et musicologue F. Cam compose des musiques pour le théâtre Démococ en suivant les règles de Denys d'Halicarnasse. De son côté M.-H. Delavaud-Roux a mis en évidence tout ce que pouvait apporter l'utilisation des textes anciens et de l'iconographie pour chorégrapier des ballets à l'antique.

Les textes des œuvres théâtrales antiques ont connu une diffusion beaucoup plus large que celle de l'érudition. Ils ont été joués dès la Renaissance comme le rappelle Patricia Vasseur Legangneux, avec en 1585 la première représentation d'*Cédipe-Roi*<sup>36</sup> en Italie, et surtout à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le montre l'entrée d'*Antigone* au répertoire de la Comédie Française en 1844<sup>37</sup>. Dès lors, les metteurs en scène n'ont cessé de s'intéresser au théâtre antique. Mais s'est très vite posé le problème de savoir si l'on pouvait monter un spectacle à l'antique en reconstituant ses danses et ses chants. Ne parvenant pas à trouver une solution satisfaisante, bien souvent les metteurs en scène ont choisi de moderniser très fortement la pièce jouée et sont allés parfois même jusqu'à supprimer le chœur, ou à le simplifier considérablement<sup>38</sup>.

La problématique « corps et voix dans les danses du théâtre antique », limitée aux parties dansées du théâtre, permet de faire se rejoindre les intérêts des érudits et ceux des metteurs en scène en s'interrogeant notamment sur la manière de monter les œuvres théâtrales antiques et sur le rapport entre le corps et la voix dans le jeu dramatique qui s'illustre aussi par la danse. Nous avons beaucoup parlé jusqu'ici du théâtre antique, mais pas encore du corps de l'acteur/danseur ou des choreutes/danseurs. Nous sommes donc amenée tout naturellement à nous intéresser aux recherches faites sur le corps, y compris en dehors du domaine théâtral, qui ont

---

du colloque international de l'université Paris IV-Sorbonne, 15-17 décembre 2003, Paris, Vrin, 2007 ; MORTIER-WALDSCHMIDT O. (éd.), *Musique & Antiquité. Actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, Paris, Les Belles Lettres, 2006 ; DELAUAUD-ROUX M.-H. (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, actes du colloque international « Musiques rythmes et danses dans l'Antiquité », Brest, 29-30 septembre 2006, Rennes, PUR, 2011.

36. VASSEUR-LEGANGNEUX P., *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 17 et suiv. : cette représentation est donnée à Vicence, dans un théâtre construit à l'antique romain par l'architecte Palladio à partir de 1580, inspiré du traité de Vitruve. Le texte de la pièce a été traduit par Giustiniani. Les citoyens de cette ville, opprimés par la république de Venise, se sont reconnus dans le personnage d'*Cédipe*. Les travaux de P. Vasseur-Legangneux sont à compléter pour les aspects chorégraphiques avec MACINTOSH F. (éd.), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, University Press, 2010.

37. VASSEUR-LEGANGNEUX P., *Les tragédies grecques...*, *op. cit.*, p. 17 et suiv., mentionne aussi le succès de l'acteur Mounet-Sully à la Comédie-Française dans le rôle d'*Cédipe* de 1881 à 1908, notamment aux Chorégies d'Orange en 1888 et lors d'une tournée en Grèce en 1889.

38. VASSEUR-LEGANGNEUX P., *Les tragédies grecques...*, *op. cit.*, p. 24-30 et p. 117-158.

débuté dans les années 1970. Leur objectif, comme le rappellent F. Prost et J. Wilgaux était « de révéler dans les transformations physiques ou dans toutes les représentations corporelles une forme des changements sociaux, un indice des mutations identitaires des communautés ou encore un écho des ruptures ou des continuités qui structurent la grande Histoire<sup>39</sup> ». Les principales avancées sont faites d'abord en histoire médiévale, moderne, et contemporaine<sup>40</sup> et mettent en évidence le rôle des sociétés qui dictent au corps ce qu'il doit être<sup>41</sup>. Ces travaux ne se limitent pas à une approche française. Ils sont complétés par un nouveau champ d'étude développé par les Anglo-saxons, celui des *gender studies* pour le corps féminin. À partir des années 1990, le corps intéresse les spécialistes d'histoire antique<sup>42</sup>, qui en recherchent les caractéristiques et se penchent sur son éducation<sup>43</sup>. Les chercheurs ont étudié l'expression du corps dans des domaines variés<sup>44</sup>.

39. PROST F. et WILGAUX J. (éd.), *Penser et représenter les corps dans l'Antiquité*, actes du colloque international de Rennes, 1<sup>er</sup>-4 septembre 2004, Rennes, PUR, 2006, p. 7.

40. Citons entre autres : FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 3 vol., 1976-1984 ; VIGARELLO G., *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, J.-P. Delarge, 1978 ; VIGARELLO G., *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993 ; VIGARELLO G., *Une histoire du viol, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1998. Pour ce dernier auteur, à travers toute une série de pratiques sociales normalisées ou déviantes (sport, toilette, viol) tout se passe comme si l'histoire occidentale était celle d'une conquête de l'espace corporel, cf. l'analyse de F. PROST dans PROST F. et WILGAUX J. (éd.), *Penser et représenter les corps...*, *op. cit.*, p. 9.

41. PROST F., dans *Penser et représenter les corps...*, *op. cit.*, p. 8-9 : le corps n'est pas un objet historique comme les autres : un corps qui n'est pas le sien, et qui a disparu, reste toujours un étranger. « L'historien ne parle jamais du corps proprement dit : son discours se résume le plus souvent à ce qui, à un moment donné du temps, délimite le corps et lui octroie un espace autorisé. » La réflexion de ce colloque est orientée en 8 axes : corps homérique/corps archaïque, corps sensibles, normes du corps/corps hors normes, le corps au féminin, la vérité des corps, le corps à l'épreuve, la parenté par le corps, corps politiques, cf. p. 411-412.

42. PADEL R., *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; MARTIN D. B., *The Corinthian Body*, New Haven, Yale University Press, 1995 ; VERNANT J.-P., « Corps obscur corps éclatant », dans MALAMOUD Ch. et VERNANT J.-P. (éd.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 19-58 ; STEWART A., *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 ; MONSERRAT D. (éd.), *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies of the Human Body in Antiquity*, Londres/New York, Routledge, 1998 ; WYKE M., *Parchments of Gender: Deciphering the Bodies of Antiquity*, Oxford, Clarendon Press, 1998 ; PORTER I. J. (éd.), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999 ; MOREAU Ph. (éd.), *Corps romains*, actes de la table ronde organisée à l'École normale supérieure en janvier 1999, Grenoble, Jérôme Millon, 2002 ; *Actes du XXXV<sup>e</sup> congrès de l'APLAE*S, université de Poitiers, 24-26 mai 2002, Poitiers, MSHS, 2004 ; PROST F. et WILGAUX J. (éd.), *Penser et représenter les corps...*, *op. cit.* ; BODIOL L., FRÈRE D. et MEHL V. (éd.), *L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, actes du colloque du RUOA, 2004, Rennes, PUR, 2006.

43. PROST F. et WILGAUX J., *Penser et représenter les corps...*, *op. cit.*, p. 10 : « On lutte moins contre des penchants, des peurs, ou des tendances qu'on ne constitue cette nature corporelle par tout un ensemble de règles, de principes et d'exercices. Les anciens ont de ce fait toujours pensé que l'état corporel d'un homme qu'il soit beau ou laid, sain ou malade, avait une part de consenti, et qu'il résultait moins d'un état de faits extérieur à soi et incontrôlable que d'une volonté ou d'une négligence. Bref, les Anciens ont cru à la maîtrise du corps... »

44. ASLAN O. et BABLET D., *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1985 ; BREMMER J. et ROODENBURG H., *A Cultural History of Gestures*, Londres/Cambridge/New York, Polity Press, 1991 ; ASLAN O., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994 ; ANDRISANO A., *Il corpo tetrale tra testi e messinscena. Della dramaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Rome, Carocci, 2006 ; THUILLIER J.-P., *La nudité athlétique (Grèce, Etrurie, Rome)*, Hildesheim, Weidmann, 1988 ;

D'autres études se sont centrées sur son habillage et son déshabillage, ainsi que sur l'expression socio-culturelle de son costume<sup>45</sup>.

En 2008 le colloque sous la direction de M.-H. Garelli et V. Visa-Ondarçuhu, *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours* a focalisé l'intérêt pour le corps sur le jeu dramatique, l'art oratoire et la pratique sportive<sup>46</sup>. Les organisatrices ont croisé les approches fondées sur la *praxis* et la théorie, ce qui leur a permis d'embrasser de vastes champs comme la pratique théâtrale, sportive, rhétorique, l'histoire politique, l'étude des textes anciens, les rapports entre archéologie et iconographie<sup>47</sup>. Elles ont associé plusieurs spectacles à leur réflexion<sup>48</sup>. Leur ouvrage est construit en quatre axes : corps nu/corps vêtu (phénomène culturel au stade, signe et agents de séduction, manifestations obscènes de rituels funéraires ; travestissement et mise en scène du corps par exemple les postiches dans la comédie), corps masqués (degré de représentativité dont le masque est le support ; réalisme et symbolisme du jeu), corps éloquent (les signes à décrypter ou à théoriser dans l'art oratoire, la physiognomonie, la pantomime ; l'observation des techniques du corps pour définir le langage social du corps) corps et âme (rejet du corps, acceptation sous contrôle ou réhabilitation du corps)<sup>49</sup>. Dans la même direction, mais avec une problématique restreinte à l'Antiquité, vont l'ouvrage récemment traduit de Maud Gleason<sup>50</sup> et les travaux de Noémie Villacèque, qui établissent un parallèle entre art théâtral et art oratoire<sup>51</sup>.

Cependant, tout n'a pas été dit sur ce sujet dans l'Antiquité, et si nous limitons la problématique à l'étude des rapports entre le corps et la voix, de nombreuses questions restent ouvertes. Comment pouvait-on parler,

VISA-ONDARÇUHU V., *L'image de l'athlète d'Homère à la fin du 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1999 ; CROWTHER N. B., *Athletika: studies on the Olympic Games and Greek Athletics*, Hildsheim, Weidmann, 2004 ; CORDIER P., *Nudités romaines*, Paris, Les Belles Lettres, 2005 ; CROWTHER N. B., *Sport in Ancient Times*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010 ; REID H. L., *Athletics and Philosophy in the Ancient World*, Londres/New York, Routledge, 2011.

45. GHERCHANOC F. et HUET V. (éd.), « S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens », *Métis*, 6, 2008 ; BODIOLU L., GHERCHANOC F. et MEHL V. (éd.), *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, L'Harmattan, 2011 ; HUET V. et GHERCHANOC F. (éd.), *De la théâtralité du corps aux corps des dieux dans l'Antiquité*, Brest, CRBC, 2014.

46. GARELLI M.-H. et VISA-ONDARÇUHU V. (dir.), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours...*, *op. cit.*

47. *Ibidem*, p. 11.

48. *Ibid.*, p. 12.

49. *Ibid.*, p. 12-13.

50. GLEASON M., *Mascarades masculines. Genre, corps et voix dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, EPEL, 2013.

51. VILLACÈQUE N., « Au tribunal, les orateurs et leurs drames », dans GUISSARD Ph. et LAIZÉ Chr., *L'art de la parole, pratiques et pouvoirs du discours*, Paris, Ellipses, 2009, p. 81-93 ; VILLACÈQUE N., *Spectateurs de paroles : délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Rennes, PUR, 2013. L'ouvrage est tiré de sa thèse *théâtai logôn : politique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, sous la direction de P. Payen, soutenue à l'université Toulouse II en 2009 ; voir aussi DAVID I., « L'acteur et l'orateur : points communs et dissemblances de deux paroles publiques à Rome », GUISSARD Ph. et LAIZÉ Chr., *L'art de la parole, pratiques et pouvoirs du discours*, Paris, Ellipses, 2009, p. 67-81.

chanter et danser en portant un masque? Ces activités étaient-elles effectuées successivement ou conjointement? Certaines interprétations contemporaines récentes, bien qu'elles ne s'accompagnent pas du port du masque, livrent quelques éléments de réflexion. Analysons brièvement la prestation de Nathalie Dessay dans la *Traviata*<sup>52</sup> : dans la première scène de l'acte I, la chanteuse évolue comme une danseuse de société. Elle pourrait donner l'impression d'effectuer conjointement chant et danse, tant on passe subtilement d'une activité à l'autre. Mais une observation plus fine de son jeu montre qu'elle exécute alternativement ces deux activités : prise d'une pose gracieuse puis vocalises. Dans les scènes suivantes, on remarque que l'artiste ose beaucoup avec son corps quand elle chante, inclinant avec aisance la tête en avant, en arrière ou sur le côté. On la voit danser avec son partenaire sur un tempo très lent, tout en continuant de chanter. Si nous considérons maintenant le chœur des Gitanes dans le second acte, ces femmes chantent tout en dansant, avec des mouvements de hanches, des ports de bras et quelques pas sur place. Qu'il s'agisse de la performance de la soliste ou de celle du chœur, les mouvements de la danse semblent avoir été étudiés pour ne pas gêner l'émission de la voix. Les acteurs et les choreutes de la Grèce antique étaient confrontés à une difficulté plus grande puisqu'ils étaient masqués. Les auteurs anciens avaient-ils réfléchi à ce problème? Quel rapport en résultait-il pour le corps et la voix? Y avait-il conflit ou harmonie? En conséquence, lorsque nous produisons actuellement une pièce de théâtre, pouvons-nous la monter à l'antique ou devons-nous la contemporanéiser en enlevant ses chants et danses ou en les simplifiant à l'extrême?

Nous avons tenté de répondre à ces questions en combinant différentes approches, parfois même opposées à première vue. Le présent colloque a permis ainsi aux métriciens traditionnels (M. Steinrück, A.-I. Muñoz) de confronter leurs méthodes à celles d'un chercheur qui étudie les textes dramaturgiques en tant que plages sonores avant de les considérer comme une alternance de syllabes longues et brèves (M. Mota). Cela pose évidemment la question de savoir la place accordée à la diction dans ces plages sonores. D'où l'intérêt de voir des spectacles étrangers (L. de Nazaré Ferreira, J.-M. Quillet) et de connaître le point de vue de metteurs en scène métriciens et musiciens (Ph. Brunet), ou/et hellénistes (C. Martins de Jésus). Du côté des musicologues, on a aussi fait dialoguer épigraphistes, papyrologues et iconographes (S. Perrot, N. Berland) et philosophes (I. Tsimbidaros). La danse a été intégrée (M.-H. Delavaud-Roux). Enfin les échanges ont pris en compte la perspective diachronique : ils ont ainsi permis de rapprocher la structure de manuscrits du haut Moyen Âge (L. Capron) de celle des pièces de théâtre de l'Antiquité classique. Le colloque s'est donc tenu dans

52. Festival d'Aix-en-Provence 2011, spectacle également retransmis sur Arte le 16-07-2011.

une optique de pluridisciplinarité, en combinant de manière constante théorie et pratique, et nous avons regroupé les éléments de réponse à notre problématique en trois thèmes :

- Les réflexions des auteurs anciens sur le corps et la voix au théâtre.
- Harmonie ou conflit entre corps, voix et instruments?
- Peut-on reconstituer les danses et les chants du théâtre ancien à l'antique?

## **Les réflexions des auteurs anciens sur le corps et la voix au théâtre**

Une des premières questions que l'on se pose tout naturellement est de savoir si les acteurs et les choreutes de l'Antiquité travaillaient leur voix. Nous savons que l'acoustique des théâtres helléniques était exceptionnelle, et tout touriste qui se rend à Épidaure fait l'expérience, assis en haut des gradins, d'entendre le son d'une feuille de papier froissée au centre de l'orchestra. Pour cette raison, certains érudits comme J. Chailley ont pensé que les acteurs et les choreutes utilisaient une voix gutturale, c'est-à-dire leur voix naturelle, en jouant sur ses qualités, sans chercher à les améliorer. Pourtant, hors du monde théâtral, nous avons l'exemple du célèbre orateur Démosthène, qui, la bouche pleine de petits cailloux, travaillait sa voix au bord de la mer, pour apprendre à surmonter le bruit de cette dernière et articuler parfaitement ses discours. La communication de Konstantinos Melidis, issue d'une thèse récemment soutenue sous la direction d'Annie Bélis<sup>53</sup> s'inscrit à la fois dans le prolongement des travaux de cette dernière et de ceux de Maud Gleason. À partir de sources textuelles qui s'étalent de l'époque classique à la période impériale, K. Melidis a mis en évidence l'existence d'exercices vocaux sophistiqués. Les gens de théâtre ressentaient le besoin d'augmenter le volume sonore de leur voix, de parfaire leur articulation et de rendre leur voix plus belle. Ils travaillaient selon les mêmes méthodes que les orateurs et vice-versa. Il existait donc une technique vocale dans l'Antiquité grecque, qui transparait parfois dans les œuvres théâtrales elles-mêmes, comme le montre le métricien et spécialiste des accents Martin Steinrück. Dans *Agamemnon*, le corps de Cassandre se transforme avec sa voix sous l'impact de l'écoute des vieillards, conditionnés pour croire le discours oraculaire dès le début de l'*Agamemnon* : elle réapprend à parler en commençant par les sons, les syllabes, les *onomata*, les *rhemata* – comme dans les écoles de l'époque. Cet article est à mettre en relation avec la communication de Philippe Brunet dans notre dernière partie, de même que la communication suivante. La métricienne et danseuse Anne-Iris

53. MELIDIS K., *Recherches sur les professionnels de la voix dans l'Antiquité grecque et romaine : l'exercice de la voix : φωνασκοί et φωνασκία*, thèse sous la dir. de A. Bélis, université Paris IV-Sorbonne, 2012.

Muñoz a consacré sa thèse aux *Suppliantes* d'Eschyle<sup>54</sup>. Sa communication, une étude littéraire et métrique du *kommos* des Danaïdes, fondée sur la lecture des manuscrits, met en évidence un double jeu dramaturgique : d'une part ôter à ces jeunes filles la faculté de parler grec et de maîtriser aussi bien leur langage que leur gestuelle, d'autre part, exprimer leur refus de communiquer avec le héraut égyptien, lequel finit par se fâcher et cesser de chanter. Enfin, Ilias Tsimbidaros, avec une approche très différente car à la fois philosophique et musicologique, analyse un cas précis, celui de l'*Oreste* d'Euripide, dans son expression corporelle et chantée, en le reliant aux textes des grands théoriciens de la musique antique (Aristide Quintilien, et le Pseudo-Plutarque) et en l'intégrant dans une étude du genre enharmonique. Il esquisse ainsi les principes d'une esthétique antique, qui se manifeste d'une manière plurivoque. La musique focalise un ensemble unifié de signes (corps-signes : théâtre, danse, chant, rythmique, métrique et sémiographies). En tant que langage, elle déploie un éventail de moyens expressifs touchant aux sentiments, mais se trouve, en même temps, obligatoirement conduite par une division en intervalles mesurable par le nombre.

### Harmonie ou conflit entre corps, voix et instruments ?

On sait que la danse grecque antique s'effectuait toujours sur de la musique vocale, et qu'elle impliquait parfois que les danseurs soient aussi chanteurs. Qu'en était-il dans le théâtre antique ? Le port du masque, qui quadruple la difficulté de l'émission de la voix, contraignait-il acteurs et choreutes à un jeu statique, ou bien à séparer les trois activités chant/parole/danse ? Comment acteurs et choreutes pouvaient-ils gérer l'essoufflement généré par le port du masque ? Les fins de vers et les diverses pauses métriques possibles en cours du vers leur permettaient-elles de respirer suffisamment pour pouvoir tenir sur une longue durée ? Quels sont les rapports entre acteurs, choreutes et musiciens ? Certains acteurs et choreutes peuvent-ils devenir des instrumentistes pour les nécessités de leur rôle ? Tenter de répondre à ces questions permet de mettre en évidence les rapports qui s'instaurent entre corps, voix et instruments dans cet art original que constitue le théâtre grec. En premier lieu, la communication de Marie-Hélène Delavaud-Roux aborde concrètement le problème de l'essoufflement du danseur/acteur de l'Antiquité grecque et rappelle l'importance des césures qui permettent de respirer en sus des habituelles pauses en fins de vers. Mais cette approche est tout à fait insuffisante si nous n'y ajoutons pas la musique, dont nous savons qu'elle accompagnait chant et danse. L'article de Nathalie Berland permet de comprendre comment la musique était introduite concrètement dans une œuvre théâtrale. Elle était jouée par un

54. MUÑOZ A.-I., *Rythmes et dramaturgie du chœur dans Les Suppliantes d'Eschyle*, thèse sous la dir. de Ph. Brunet et de P. Demont, université de Rouen, 2010.

orchestre. Mais par ailleurs des acteurs costumés en musiciens pouvaient aussi jouer en *play-back* pour donner un caractère plus vivant à l'action. N. Berland note que l'aulète joue un rôle secondaire dans la tragédie, mais plus important dans la comédie, comme le révèlent les textes anciens et la documentation iconographique. Sylvain Perrot, auteur d'une thèse toute récente sur la musique et les musiciens à Delphes<sup>55</sup>, a réfléchi sur une question cruciale : le danseur peut-il devenir musicien au théâtre ? Au vu des sources textuelles et iconographiques, il est probable qu'en dehors des instruments de percussion, les chœurs ne pouvaient guère jouer réellement d'un instrument à cordes ou à vent. Il semble donc que les métiers de musicien et de danseurs étaient bien distincts dès l'époque classique, même s'il faut attendre les époques hellénistiques et romaines pour voir les sources attester cette différenciation des métiers. Mais à partir du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. en Asie Mineure, de l'année 23 ou 22 av. J.-C. à Rome, on rencontre aussi un autre art, celui de la pantomime, qui se pratique d'abord sans parole, puis même parfois sans musique<sup>56</sup>, ce qui engendre des rapports nouveaux, analysés par Yvette Hunt. Cette dernière a consacré sa thèse aux politiques impériales envers la pantomime et le divertissement public, en se fondant sur la théorie de P. Veyne relative à l'évergétisme<sup>57</sup>. Dans sa communication, elle explique comment l'expression muette a pu remplacer progressivement la voix parlée, au point que l'on peut parler d'une voix corporelle. Cette évolution a été possible parce que la pantomime possédait une force de communication, au sens esthétique du terme, au moins aussi grande que celle du théâtre. À Rome, les danseurs grecs de pantomime étaient adulés autant, sinon plus, que les acteurs des époques classique et hellénistique. Nous avons conclu ce colloque avec la communication de Laurent Capron, spécialiste de l'étude de manuscrits<sup>58</sup>, qui met en évidence la continuité des pratiques théâtrales et spectaculaires au-delà de l'époque de leur condamnation par les pères de l'Église. L'étude de fragments de textes hagiographiques sur papyrus laisse penser que les *Vies de saints*, du fait de leur structure narrative, ont pu servir de support à une nouvelle forme de théâtre destinée à édifier les fidèles. Les problèmes du corps et de la voix ont dû perdurer aussi, bien que nous ignorions tout sur le jeu dramatique mis en œuvre dans ces textes.

55. PERROT S., *Musiques et musiciens à Delphes de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, thèse sous la dir. de A. Bélis et de A. Farnoux, université Paris-Sorbonne, 2013.

56. Voir un cas de pantomime où le danseur demande aux musiciens de cesser de jouer dans Lucien, *De la danse*, 63.

57. HUNT Y., *Imperial Policies Towards Pantomime and Public Entertainment*, PhD thesis, The University of Queensland, 2012.

58. CAPRON L., *Codex hagiographiques du Louvre sur papyrus (P.Louvre Hag.)*, préface de A. Blanchard, Paris, PUPS, coll. « Papyrologica Parisina », 2, 2013.

## Peut-on reconstituer les danses et les chants du théâtre ancien à l'antique?

Les metteurs en scène contemporains y ont souvent renoncé. Pourquoi? Quatre problèmes se posent. Tout d'abord celui de l'espace. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle les acteurs occidentaux ont l'habitude de se produire dans un théâtre à l'italienne, bâtiment très éloigné d'un théâtre grec dans sa conception. C'est un édifice dont le plan interne ne permet aucune liaison avec le public<sup>59</sup>. Les metteurs en scène ont recherché plusieurs solutions : à partir du XX<sup>e</sup> siècle, soit ils ont introduit des décors grecs (colonnades et frontons), soit ils ont recherché des équivalents de l'espace antique (cirques, arènes...) conçus pour le spectacle mais non pour le théâtre, soit ils ont investi de nouveaux lieux sans rapport avec la sphère du théâtre antique<sup>60</sup>. Le second problème est celui du chœur : notre système hérité du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle rend difficile l'intégration du chœur. Les metteurs en scène hellénistes ont tenté de le reconstituer le mieux possible, les metteurs en scène non hellénistes l'ont parfois supprimé pour éviter d'en donner une idée fautive (solution proposée par Vitez<sup>61</sup>) ou bien ils l'ont transformé, le réduisant à un personnage, ou individualisant les choreutes (autre solution suggérée par Vitez<sup>62</sup>). Le troisième problème est celui du jeu de l'acteur : notre tradition venue du XVII<sup>e</sup> siècle est très différente de la tradition antique faite de conventions. Les acteurs antiques ne cherchaient pas à créer des personnages individués mais des types sociologiquement marqués<sup>63</sup>. Ils jouaient masqués, et ce n'est qu'à partir du XX<sup>e</sup> siècle que les metteurs en scène ont redécouvert le principe du masque<sup>64</sup>. Reste le problème de la traduction : les metteurs en scène ont parfois traduit eux-mêmes ou ont fait appel à des philologues en leur demandant de tenir compte de leurs impératifs scéniques<sup>65</sup>. Pour toutes ces raisons, remonter une œuvre antique est une véritable gageure. Les jeunes hellénistes actuels ressentent le besoin de conserver certains passages en grec, afin de faire entendre la musique et le rythme de la langue grecque, qui servait de support aux évolutions dansées. Luísa de Nazaré Ferreira a choisi d'analyser l'adaptation de *Médée* d'Euripide par le metteur en scène japonais Satoshi Miyagi, jouée pour la première fois en 1999, sur un principe original, celui de « deux acteurs pour un personnage ». Carlos Martins de Jesus a centré sa

59. VASSEUR-LEGANGNEUX P., *Les tragédies grecques...*, *op. cit.*, p. 24 et suiv. et p. 31-32.

60. *Ibid.*, p. 31-32 et p. 68-96.

61. *Ibid.*, p. 24 et suiv., p. 119 et p. 138-140.

62. *Ibid.*, p. 24 et suiv., p. 49 et suiv., p. 100 et p. 144.

63. *Ibid.*, p. 160.

64. *Ibid.*, p. 165.

65. *Ibid.*, p. 197-199 : Vitez a traduit lui-même l'*Électre* de Sophocle mais rêvait d'une langue universelle qui ne serait ni grecque ni française. Lassale a commandé une traduction à J. Bollack, puis à P. Judet de la Combe et M. Gondicas, Mnouchkine a sollicité Judet de la Combe, Sobel s'est adressé à F. Rey et à N. Loraux, Schiavetti à F. Rey.

communication sur trois expériences dramatiques de la compagnie universitaire Thíasos (Université de Coimbra, Portugal) : les *Héraclides* d'Euripide (2001), *Électre* de Sophocle (2004) et *Agamemnon* d'Eschyle (2007), qui font toutes appel au masque. Quant à Marcus Mota, il pratique la métrique et la mise en scène (notamment pour la *parodos* des *Suppliantes* d'Eschyle), mais dans une tout autre perspective, celle de l'analyse sonore à travers un DAW ou station audio-numérique. Il considère que les sons percussifs produits par les corps des danseurs contribuent à matérialiser les liens entre les choreutes et acteurs d'une part et leur public de l'autre. Pour compléter cette approche très contemporaine, suit la réflexion menée par Jean-Marc Quillet, Directeur-adjoint du Conservatoire à Rayonnement Régional d'Amiens-Métropole, sur la *choréïa* en usage dans des spectacles complets tels que comédie ballet, opéra, kathakali, nô, et comédie musicale. Enfin, Philippe Brunet, à la fois métricien, musicien et directeur du théâtre Démodocos, propose une synthèse des interactions qui se produisent entre voix, mouvement, et instruments dans la poésie et le théâtre grecs. Il fonde son argumentation sur plus de vingt ans d'activité de sa troupe et combine avec bonheur approches théorique et pratique. L'essentiel est le masque, point focal de l'action dramatique, qui ajoute dans ce faisceau de relations une contrainte très particulière régissant le jeu de l'acteur.

Ce colloque et le spectacle du théâtre Démodocos (dir. Ph. Brunet) qui l'accompagnait, n'auraient pu voir le jour sans le soutien financier accordé par les organismes publics, conseil régional de Bretagne, conseil général du Finistère, Ville de Brest, et par l'université de Bretagne Occidentale, l'UFR lettres et sciences humaines Victor Segalen, le département d'histoire, l'équipe d'accueil EA 4249 HCTI Héritages et constructions dans le texte et l'image, la Mission culturelle de l'UBO. Nous leur adressons nos remerciements les plus sincères.

Que soient remerciés tout aussi chaleureusement M.-Th. Cam, ma collègue de latin et directrice de l'ISHS, ainsi que F. Doufer, secrétaire de HCTI EA 4249, et Y. Cloarec, secrétaire ISHS, pour la prise en charge des aspects matériels des deux journées de colloque et tout particulièrement l'organisation du spectacle du théâtre Démodocos lors de la soirée du 28 septembre. Nous remercions la photographe L. Lot qui nous a offert gracieusement la photo du spectacle *Agamemnon* qui figure dans ce volume. Nous adressons enfin tous nos remerciements à Emmanuelle Bourge, secrétaire de HCTI EA 4249, qui a relu l'ensemble du tapuscrit, et à G. de Rosny et J.-L. Fournet qui ont résolu les problèmes informatiques posés par l'intégration des signes métriques de la police IFAOGrec Unicode.