

**Compte-rendu de Laura GIANVITTORIO, *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*,  
Sylvain Perrot**

► **To cite this version:**

Sylvain Perrot. Compte-rendu de Laura GIANVITTORIO, *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, 2018, pp.454-456. hal-02316345

**HAL Id: hal-02316345**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02316345>**

Submitted on 15 Oct 2019

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

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

Laura GIANVITTORIO, *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*. Pise – Rome, Fabrizio Serra Editore, 2017. 1 vol. broché 17,7 x 25 cm, 243 p., ill. n./b. (BIBLIOTECA DI « QUADERNI URBINATI DI CULTURA CLASSICA », 13). Prix : 78 €. ISBN 978-88-6227-950-5.

Ce volume, qui rassemble une petite dizaine de contributions sur la danse dans l'Antiquité grecque, se veut autant un état des lieux qu'un pari sur l'avenir : bilan des différentes approches dont la danse a fait l'objet jusqu'à aujourd'hui et ouverture du domaine à d'autres champs du savoir comme l'anthropologie et l'histoire des mentalités. Car l'ouvrage part d'un constat amer : alors même que la danse constituait un pan essentiel de la culture grecque, peu d'études y ont été vraiment consacrées, ou alors la danse est reléguée aux notes de bas de page. D'une certaine manière, les études sur la danse antique souffrent du même problème que celles sur la musique antique : le scepticisme qui entoure les tentatives de reconstitution, qui de fait ne sont pas toujours fondées, déteint sur les recherches en sciences historiques et sociales. Pourtant, les sources existent bel et bien – surtout impériales il est vrai – et l'on peut en faire une étude critique et raisonnée. C'est ce que montrent tous les chapitres de ce livre stimulant. Dans son introduction, L. Gianvittorio remarque que le *performative turn* qui a marqué la recherche en histoire culturelle ces dernières années n'a pas pour autant suscité de regain dans les études sur la danse. Elle annonce les chemins pris par le volume pour y remédier : dimension anthropologique et rituelle (dans la lignée des travaux de Cl. Calame), intégration de la danse dans le champ politique, philosophique et religieux (les danseurs constituant un « corps collectif ») et *reception studies*. Pour répondre à ces questionnements, l'ouvrage se décline en deux parties. La première partie rassemble des contributions sur les textes qui traitent de l'orchestique antique et de leur contexte. La seconde adopte un point de vue plus théorique, sans pour autant prétendre à une théorie uniforme de la danse : il s'agit bien plutôt d'éléments constitutifs d'un certain savoir antique en la matière. La première partie s'ouvre par un article de Fr. Naerebout, spécialiste reconnu du domaine, sur les prestations chorales grecques qu'il définit comme « bougeant à l'unisson ». Partant des travaux de S. Goldhill qui souligne que les chœurs antiques font partie du *soundscape* des cités grecques, il développe l'idée d'un *dancescape* indissociable d'un espace rituel. Luttant contre le préjugé selon lequel les chœurs civiques disparaîtraient à la fin de l'époque classique – ce que démentent en effet les sources épigraphiques – l'auteur cible son étude sur les groupes de danseurs non professionnels bougeant à l'unisson dans un contexte strictement religieux (ce qui exclut notamment les danses dionysiaques et les chœurs de théâtre), afin de bien saisir la place de la danse dans la société grecque. Il revient notamment sur quelques idées un peu rapides : la forme circulaire n'a pas de sens rituel et les chœurs ne se limitent pas aux jeunes filles. S'agissant du caractère esthétique des danses, l'auteur souligne que l'efficacité de la représentation réside dans le plaisir que prend le public qui doit être mobilisé par la synthèse des arts qui se donne en spectacle. Enfin, abordant la question de la répétition de certaines danses, il réaffirme l'impossibilité de reproduire une danse au geste près, selon le principe d'unicité et d'évanescence d'une représentation. Se pose dans ces termes la question des danses dites étrangères, qui ne peuvent être que le fruit d'une vision déformée de la réalité. Au terme de ce parcours très méthodologique,

Fr. Naerebout suggère donc, à bon droit, de moins étudier certaines danses en particulier que le phénomène en général, notamment en rendant à la danse toute sa place dans les études sur les rites et les cultes. P. Finglass quant à lui revient sur la figure de Stésichore, considéré par les sources comme l'inventeur des chœurs, alors même qu'Homère fait état de danses chorales. Il s'agit de comprendre pourquoi Stésichore jouissait d'une telle notoriété et surtout s'il avait composé des poésies pour chœur ou soliste. Il fait donc le point des arguments allant dans un sens ou dans l'autre et arrive à la conclusion que rien ne permet de penser que les œuvres de Stésichore étaient destinées à des solistes. Il semble donc bien acquis que Stésichore, s'il n'est pas le premier Grec à avoir monté des chœurs, a atteint un tel degré d'expertise dans les chants choraux, qu'il était reconnu comme fondateur du genre poético-musical. L'article de L. Gianvittorio essaie de démontrer qu'il existait une danse tragique accompagnant les déplorations funèbres. Elle débute son enquête par la fin de deux tragédies d'Eschyle, les *Perses* et les *Sept contre Thèbes*, où il est question d'un mouvement de rameurs qui serait exécuté par le chœur. L'auteur estime en effet qu'il s'agit là d'une indication chorégraphique, qu'elle retrouve dans les œuvres paratragiques que sont ici les *Grenouilles* et les *Guêpes*. Il s'agirait donc d'une danse tragique liée à la barque de Charon, qu'elle pense reconnaître sur un cratère de Bâle où les commentateurs ont généralement vu une scène de nécromancie : le personnage émergeant de l'autel ne serait pas l'âme d'un mort revenant à une vie provisoire mais celle d'un défunt effectuant sa catabase. Si l'hypothèse est intéressante, elle se heurte néanmoins à cette difficulté que le défunt a la bouche ouverte et que les six personnages ont les paumes vers le haut, ce qui correspond à un geste de supplication et non de rameur. En l'absence de source complémentaire, il est difficile d'adhérer pleinement à cette interprétation. E. Csapo quant à lui examine la place des danses chorales dans les dernières tragédies d'Euripide ; toutefois, ce sont moins les chœurs de la pièce et les marques autoréférentielles qui l'occupent que les allusions qu'ils font à d'autres chœurs circulaires, qui au demeurant peuvent avoir une fonction méta-poétique. Dans ce que E. Csapo appelle une *choral projection*, il distingue donc les *embedded choruses*, qui apparaissent en filigrane des chants choraux d'Euripide. Il s'agit tout d'abord des chœurs d'étoiles (Pléiades et Hyades), qui prennent une connotation dionysiaque voire éleusinienne, ce qui se retrouve dans les chœurs de personnages en quête, comme la procession au « puits au beau chœur » dans les rituels d'Éleusis. On trouve encore les chœurs des Néréides, qui adoptent aussi une forme circulaire et sont liés au culte d'Artémis et à la déploration d'Achille, mais dans l'*Ion* le caractère dionysiaque et éleusinien est aussi présent. De la même manière, les chœurs de dauphins ont quelque chose d'un « dithyrambe marin processionnel », reproduisant le flux constant de la mer et plus généralement de la vie, ce qui en fait une nouvelle figure dionysiaque. C'est enfin évident pour les chœurs de Courètes et Corybantes. E. Csapo montre donc *in fine* que tous ces chœurs reflètent les thématiques de la « Nouvelle Musique » et reprennent des mots programmatiques, comme la référence à des objets circulaires qui constituent une imagerie typique de cette esthétique (ainsi les guirlandes cultuelles). La seconde partie du volume débute avec un essai de S. M. Bocksberger sur les liens entre poétique et orchestique, en particulier dans le vocabulaire : la prose (*pezos logos*) serait liée à la marche du pied, tandis que la poésie serait du côté du pas mesuré, donc de la danse. C'est pourquoi le

poète est aussi chorégraphe, car les mouvements du corps sont une transposition du langage figuratif : c'est un médium signifiant qui incarne non seulement le texte, mais aussi l'harmonie de la cité. C'est pourquoi l'auteur propose de voir dans le terme *metaphora* un dérivé de *phora*, au sens de « pas ». La dimension mimétique de la danse est particulièrement analysée par E. Rocconi, qui rappelle que la danse est fondamentalement *mimesis*, comme la pyrrhique ou encore la « danse de la chouette ». Elle suggère, à l'appui de plusieurs textes, qu'à l'époque classique la danse est surtout constituée de postures figées, de « mouvements cristallisés » limités à la partie supérieure du corps. Elle achève en particulier sur la « tragédie de l'alphabet » de Callias où l'on peut supposer que les lettres étaient représentées par les gestes. St. Hagel pour sa part soulève une difficulté fondamentale dans la conception antique du rythme. Il part des deux positions différentes de M. L. West sur le glyconien : soit les longues marquent les temps forts, soit on le partage en mesures à trois temps, auquel cas le temps fort tombe sur une brève. Or la seconde hypothèse est la plus simple à chorégrapier. La question est alors de savoir s'il y a déjà deux traditions différentes dans l'Antiquité, l'une étant plutôt faite pour la danse et l'autre non. Selon l'auteur, l'accompagnement instrumental de la lyre pouvait permettre de faire la différence et ainsi la musique dépasserait les structures métriques. Enfin, le volume se clôt sur la définition aristotélicienne de la danse étudiée par A. E. Peponi, qui se demande si Aristote a eu une expérience pratique de la danse. Après avoir rappelé quelques exemples d'accompagnement instrumental de la danse (*auloi*, percussions), l'auteur revient sur le syntagme complexe *schematizomenos rhythmos* en voyant l'emploi de ce verbe dans les autres œuvres aristotéliciennes et leur réception jusqu'à l'époque byzantine. Elle en vient à poser le rythme comme une unité synesthésique, qui implique non seulement un lien fondamental entre la vue et l'ouïe, mais avec le toucher : le rythme est alors pensé comme un corps en soi. Au terme de cette lecture, on ne peut qu'espérer l'essor des études sur la danse antique. Sylvain PERROT

Kornelia KRESSIRER & Frank RUMSCHEID, *Tanz in der Antike*. Ausstellung im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn 14. Mai bis 27. August 2017. Bonn, Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität – Habelt Verlag, 2017. 1 vol. broché 17 x 24 cm, 100 p., ill. n./b. & coul. (SCHRIFTEN DES AKADEMISCHEN KUNSTMUSEUMS BONN, 5). Prix : 17,80 €. ISBN 978-3-7749-4095-6.

C'est pour fêter dignement le jubilé de la création, durant l'hiver 1966/1967, du « Balletstudio » de l'Université de Bonn qu'a été organisée en 2017, au Musée des Antiques de cette institution, une exposition consacrée à la danse dans l'Antiquité gréco-romaine. Fondamentalement didactique, elle se basait sur la très riche collection de plâtres et de vases grecs et gréco-italiques de cette institution. Le petit fascicule qui l'accompagnait livre de très bonnes photographies et les notices (avec références bibliographiques) des 65 objets exposés à cette occasion. Ils sont présentés dans un ordre non pas chronologique, ce qui dérouta au premier abord, mais thématique : divinités dansant, danses festives, danses dionysiaques, danses symptomiques ou de comastes et enfin, danses amoureuses. Cette organisation du propos procure, au fil