

QUEL DIALOGISME ENTRE MUSIQUE, ART DRAMATIQUE ET DANSE DANS LE THÉÂTRE ANTIQUE GREC DE L'ÉPOQUE CLASSIQUE ?

*Marie-Hélène Delavaud-Roux**

* Université de Bretagne
Occidentale, Brest, França

QUE DIÁLOGO HAVERIA ENTRE MÚSICA, ARTE DRAMÁTICA E DANÇA NO TEATRO ANTIGO GREGO DA ÉPOCA CLÁSSICA?

RESUMO: Que diálogo haveria entre música, arte dramática e dança no teatro grego antigo? Teríamos uma arte que sistematicamente estaria submetida a servir as duas outras ou se definindo em relação a elas, ou as três estariam em colaboração mas conservando sua especificidade e autonomia? Vamos tentar responder estas questões por meio de dois exemplos. O primeiro será constituído pelos versos 321-344 de Orestes, de Eurípides, nos quais a música foi registrada no papiro Rainer, datando do século II a. C. (Wien, Österreichisches Nationalbibliothek G 2315) e posteriormente gravada em disco pelo grupo musical Kérylos, sob a direção de Annie Bélis. O segundo exemplo se encontra no início do párodos do coro de As Rãs, de Aristófanes, versos 209-220). A música não foi preservada, mas as sugestivas sonoridades ali indicadas sugerem a representação de sapos-cisnes, as quais podem ser facilmente exploradas por um ator/dançarino, a partir dos alternante ritmos ternários e binários presentes no texto.

PALAVRAS-CHAVE: Música, Teatro, Dança, Ritmos, Teatro Grego Antigo.

RÉSUMÉ : Quel dialogisme entre musique, art dramatique et danse dans le théâtre antique grec ? Un art est-il systématiquement mis au service des deux autres ou de leur relation, ou bien ces trois arts collaborent-ils en conservant leur spécificité et leur autonomie ? Nous tenterons de répondre à ces questions en utilisant deux exemples. Le premier sera constitué par les vers

1. Cette communication restée inédite jusqu'ici a été présentée au Colloque IRPALL Quel espace dialogique possible dans la rencontre théâtre, musique et danse, Université de Toulouse II Le Mirail, Toulouse, 8 avril 2010, dir. par E. Van Haesbroecke.

2. Bakhtine M. Poétique de Dostoïevski, Moscou, 1963, trad. Kolitcheff I., présentée par Kristeva J., Seuil, 1970. On rapproche le dialogisme du concept de l'intertextualité, mis au point dans les années 1960 au sein du groupe Tel Quel, cf. la définition de J. Kristeva, Théorie d'ensemble, analyse du Jehan de Saintré : une « interaction textuelle » qui considère « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformations de séquences (codes) prises à d'autres textes. Cette notion est ensuite reprise par R. Barthes (Encyclopædia Universalis, sv. Texte) puis par M. Riffaterre, G. Genette, P.-M. de Biasi. En conséquence, un texte ne peut se comprendre que parce qu'il transforme d'autres textes antérieurs.

3. Sophocle fut le premier auteur à renoncer à jouer dans ses pièces, en raison de la faiblesse de sa voix, Vit. Soph., 4.

321-344 d'Oreste d'Euripide, dont la musique a été retrouvée sur le papyrus dit de l'archiduc Rainier, datant du III^e s. av. J.-C. (Wien, Österreichisches Nationalbibliothek G 2315), et enregistré par l'orchestre Kérylos sous la direction d'Annie Bélis. Le second exemple est le début de la parodos du chœur des grenouilles (vers 209-220) dans la pièce d'Aristophane du même nom, dont la musique ne nous est pas conservée, mais dont les sonorités suggestives, censées représenter des grenouilles-cygnés, peuvent être aisément être exploitées par un acteur/danseur, sur les rythmes ternaires et binaires alternés du texte.

MOTS CLÉS : Musique, art dramatique, danse, Rythmes, Théâtre Antique Grec.

Le sujet du présent colloque étant l'espace dialogique au sein du théâtre¹, il convient de rappeler brièvement la définition du mot "dialogisme" avant de voir comment on peut l'appliquer au théâtre antique. Il s'agit d'un concept créé au XX^e siècle par l'historien, philosophe et spécialiste de la littérature Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) à propos de l'esthétique romanesque. Ainsi, "le dialogisme est l'interaction qui se constitue entre le discours propre de l'énonciateur et les discours qui lui sont extérieurs, les diverses formes du discours d'autrui"². Utiliser ce concept pour le théâtre antique implique de s'interroger sur les différentes composantes de ce dernier et l'on sait que la musique, l'art dramatique et la danse y jouaient un rôle important. Quelles étaient les relations entre ces trois arts ? Elles étaient forcément importantes puisque l'auteur d'une pièce non seulement l'écrivait, mais en composait aussi la musique et jouait souvent aussi comme acteur³. Un art était-il systématiquement mis au service des deux autres ou de leur relation, ou bien ces trois arts collaboraient-ils en conservant leur spécificité et leur autonomie ? Répondre à cette question n'est pas toujours simple, dans la mesure où l'état de conservation des œuvres théâtrales antiques diffère et où nous n'avons pas toujours accès aux mêmes données. Pour certains extraits de pièces, nous possédons à la fois le texte, transmis par les manuscrits de l'époque médiévale, et la musique, inscrite sur des papyrus. Mais dans la plupart des

cas, la musique antique d'un œuvre théâtrale n'est pas conservée et nous nous trouvons dans la situation d'un auditeur qui posséderait le livret d'un opéra sans en avoir la musique. Nous analyserons le dialogisme à travers l'exemple des vers 322-344 d'Oreste d'Euripide, dont la musique a été retrouvée sur le papyrus dit de l'archiduc Rainier, datant du III^e s. av. J.-C. (Wien, Österreichisches Nationalbibliothek G 2315), et enregistré par l'orchestre Kérylos sous la direction d'Annie Bélis⁴. Puis nous appliquerons le même concept au début de la parodos du chœur des grenouilles (vers 209-220) dans la pièce d'Aristophane du même nom, dont la musique ne nous est pas conservée, mais dont les sonorités suggestives, censées représenter des grenouilles-cygnés, peuvent être aisément être exploitées par un acteur/danseur, sur les rythmes ternaires et binaires alternés du texte. Enfin, nous donnerons quelques éléments de synthèse valables pour l'ensemble du théâtre grec.

4. CD Musiques de l'Antiquité grecque. De la pierre au son. Ensemble Kérylos, avec la participation des chœurs de l'ALAM. Direction Annie Bélis, BNP / IFA ; CD De la pierre au son. Musiques de l'Antiquité grecque, ensemble Kérylos, direction Annie Bélis., K617, 1996.

LE DIALOGISME DANS LES TEXTES OÙ LA MUSIQUE EST CONSERVÉE : L'EXEMPLE DES VERS 322-344 D'ORESTE D'EURIPIDE

Seuls les vers 339-344 de l'Oreste d'Euripide ont été retrouvés sur le papyrus dit de l'archiduc Rainier, datant du III^e s. av. J.-C. (Wien, Österreichisches Nationalbibliothek G 2315), mais il s'agit d'une antistrophe, et il était donc possible de reconstituer la strophe correspondante (v. 222-328) à l'identique. Ce fut le parti pris par Annie Bélis, spécialiste de la musique grecque antique, lorsqu'elle enregistra ce morceau avec son orchestre Kérylos. Le rythme de ce passage est constitué par des vers dochmiaques (u uu -u ; -uu-u-). Il est toujours très délicat d'identifier un rythme antique à un rythme contemporain, et tout particulièrement celui transcrit par les dochmiaques : c'est un 10/8 d'après Th. Reinach⁵, La percussion, marquée sur le papyrus par "un signe en forme de manivelle, qui ne figure pas dans les tables alypiennes"⁶, sépare les deux parties du dochmiaque. Le dochmiaque peut être aussi coupé par deux notes instrumentales (diastolè en forme de clef de fa suivie de deux signes de la notation instrumentale). Du point de vue de l'harmonie, ce morceau est écrit en genre chromatique (c'est-à-dire avec une succession d'intervalles du type tierce mineure, demi-ton, demi-ton) et lydien (mode de do). En outre, le chromatisme du morceau est accentué par les quatre intervalles (au lieu de trois) dans le tétracorde des moyennes,

5. Reinach Th., La musique grecque antique, éditions d'aujourd'hui, 1975 (1^{ère} ed. Payot, 1926), p.90.

6. Bélis A., « Euripide musicien », in Pinault G.-J. Musique et poésie dans l'Antiquité, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 23 mai 1997, textes réunis par G.-J. Pinault, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Civilisations Antiques, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 27-51, cf. p. 41.

ainsi que les trois demi-tons successifs au grave⁷. Nous savons que ce morceau était chanté et dansé par des choreutes de sexe masculin, qui portaient également un masque. Il pose donc le problème d'effectuer trois activités en même temps : tenir son rôle, chanter et danser. Lequel des trois arts était amené à dominer ? Nous savons que la voix était essentielle dans le théâtre grec, puisqu'un auteur aussi célèbre que Sophocle a arrêté sa carrière d'acteur en raison de la faiblesse de sa voix⁸. On pourrait donc penser que c'est la musique qui prime. On sait, grâce à Denys d'Halicarnasse, que le compositeur adaptait le texte à sa musique et non l'inverse : il pouvait pour les besoins de sa composition modifier les valeurs métriques du texte, à savoir abrégé ou allonger les syllabes, en en inversant les places⁹. On peut penser que le musicien adaptait sa composition aux possibilités techniques des chanteurs et danseurs et que les musiciens qui jouaient lors du spectacle étaient capables de suivre les évolutions des acteurs et choreutes : ralentir ou accélérer lorsque cela était nécessaire, ajouter quelques mesures supplémentaires entre strophe, antistrophe et épode pour permettre un temps de respiration supplémentaire. Ils devaient aussi veiller à ne pas trop couvrir leur voix, donc doser la puissance sonore de leur instrument. Cependant il reste toujours un problème fondamental : si l'on admet que le chant et la danse étaient effectués par les mêmes personnes à l'époque classique¹⁰, se pose le problème de qualité de la voix qui peut être entravée par le mouvement. Puisque la voix est prioritaire, la chorégraphie ne pouvait qu'être adaptée au chant et les moments les plus difficiles techniquement ne pouvaient pas supporter de mouvements trop importants ou trop brusques. Les gestes de la danse étaient ensuite conditionnés par les émotions exprimées dans le texte. On citera les gestes ayant trait à la mania, qui assimilent Oreste à une Bacchante (maniados phoitaleou de sa folie vagabonde ; os' anabacheuei, qui anime la phrénésie), ou bien à la douleur funéraire (katolophuromai materos aima sas : je gémiss sur le sang de ta mère).

7. Ibid., p. 40.

8. Vita Soph., 4.

9. Denys d'Halicarnasse, La composition stylistique, VI, 11, 19-23, renvoie à Euripide, Oreste, 140-144.

10. A l'époque hellénistique, chant et danse ne sont plus effectués par les mêmes personnes comme le fait remarquer Lucien, Péri Orchèséôs, 30 ; voir aussi Tite-Live, VII, 2, 8-10.

LE DIALOGISME DANS LES TEXTES DONT LA MUSIQUE N'EST PAS CONSERVÉE : L'EXEMPLE DES VERS 209-220 DES GRENOUILLES D'ARISTOPHANE

Lorsque la musique ne nous est pas conservée, nous ne pouvons que nous fier au rythme du texte et celui-ci n'est pas suffisant puisque le compositeur pouvait librement modifier les

valeurs métriques du texte. Cependant, imaginons que l'on ait affaire à un musicien ayant décidé de suivre scrupuleusement le rythme du texte et voyons les informations que nous pouvons en déduire, à travers l'exemple des vers 209-220 des Grenouilles d'Aristophane. Nous sommes en présence d'un texte fondé sur des rythmes iambiques et trochaïques qui peuvent se traduire souvent par des mesures à 6/8 et sur quelques dactylo-épitrètes. Avoir accès au rythme des textes grecs anciens n'est pas inutile¹¹ car il existe pour chaque rythme un *ethos* ou couleur émotionnelle¹². Ainsi le rythme trochaïque est souvent associé à Dionysos¹³. Nous pouvons utiliser les accents des mots qui, en Grèce antique, n'étaient pas des accents toniques mais des accents musicaux. Beaucoup pensent que la voix montait d'une quinte sur les accents aigus, montait et redescendait sur les accents circonflexes. Les travaux très récents ont montré qu'il fallait plutôt définir ces accents comme des accents de contour, puisqu'ils concernent en fait deux syllabes et qu'il faut autant tenir compte de la montée que de la descente de la voix¹⁴. Tout cela ne nous donne pas de mélodie mais peut permettre d'élaborer un chant avec des modulations, comme c'est le cas sur l'enregistrement du passage que nous a offert Philippe Brunet, professeur de grec à l'Université de Rouen et directeur du théâtre Démodocos, compagnie spécialisée dans le répertoire antique¹⁵. Nous avons aussi utilisé un autre élément pour définir la qualité vocale du passage, en nous référant aux travaux de Cécile Corbel-Morana qui a montré que les grenouilles étaient des grenouilles-cygnés, c'est-à-dire des grenouilles qui se prenaient pour des cygnés¹⁶. Ces animaux tentent donc d'atteindre l'harmonie vocale des cygnés sans jamais y parvenir parce que leurs tentatives les plus mélodieuses sont sans cesse brisées par leur nature de grenouilles : soit par leurs mouvements qui contrarient très fortement les sonorités les plus harmonieuses, soit par leurs coassements qui reviennent dans les brekekekex coax coax. On voit donc que le but recherché ici n'est pas une qualité vocale parfaite mais le comique. Ces grenouilles qui se prennent pour des cygnés permettent ainsi d'illustrer d'après Cécile Corbel-Morana une parodie que fait Aristophane du Nouveau Dithyrambe, genre musical qui faisait fureur à la fin du Ve s. av. J.-C.¹⁷ La gestuelle reste avant tout une gestuelle de grenouille, qui tente parfois de se transformer en cygne, sans jamais y parvenir, et elle est marquée également par un

11. Brunet Ph., « Le grec, langue idéale du chant ? », in *Musique et Poésie dans l'Antiquité*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand du 23 mai 1997, textes réunis par G.-J. Pinault, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Civilisations Antiques, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 11-26.

12. Otaola, P. "L'*ethos* des rythmes dans la théorie musicale grecque", *Musiques et danses dans l'Antiquité*. Actes du colloque international, 29-30 septembre 2006, Université de Bretagne Occidentale, dir. M. H. Delavaud-Roux, PUR, Rennes, 2011, p. 91-108.

13. Plutarque, *Amatorius*, 16, 12 : « les bonds des Bacchants et des Corybantes s'adoucissent et viennent à cesser si l'on quitte le rythme trochaïque et qu'on abandonne le trope phrygien » et le commentaire qu'en fait Bélis A., "Musique et transe dans le cortège dionysiaque", *Transe et Théâtre : actes de la table-ronde internationale* (Montpellier 3-5 mars 1988), *Cahiers du GITA*, n° 4, Décembre 1988, p. 10-29, cf. p. 19-20.

14. Steinrück M., "Antistrophe et mélodie : le critère des accents", *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Op. cit., p. 143-153 ; Lascoux E., *Recherches sur l'intonation homérique* (thèse de doctorat, dir. P. Brunet, Univ. de Rouen, 2003 ; Lascoux E., « Ecouter

Homère ? Pour un codage tonotopique de l'épos », *Gaia*, 7, 2004, p.309-319.

Lascoux E., « 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). Lascoux, E. , Vers une théorie du phrasé : l'expérience de la double direction mélo-rythmique en grec ancien, Musiques et danses dans l'Antiquité. Op. cit., p. 171-182

15. Ph. Brunet a également monté en 2004 les Grenouilles d'Aristophane, qui furent jouées au Théâtre du Nord Ouest.

16. Corbel Morana C., Le bestiaire d'Aristophane, thèse de doctorat de grec sous la direction de M. Casevitz, Université de Paris X, 2002, p. 278-282.

17. Ibid. p. 282.

18. Delavaud-Roux, M.-H., "Musiques, rythmes et danses dans les vers 209-220 des Grenouilles d'Aristophane", "Musiques rythmes et danses dans l'Antiquité. Op. cit., p. 209-223 ; Delavaud-Roux, M.-H., « Le chœur des Grenouilles est-il antiharmonique », *Damon*, XXII, 2-3 novembre 2007 (sous presses).

19. Bélis A., « Aristophane, Grenouilles, 1249-1364 : Eschyle et Euripide MELOPOIOI », *Revue des Etudes Grecques*, 104, 1991/1, p. 31-51.

20. Corbel-Morana C., Op. cit., p. 277.

kômos à Dionysos Nyséien exprimé dans le texte, ce qui nous a permis d'avoir recours à la gestuelle du kômos très fréquemment représentée sur les images peintes des vases grecs¹⁸.

QUELQUES ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE

Les deux morceaux que nous venons de présenter et d'analyser, bien qu'étant très différents, illustrant tous deux les tendances musicales de la fin du Ve s. et s'inscrivent vraisemblablement dans le courant du Nouveau dithyrambe tel que l'a présenté C. Corbel Morana. La musique d'Euripide est de ce fait aisée à parodier pour Aristophane : ainsi les oos pontou et een kumasin de son Oreste ont-ils pu inspirer les eieieieielissete du vers 1314 des Grenouilles¹⁹. Dans les chants des grenouilles, ce n'est pas l'étirement des voyelles qui est évoqué mais plutôt l'association vocale "de la poésie lyrique la plus élevée et des coassements criards"²⁰. Malgré tout chacun des deux morceaux conserve son propre ethos. Pour Oreste il s'agit de dochmiques donc d'un rythme en 10/8 tandis que dans les grenouilles, on a des rythmes ternaires trochaïques et iambiques (6/8). On remarquera que les dochmiques sont souvent associés à des situations angoissantes²¹ (comparons avec la parodos du chœur féminin dans les Sept contre Thèbes²²) alors que les rythmes trochaïques ou iambiques peuvent s'adapter à des situations très diverses (les trochées sont employés par exemple dans les Perses d'Eschyle, 115-139). On sait que la musique des vers 322-344 était en mode lydien et l'on ne peut imaginer que ce mode fut employé pur un morceau comique comme celui des grenouilles, qui devait être plutôt en mode phrygien. La connaissance de l'ethos des rythmes n'est donc pas suffisante pour identifier la couleur émotionnelle d'un morceau de musique. En outre, pour Anne-Iris Muñoz, l'utilisation dramaturgique des rythmes est une question beaucoup plus complexe que celle de l'émotion qu'ils permettent d'exprimer. Cette idée est le fondement de la thèse qu'elle a entrepris sous la direction de Ph. Brunet, Professeur de grec à l'Université de Rouen²³. De la connaissance totale, ou incomplète de la musique d'un œuvre théâtrale, dépendent donc l'expression vocale et les mouvements chorégraphiques qui y sont associés.

Dans le théâtre grec, la danse est importante mais la voix et sa parfaite émission le sont beaucoup plus, sauf lorsqu'il

s'agit de rôles comiques comme pour le chœur des Grenouilles. Le théâtre grec est construit en vue d'une audition parfaite, comme le montre bien l'exemple du théâtre d'Epidaure : les récents travaux de N. Declercq et de C. Dekeyser ont montré que la bonne acoustique tenait dans l'agencement des rangées de sièges, au sein du koilon, qui permettait ainsi de filtrer les basses fréquences (composantes les plus importantes du bruit de fond) et de laisser passer les hautes fréquences (formées par les voix des acteurs / chanteurs)²⁴. On peut donc penser qu'un chœur n'avait pas forcément besoin de donner beaucoup de voix pour pouvoir être entendu et que c'était surtout le parfait accord vocal et corporel des choreutes qui faisait la beauté de leur prestation. Beaucoup plus redoutable était la performance de l'acteur qui chantait et dansait en solo. Il faut dans les deux cas, tenir compte du masque²⁵, et de son porte-voix, dont les récentes expériences de reconstitutions menées par Ph. Brunet et Yves Blanc inciteraient à penser qu'il s'agit d'un dispositif nécessitant pour son utilisateur de mettre en œuvre les mêmes qualités que pour jouer d'un instrument à vent, c'est-à-dire de savoir doser son souffle²⁶, alors que nos propres expériences avaient surtout mis en évidence la difficulté de se servir de cet élément²⁷.

La musique est essentielle, car c'est elle qui donne son *ethos*, c'est-à-dire sa couleur émotionnelle, à la pièce : il existait un *ethos* pour les harmonies qui s'exprimait à travers les différents modes, ainsi qu'un *ethos* pour les rythmes. La musique avait un impact puissant sur le public. Il est donc essentiel de pouvoir entendre ces mélodies sur des instruments appropriés, à savoir des répliques d'instruments antiques comme les pratiquent Annie Béllis, S. Hagel et S. Psaroudakès, afin de retrouver la qualité du son antique. Les musiciens de l'Antiquité devaient certainement jouer en symbiose avec les acteurs/chanteurs danseurs. Bien souvent, lorsque la mélodie n'est pas conservée, nous n'avons accès qu'à un seul de ces *ethè*. Ceci pose problème puisque nous avons vu avec les deux exemples étudiés que *ethos* des rythmes et *ethos* des harmonies ne coïncidaient pas toujours. Mais même dans ce dernier cas, il est cependant possible pour un chercheur à la fois musicologue et helléniste de composer de la musique en utilisant les règles de compositions en usage dans l'Antiquité telles que les mentionne Denys d'Halicarnasse dans son traité sur La composition stylistique : il faut savoir alors bien situer

21. Muñoz A.I., "Les ressources dramatiques de harmonia chez Eschyle. Métrique éolienne et refrains rythmiques" (texte inédit), p. 1 : "on peut ainsi parler d'une « harmonia » jouant sur un registre pathétique et reposant sur un rapport mimétique entre le désordre du rythme, favorisé par l'extrême plasticité des dochmies, liée à leur grande variété formelle, et le désordre moral ou le degré d'émotion éprouvé par le sujet de l'énonciation, sensible à la fois dans la situation dramatique et au niveau sémantique".

22. Muñoz A.I., "Du cri au chant : désordre de la voix lyrique dans les Sept contre Thèbes". Jopurnée d'étude autour des sept contre Thèbes, 20 janvier 2009, sous la dir. de M. Trédé (à paraître dans la REG)

23. Muñoz A.-I., Rythme et dramaturgie du chœur dans les Suppliants d'Eschyle. Thèse soutenue le 11 décembre 2010 sous la codir. de Brunet Ph., et de Demont P., Univ de Paris IV Sorbonn ; Muñoz A.-I., « Les ioniques à l'épreuve de la dramaturgie : d'Eschyle à Euripide », Le poète tragique et ses rythmes, Ecole Normale Supérieure, Paris, 19 juin 2009.

24. Declercq, N. F. Dekeyser, C. S. A. "Acoustic diffraction effects at the Hellenistic amphitheater of Epidauros: Seat rows responsible for the marvelous acoustics", Journal acoustical society of America, 2007, vol. 121, n° 4, p. 2011-2022.

25. Indispensable puisqu'il fallait dissimuler l'identité de l'acteur, chaque comédien jouant plusieurs rôles, y compris les personnages féminins, puisque les femmes n'étaient jamais actrices ou choreutes.

26. Renseignement inédit donné par Y. Leblanc.

27. Delavaud-Roux, M.-H., « 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).

28. Spectacle joué par le Théâtre Démodocos depuis 2006. Voir Cam F., "la musique, une source d'inspiration pour les anciens grecs", *Damon*, XXI, 27-28 octobre 2006.

29. Lucien, *De la danse*, 30; voir aussi *Tite-Live*, VII, 2, 8-10.

le morceau dans l'ethos des harmonies. C'est le type de démarche qui fut d'abord tenté par J. Chailley en 1947 lorsqu'il monta avec le Théâtre antique de la Sorbonne les Perses et l'Agamemnon d'Eschyle, ou tout récemment François Cam, pour l'Antigone de Sophocle, mise en scène par Ph. Brunet²⁸.

CONCLUSION

Dans le théâtre antique, les trois disciplines que sont la danse, l'art dramatique et la musique sont en étroite relation. Déjà la définition de l'orchestique implique forcément l'association danse /musique /poésie. Toutefois au théâtre, c'est la voix qui l'emporte sur le corps et la voix chantée sur la voix parlée. Le mouvement est forcément subordonné à la voix et aux difficultés techniques qu'entraînent le port du masque, même si l'acoustique des théâtres grecs est excellente. Les difficultés sont encore plus grandes en cas de solo qu'en cas de chant choral. Il faut donc imaginer des chorégraphies parfaitement adaptées à ces problèmes, et ne devenant très agitées que produire des effets comiques, puisque le mouvement en lui-même perturbe profondément la qualité de la voix. Voilà pourquoi, à l'époque de Lucien (IIe s. de notre ère), acteurs et choreutes avaient renoncé depuis longtemps à chanter et à danser en même temps, estimant la conjonction de ces deux activités trop essoufflante²⁹.

Recebido em fevereiro de 2012
Aprovado em março de 2013