

L'outil photographique et l'étude de la danse antique

Audrey Gouy



Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition électronique

URL : <http://inha.revues.org/4681>

ISSN : 2108-6419

Référence électronique

Audrey Gouy, « L'outil photographique et l'étude de la danse antique », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* (« Actes de colloques ») [En ligne], mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 02 février 2017. URL : <http://inha.revues.org/4681>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2017.

Tous droits réservés

L'outil photographique et l'étude de la danse antique

Audrey Gouy

- 1 L'histoire de la danse antique est marquée à la fin du XIX^e siècle par l'apparition d'une approche reconstructionniste avec Maurice Emmanuel, reprise ensuite au cours du XX^e siècle par Germaine Prudhommeau puis Marie-Hélène Delavaud-Roux¹. Leurs reconstructions basées principalement sur les sources iconographiques prennent appui à la fois sur la danse classique contemporaine et sur les moyens techniques alors disponibles, à savoir l'outil photographique puis cinématographique. Les auteurs considèrent en effet que les postures de danse grecque antique sont des représentations photographiques de mouvements de danse et qu'en les agençant les unes à la suite des autres, il est possible de recomposer des enchaînements chorégraphiques précis. Cette approche reconstructionniste, qui est l'un des grands courants critiques de l'histoire de la danse antique, a vivement été remise en question en 1997 avec la publication de Frederick G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam. Les travaux menés depuis quelques décennies sur l'iconographie antique démontrent en effet la codification précise dont elle est l'objet². Cette courte étude propose ainsi de revenir sur cette approche reconstructionniste et sur la place des moyens techniques dans la réanimation du mouvement antique, sur les limites d'une telle entreprise et sur les questionnements iconographiques qui peuvent apparaître dans le cadre d'une nouvelle étude de la danse antique.

Perception et reconstruction du mouvement

- 2 C'est à la fin du XIX^e siècle que l'étude de la danse antique connaît un tournant important. Les deux publications, en 1895, du compositeur français Maurice Emmanuel intitulées *De saltationis disciplina apud Graecos* (Paris) et *Essai sur l'orchestique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés* (Paris)³, apportent en effet une toute nouvelle approche en mettant en rapport les représentations de danse avec les avancées effectuées

dans l'étude du mouvement humain⁴. Sa collaboration active avec Étienne-Jules Marey sur la reconstruction du mouvement permet d'intégrer pour la première fois des moyens techniques, en l'occurrence la chronophotographie que le biologiste met au point en 1882, qui visent à proposer une nouvelle analyse d'un thème récurrent de l'iconographie grecque⁵. Deux des principes de base de l'approche adoptée sont que les images doivent être privilégiées face aux sources littéraires, jugées peu fiables par Maurice Emmanuel, et qu'elles constituent les reproductions photographiques de moments appartenant à une réalité passée. Les personnages représentés dans des postures de danse seraient donc figés dans un instant précis et les artistes se seraient attachés à en décomposer les mouvements. Les postures d'un même mouvement ne semblent toutefois pas se retrouver sur un même objet, il convient donc de recenser l'ensemble des postures de danse livrées par l'iconographie et de les agencer les unes à la suite des autres dans un ordre jugé cohérent. Chaque posture présente dans l'iconographie grecque doit ainsi pouvoir être rattachée à un mouvement de danse particulier.

- 3 Ces principes le conduisent à développer une approche reconstructionniste et à travailler avec des danseurs. Afin de restituer les mouvements, il s'appuie sur la danse classique contemporaine qui selon lui constituerait l'élément de comparaison le plus approprié⁶. Il est aidé dans son étude des postures de danse par Joseph Hansen, maître de ballets à l'Opéra de Paris en 1875 et 1876. La collaboration établie doit permettre de mieux comprendre les pas et gestes représentés ainsi que le déplacement effectué par les figures⁷. C'est finalement le maître de ballet lui-même qui progressivement dirige l'ensemble des travaux autour de l'appareil chronophotographique, donnant son avis, apportant un regard technique et offrant son expérience de danseur au compositeur. Le travail effectué dans un premier temps consiste à faire exécuter par un danseur plusieurs mouvements devant un chronophotographe afin de les décomposer et d'en capter l'ensemble des postures constituantes successives. L'appareil chronophotographique permet ainsi de dresser plusieurs séquences de pas et de gestes auxquels sont comparées, dans un second temps, les postures recensées dans l'iconographie grecque (fig. 1). Maurice Emmanuel et Joseph Hansen mettent ainsi en parallèle les postures de danse classique tirées des mouvements décomposés avec celles conférées aux danseurs grecs dans l'image de manière à retrouver et recréer l'enchaînement chorégraphique antique. Le placement des postures grecques revient toutefois à Joseph Hansen dont l'expérience en tant que danseur professionnel a pour but de renforcer la scientificité de l'entreprise. Le procédé mis au point, celui de faire correspondre postures contemporaines et postures antiques, doit permettre de mieux comprendre les pas et gestes de danse représentés, de restituer ceux qui doivent précéder ou suivre et ainsi de les associer à un mouvement chorégraphique précis. Les postures représentées dans l'iconographie étant considérées elles-mêmes comme des reproductions du réel, l'outil photographique apparaît alors comme un moyen expérimental pour la compréhension des mouvements chorégraphiques antiques et la reconstruction de la danse grecque⁸.
- 4 L'ouvrage qu'il publie en 1895 offre donc une étude de la danse grecque en lien avec les expériences d'Étienne-Jules Marey. L'analyse proprement archéologique qu'il entreprend d'un nombre considérable de représentations de danse se double d'un travail beaucoup plus technique sur le corps humain et ses mouvements. Maurice Emmanuel n'hésite pas non plus à reprendre dans son étude les conclusions de son collaborateur, faisant ainsi correspondre analyses physiques et analyses iconographiques. L'objectif est de comprendre pour la première fois la danse grecque dans ses mouvements les plus fugitifs.

- 5 L'étude enthousiasme à la fois les artistes et les savants. Isadora Duncan, danseuse américaine qui marque la scène internationale par ses ballets inspirés de l'Antiquité, en prend connaissance lors de son premier séjour à Paris⁹. L'auteur inspire aussi de nouvelles études, comme celle de Louis Séchan publiée en 1930¹⁰. Ce dernier s'éloigne toutefois de l'approche reconstructionniste développée par Maurice Emmanuel et n'opte donc pas pour la décomposition et la juxtaposition des gestes comme méthode de compréhension des mouvements antiques. Il propose au contraire une approche beaucoup plus historique de la danse antique, incluant dans son ultime chapitre la figure d'Isadora Duncan qui renouvelle à sa manière, tout en s'en inspirant, la danse grecque.
- 6 En 1965, une nouvelle étude, *La Danse grecque antique*¹¹, est proposée par Germaine Prudhommeau. Tout en s'appuyant sur les travaux de son prédécesseur, elle tente d'approfondir ses recherches sur la compréhension du mouvement. Grâce aux avancées technologiques réalisées en matière de capture du mouvement, elle va ainsi plus avant dans la réanimation de la danse. Alors que Maurice Emmanuel utilise la chronophotographie comme outil d'étude et science auxiliaire dans son analyse iconographique, Germaine Prudhommeau, quelques années plus tard, s'aide des procédés cinématographiques. Ces nouveaux outils permettent de capturer des images de danseurs pris dans l'iconographie grecque, de les agencer les unes à la suite des autres avant de les faire défiler dans un sens donné. Ceci doit permettre selon elle de réanimer le mouvement antique et de proposer des reconstitutions plus précises¹². En outre, contrairement à Maurice Emmanuel qui considère dans ses travaux l'ensemble des scènes de danse grecque, Germaine Prudhommeau pense que les personnages représentés sur un même vase décomposeraient les mouvements d'une même danse et que leur juxtaposition dans un ordre déterminé conduirait à la reconstitution de la danse représentée. Ainsi, son travail consiste à prendre les personnages d'un même support, à les placer dans un ordre étudié à partir des mouvements de la danse classique et à les faire défiler les uns après les autres. Alors que Maurice Emmanuel demande à un danseur professionnel de reproduire la gestuelle antique devant un appareil chronophotographique et donc de réadapter les mouvements de danse grecque antique, Germaine Prudhommeau reprend directement les figures qui apparaissent sur les œuvres. Le parti pris vise à empêcher la modification inévitable des gestes et des mouvements, et ainsi à gagner en précision.
- 7 Le procédé technique qu'elle met en place s'inspire de celui inventé et mis en œuvre par Eadweard Muybridge¹³ en 1891 (fig. 2). Sur une plaque circulaire tournante, elle entreprend de disposer les différentes figures tirées d'un même objet les unes à la suite des autres dans un sens jugé cohérent et réalisable d'un point de vue anatomique. Lorsque la plaque tourne, ces différentes postures doivent se superposer. Cependant, de manière à créer un mouvement fluide et continu, elle comble les postures manquantes en puisant dans le répertoire de la danse classique contemporaine. Les artistes grecs auraient en effet selon elle représenté certaines postures d'un même mouvement sur un même vase et non l'intégralité de son enchaînement. L'auteur perfectionne ensuite ce procédé en utilisant les techniques cinématographiques¹⁴.
- 8 Les travaux d'Eadweard Muybridge puis les avancées d'Étienne-Jules Marey semblent en effet ouvrir la voie dès la fin du XIX^e siècle à de nouveaux procédés qui préfigurent déjà la naissance de la cinématographie¹⁵. L'intérêt de leurs recherches réside dans un premier temps dans le fait d'analyser et de décomposer le mouvement humain avant, dans un second temps, de le restituer sous la forme d'images animées. C'est sous cette dernière forme que Germaine Prudhommeau envisage précisément de rendre les mouvements de

la danse grecque antique. Elle réalise ainsi une série de petits films dans lesquels chaque personnage d'un même objet est photographié sept fois. Les différentes bandes réalisées sont ensuite collées ensemble, passées dans un appareil cinématographique puis projetées afin d'être visualisées¹⁶. Ce procédé permet d'insuffler une certaine dynamique au photomontage effectué et d'animer le mouvement. Il concourt aussi à ouvrir sur des dimensions que la simple chronophotographie ne peut intégrer, comme celles du temps et de l'espace.

- 9 En 1991, dans une thèse de doctorat intitulée *Recherches sur la danse dans l'Antiquité grecque (VII^e-IV^e siècles avant J.-C.)*, Marie-Hélène Delavaud-Roux propose une nouvelle étude de la danse grecque¹⁷. L'auteur reprend les méthodes de reconstitution développées par ses prédécesseurs mais les insère cette fois dans une dimension beaucoup plus historique et ethnologique, déjà explorée par Lilian B. Lawler¹⁸.

Les limites de la reconstruction

- 10 En 1997, ces méthodes de reconstitution sont vivement remises en question par Frederick G. Naerebout¹⁹. L'auteur présente et critique l'ensemble des études sur la danse grecque effectuées jusqu'alors, et interroge la représentation même des mouvements de la danse remettant ainsi en question les techniques de reconstitution de la gestuelle²⁰. Il est difficile en effet d'affirmer que les artisans se sont attachés à reproduire et décomposer sur leurs œuvres les mouvements des danses. Les gestes représentés semblent à l'inverse avoir fait l'objet d'une sélection et d'une construction. L'intérêt des artistes grecs est très vraisemblablement d'avoir voulu rendre rapidement compréhensible, à celui qui le regarde, le type de danse représenté et le discours sous-jacent à l'image.
- 11 Parallèlement à l'approche reconstructionniste apparue et développée avec Maurice Emmanuel, des études notables ont suscité de nouvelles interrogations sur la gestuelle et sa représentation. Il faut citer à cet égard les travaux de Karl Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*²¹, qui soulèvent déjà l'aspect symbolique de la gestuelle représentée et catalogue les gestes les plus récurrents dans les représentations grecques et romaines²². Richard Brilliant, Gerhard Neumann et Ernst Gombrich s'intéressent à nouveau, un peu plus tard, aux pratiques gestuelles dans l'Antiquité à travers l'iconographie et les textes, marquant aussi l'histoire des études sur le geste par leur approche²³. Le premier se penche sur les gestes de pouvoir dans l'iconographie romaine tandis que le second tente de classer l'ensemble des gestes à partir de leur signification. Parallèlement, Ernst Gombrich s'intéresse au geste ritualisé qu'il considère comme un élément central de la représentation grecque antique. C'est dans les années 1980 que l'on commence à vraiment questionner la construction du geste dans l'image antique et le discours qu'il sous-tend. Alors que les images grecques sont considérées par Maurice Emmanuel, Germaine Prudhommeau et Marie-Hélène Delavaud-Roux comme de véritables photographies qui peuvent être placées les unes à la suite des autres, cette idée est désormais rejetée. Il faudrait considérer en effet la représentation des gestes et des mouvements comme une construction mentale qui les transformerait en images « iconiques »²⁴. D'après Jean-Louis Durand²⁵, les gestes représentés répondraient à une codification culturelle. Les artistes tenteraient de les fixer en les prenant dans des moments ponctuels où finalement ils se reconnaissent le mieux, tendant ainsi à devenir iconiques. Sortis de la « gestualité » d'ensemble d'une action précise, ils deviendraient une image et un signe porteurs de significations et de fonctions particulières. Après l'analyse anthropologique de Jean-Louis

Durand, Timothy McNiven propose une nouvelle étude en 1982 des gestes et attitudes dans l'iconographie attique entre 550 et 450 avant J.-C.²⁶ Plus récemment encore, les publications de Valérie Huet, John Scheid, Lydie Bodiou, Dominique Frère et Véronique Mehl ont permis de réaffirmer la construction opérée par les artistes²⁷.

- 12 Ainsi, les gestes que l'on rencontre dans l'iconographie antique répondraient à une codification précise. Dans le cas des représentations antiques de danse, la transposition sur une surface plane et en deux dimensions d'une activité comme la danse, normalement perçue par l'œil en quatre dimensions, rend la réélaboration de la gestuelle inévitable. Les gestes de danse représentés sont donc issus d'une réinterprétation mentale et d'une reconstruction opérées par les artistes afin que le mouvement suggéré soit perceptible au travers de l'image par celui qui la regarde. De plus, l'utilisation des outils photographiques dans le cadre d'une étude de la danse antique semble nier la nature même de cette activité éphémère. La photographie possède en effet son propre langage. Alors que la danse n'est que mouvements fugitifs, la photographie ne produit que des images et des vues en deux dimensions dont les formes s'aperçoivent grâce aux tons et aux contrastes sur lesquels le photographe, artiste et technicien à la fois, intervient. Germaine Prudhommeau, en réalisant des films grâce aux procédés cinématographiques, pense pouvoir s'extraire des contraintes de la photographie et faire apparaître de nouvelles dimensions telles que le temps et l'espace. Il est toutefois difficile, à partir de l'iconographie antique, de percevoir le rythme et l'amplitude des gestes. Il s'agit de dimensions que ne peut livrer l'imagerie sans passer par une codification visuelle. La reconstitution apparaît ainsi difficile et subjective.
- 13 L'utilisation de la danse classique contemporaine comme point de comparaison avec les postures de danse grecque présentes dans l'imagerie antique apparaît de plus hasardeuse. Associer et mettre en corrélation deux types de danse que le temps éloigne considérablement semble constituer un anachronisme. Une danse appartient à la culture dans laquelle elle est produite et ne peut être comprise que dans son contexte. Les parallèles ethnologiques que proposent Marie-Hélène Delavaud-Roux²⁸, prenant ainsi de la distance par rapport à ses prédécesseurs, participent d'une démarche comparatiste et permettent de proposer des interprétations de mouvements et de fonctions. Les mouvements de la danse grecque, qui ont préalablement fait l'objet d'une construction mentale avant leur représentation, ne peuvent donc être mis en parallèle avec une danse dont les mouvements sont clairement connus et définis. Cela induit inévitablement une transposition des gestes de la danse classique contemporaine sur ceux de la danse grecque antique et ainsi le travestissement de cette dernière.
- 14 Certains auteurs toutefois proposent encore des reconstitutions de danse à partir de l'iconographie antique. Dans un ouvrage publié en 2007 sur les spectacles dans l'Italie pré-romaine²⁹, Maurizio Martinelli combine ensemble différents gestes de danse à la manière de Maurice Emmanuel (fig. 3). L'auteur recense ainsi l'ensemble des postures de danse présentes dans la peinture funéraire tarquinienne et les place les unes à la suite des autres selon un ordre jugé cohérent, de manière à recomposer un enchaînement chorégraphique. La reconstitution proposée, sur le modèle des décompositions effectuées par Étienne-Jules Marey et reprises par Maurice Emmanuel, tente de recréer certains mouvements du *komos*, danse liée à la consommation du vin qui précédait ou, le plus souvent, suivait le *symposion*. Les pas et gestes de danse sont toutefois placés dans un ordre arbitraire, et donc incertain, à partir de sources iconographiques considérées là encore comme des reproductions photographiques.

Vers une nouvelle approche

- 15 Ainsi, les représentations antiques de danse apparaissent comme un patrimoine dont la connaissance reste toujours partielle. Les représentations figurées et les rares sources littéraires nous permettent d'en avoir un simple aperçu, rendant difficilement compte de l'importance qui lui était accordée. Une nouvelle étude de la danse antique, en l'occurrence de la danse étrusque, permet de revenir sur ces questions et de réfléchir à une autre approche³⁰.
- 16 Les travaux précédents sont moins nombreux que pour la danse grecque antique, l'art grec ayant souvent été privilégié face à l'art étrusque. La première étude est due à Mary Andersen Johnstone en 1956³¹. L'auteur étudie principalement les tombes tarquiniennes, les peintures et les reliefs clusiniens : un corpus qui regroupe des scènes de danse particulièrement riches. Son étude se résume toutefois en une description de l'ensemble des représentations et il ne s'agit à aucun moment d'analyser et de comprendre la gestuelle dansée. D'autres travaux sont publiés sur la question mais ceux-ci restent assez épars³². Les avancées effectuées sur la représentation du geste et du mouvement dans l'image ont amené certains chercheurs à proposer une nouvelle approche de la danse antique. Raffaella Da Vela, en 2006, tente ainsi de comprendre la gestuelle représentée en se tournant vers d'autres sciences auxiliaires. Elle propose plus précisément une relecture de quelques images étrusques d'après une méthodologie récemment mise en œuvre par les sciences de la motricité humaine. L'objectif est de comprendre les mouvements de certaines phases de danse sans toutefois aller vers la reconstruction excessive³³. L'étude s'éloigne nettement des travaux précédents, par le choix d'étudier les représentations en elles-mêmes et par le refus de les rattacher à des types de danse contemporains pour en proposer la restitution.
- 17 Notre étude de la danse étrusco-italique s'insère dans cette nouvelle perspective. Il n'est désormais plus question de reconstruire la danse antique mais plutôt d'en comprendre les mouvements et les gestes. L'objectif est donc désormais d'identifier de manière précise les différents types de danse qui étaient représentés, et probablement pratiqués, ainsi que leur fonction. Cette étude se concentre sur l'analyse des gestes que livre l'iconographie de la danse étrusque et se fonde sur une description et une classification à partir de critères « morpho-techniques »³⁴, c'est-à-dire dictés par la fonction même du geste, et sa technique. L'objectif est dans un premier temps d'en livrer une définition précise afin de pouvoir individualiser des unités gestuelles puis, selon la danse représentée, des séquences³⁵. C'est ainsi, par la constitution d'une typologie des gestes présents dans l'iconographie étrusque, que les différents types de danse peuvent être identifiés et définis. Alors que nos prédécesseurs intègrent les procédés photographiques, puis cinématographiques, nous poussons un peu plus avant l'étude de la danse antique en utilisant les nouveaux moyens numériques³⁶.
- 18 Cette nouvelle approche se veut aussi plus anthropologique, de manière à comprendre la codification opérée par les artistes et la fonction de tels codes iconographiques dans l'image. Comme dans les représentations grecques, les gestes de la danse étrusque sont issus d'une réélaboration et d'une construction mentales. L'objectif est de faire comprendre à celui qui regarde l'image le type de danse représenté et son discours sous-jacent. Ces gestes répondent donc à une codification culturelle qu'une typologie précise peut mettre en lumière. Cette dernière est accompagnée d'une analyse anthropologique

puisque la construction et la codification des gestes répondraient à un message sous-jacent à l'image et à l'efficacité visuelle de celle-ci. L'étude de l'amphore étrusque trouvée près de la tombe 126 de Tolle, à Castelluccio La Foce, et conservée au musée archéologique de Sienne, peut être sur ce point significative (fig. 4). L'une des deux faces accueille, parmi un décor de palmettes, une scène figurée composée de deux personnages. Celui placé à gauche sur l'image est de sexe masculin et est pourvu d'une queue chevaline, détail qui permet de l'identifier comme un satyre. Il est tourné vers la droite, en direction d'un second personnage, celui-ci de sexe féminin. Cette seconde figure est pourvue d'une longue tunique ceinturée au niveau de la taille et accompagnée d'un *himation*, ou manteau. Le geste qu'effectue le satyre n'est pas isolé dans l'iconographie étrusque puisqu'on le retrouve essentiellement dans des scènes de danse : sur la paroi gauche de la tombe du Coq à Tarquinia³⁷ et sur les reliefs³⁸ C' 5³⁹, C' 20⁴⁰ et C' 40⁴¹ de Chiusi⁴². Ce geste est d'ordinaire effectué par un homme et dirigé vers un personnage féminin⁴³. Le corps du personnage masculin est généralement de profil, le bras gauche dirigé vers le haut, celui de droite vers le bas. La main gauche est orientée vers le haut, représentée de profil⁴⁴ et la paume ouverte vers l'extérieur en direction du personnage féminin. Le bras gauche est ramené près du corps, l'avant-bras placé de manière oblique, légèrement en avant du personnage, et la main ouverte en direction de la femme. Les doigts sont joints, dirigés vers le sol, la paume ouverte vers l'extérieur. Le personnage féminin, qui apparaît alors comme étant une ménade, se dirige vers la droite, la tête orientée vers la gauche, en direction du satyre qui semble la suivre. Le torse est de face et les bras comme dépliés de part et d'autre de la figure. Le bras gauche⁴⁵ est fortement détaché du torse et presque placé à l'horizontal, l'avant-bras est dirigé vers le bas et la main est pliée vers l'intérieur de manière à former presque un angle droit avec l'avant-bras. Le bras droit est tendu, placé obliquement et orienté vers le bas. La main forme angle droit avec l'avant-bras, les doigts sont joints, la paume ouverte vers l'extérieur et orientée vers le bas, placée parallèlement à l'avant-bras du satyre.

- 19 Les gestes représentés sont difficilement réalisables d'un point de vue anatomique tel qu'ils apparaissent dans l'image. Ceux-ci seraient en effet rabattus, dans le cas du satyre, et dépliés, dans le cas de la ménade. Il semble que ce traitement ait eu pour objectif de les rendre d'emblée compréhensibles, mais aussi signifiants. L'iconographie grecque, puis étrusque, nous informe du déroulement de ces danses dionysiaques⁴⁶. Elles se caractérisent d'ordinaire par la poursuite et la séduction des ménades par les satyres, et la réponse, négative ou positive, de celles-ci⁴⁷. L'iconographie présente ces danses ou ces poursuites comme des moments marqués par une certaine violence et durant lesquels les satyres tentent d'enlever les ménades. Les bras sont ainsi souvent dirigés et ouverts vers l'objet de leur désir, de même que leurs mains. Dans le cas du satyre représenté sur l'amphore étrusque ici étudiée, il semble que les bras et les mains aient été positionnés de manière à leur donner du sens et une certaine temporalité. Le bras gauche comme indiqué précédemment est dirigé vers le haut, tandis que la main est ouverte en direction de la ménade. Tout le corps et les gestes du personnage sont dirigés vers cette dernière, montrant ainsi son intérêt pour elle. Une mise en série de la position de la main gauche semble révéler un geste de demande, d'ouverture ou de proposition⁴⁸. La main droite est, quant à elle, dirigée vers le bas et positionnée sur le même axe que le postérieur du personnage féminin. Le geste de demande ou d'intérêt serait à comprendre avec ce geste de désignation ou d'indication⁴⁹. L'inclinaison de la tête et la position des jambes, dont le fléchissement de celle de droite, accompagnent ce dernier geste comme pour renforcer l'intérêt sexuel que le personnage masculin a pour la ménade. Les bras de celui-ci

semblent de plus rabattus. Il faudrait très vraisemblablement les imaginer sur un même axe horizontal, largement ouverts devant le personnage et dirigés vers la ménade, prêts à la saisir et à l'emporter⁵⁰. La construction de la scène et la position de profil du personnage sur l'amphore étudiée ne permettent pas de placer les deux bras à la fois parallèles et en avant du personnage. Il semble que l'écart vertical conféré aux deux bras sur l'image doive être imaginé à l'horizontal, développé dans un espace en trois dimensions, de manière à accueillir le corps de la ménade. La position rabattue des bras permet à l'artiste d'ajouter du sens à la représentation et ainsi positionner les mains de façon à indiquer l'intérêt sexuel du satyre⁵¹.

- 20 L'attitude de la ménade, à la fois de fuite et de rejet, s'oppose à celle du satyre. Les gestes apparaissent dépliés. Le bras gauche est placé sur le côté du personnage créant ainsi une posture difficilement réalisable d'un point de vue anatomique. Il semble qu'il faille plutôt l'imaginer devant le torse du personnage, le bras formant en quelque sorte un arc devant lui à hauteur de la poitrine. Une étude de l'iconographie de la danse révèle en effet qu'afin de rendre visibles certains gestes, les artistes optent pour leur dépliement sur les côtés des personnages. Il faudrait donc ici imaginer le bras ramené devant la figure et placé horizontalement, de même que l'avant-bras. La main doit alors être restituée ouverte vers l'extérieur et placée à la verticale, l'angle formé entre la main et l'avant-bras devant être reporté. S'opposant à ce bras gauche, le bras droit est très nettement tendu. La main semble répondre à celle de gauche, toutes deux en effet sont représentées les doigts légèrement dirigées vers le haut, la paume vers le bas. Ce dernier geste apparaît comme une réponse à celui effectué par le satyre. La position tendue du bras et la main placée parallèlement à l'avant-bras droit de l'assaillant, comme pour le contrer, pourrait indiquer le refus de la ménade de s'accoupler. La position de la main gauche, semblable à celle de la main droite, pourrait renforcer cette idée de rejet, tandis que le placement du bras sur l'image, déplié et vers l'extérieur, indiquerait un mouvement de fuite vers l'avant. La codification des gestes semble ainsi supporter un discours et présenter aussi une temporalité. L'image énoncerait dans une même image l'approche du satyre dans un premier temps, sa demande d'accouplement dans un second, le refus de la ménade dans un troisième, puis sa fuite.
- 21 La face opposée à celle étudiée accueille une seconde scène de danse, celle-ci très proche par les gestes d'invitation, de refus et de fuite effectués par les deux personnages masculins. Celle-ci apparaît comme une version humaine et édulcorée de celle, mythique et crue, représentée sur la première face. On peut ainsi se demander s'il ne s'agit pas d'une scène de danse mimétique. En effet, est-il question d'une scène dansée de séduction entre deux hommes, après un *symposion*, sur le modèle de l'amour homosexuel grec⁵² ? Doit-on voir alors dans la danse exécutée par le satyre et la ménade une métaphore de ce qui se déroule sur la seconde face ? La scène mythique peut-elle être vue comme la version plus crue de la scène de séduction et de refus de la seconde face ? L'étude de cet objet peut aussi permettre de proposer une interprétation pour le geste d'invitation à l'accouplement, effectué ici par le satyre, que l'on retrouve dans la tombe du Coq à Tarquinia et sur trois reliefs clusiniens⁵³. Ce geste apparaît d'ordinaire dans des scènes de *komos*. Ainsi, existait-il au cours de cette danse liée à la consommation du vin ce type d'invitation à un acte sexuel, sur le modèle des satyres et des ménades ?⁵⁴
- 22 L'apparition de la photographie scientifique au cours du XIX^e siècle a contribué à ouvrir la voie à de nouvelles approches dans l'étude de la danse antique. Les avancées en matière d'analyse de l'image antique amène à poser d'autres questionnements et ainsi établir de

nouvelles propositions. Un point semble désormais s'imposer : l'impossibilité de reconstruire et de réanimer la danse antique. Seules les quelques indications que nous livre l'iconographie peuvent éventuellement nous renseigner sur les mouvements effectués, le type de danse représenté. En aucun cas cependant, la danse antique apparaît comme pouvant être intégralement reconstituée.

Fig. 1 : Décomposition d'un pas de danse classique (saut de chat) à partir de la chronophotographie et mise en parallèle avec des figures de satyre dansant recueillies sur des vases grecs. D'après Emmanuel, 1895, p. VII.

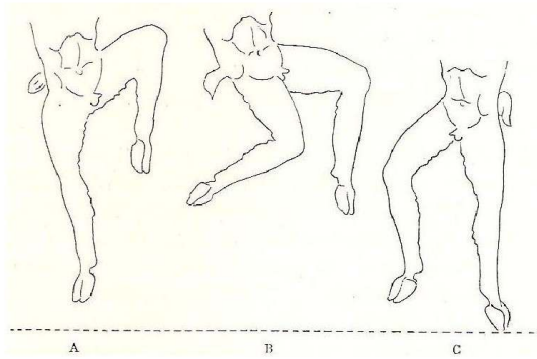
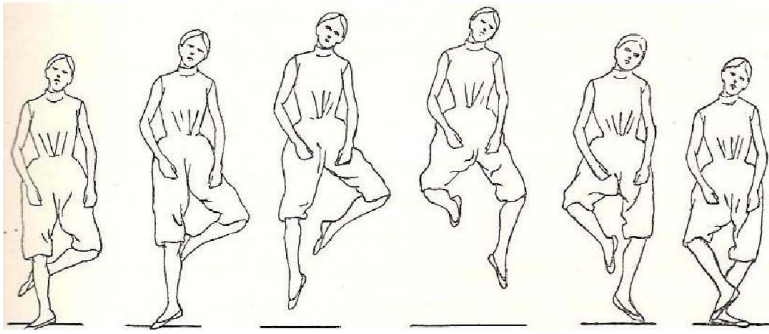


Fig. 2 : Eadward Muybridge, planche lithographique sur carton tirée de *The Science of Zoopraxography*, Philadelphia, 1891. D'après *Isadora Duncan*, 2009, p. 215.

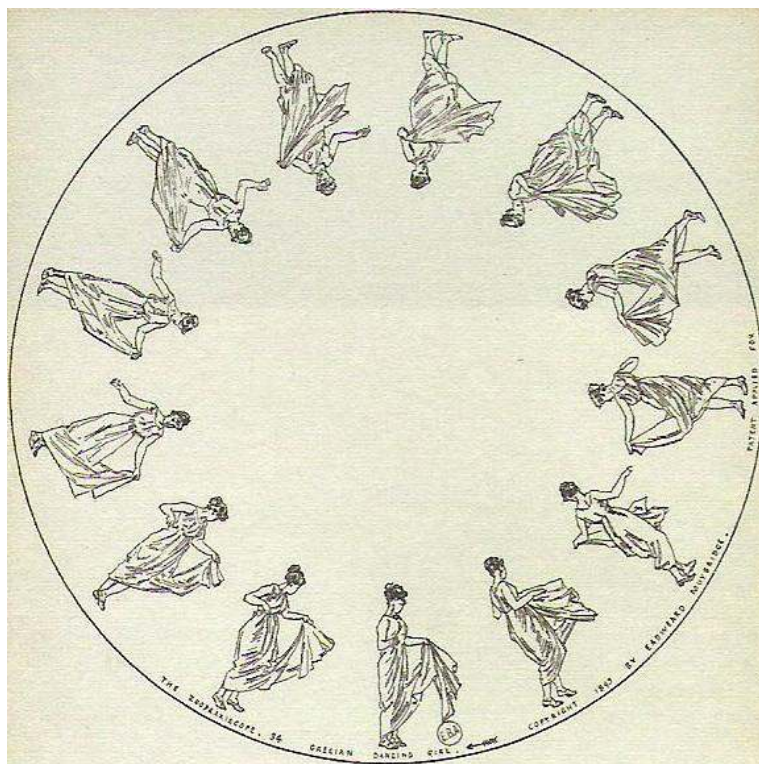


Fig. 3 : Proposition de reconstitution d'une phase du *komos* à partir de figures sélectionnées dans les peintures funéraires étrusques, tarquiniennes essentiellement. D'après Martinelli, 2007, p. 67.

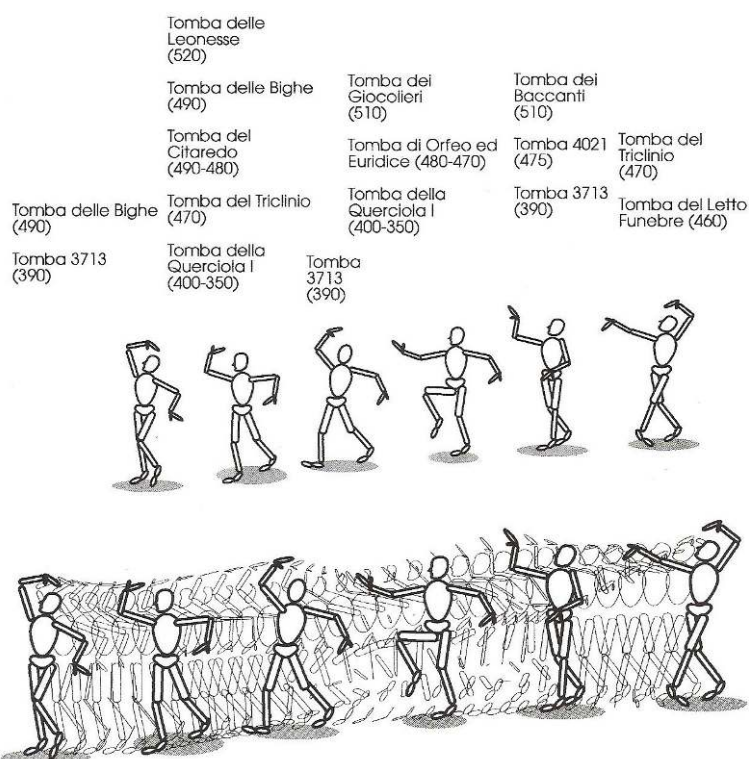


Fig. 4 : Amphore à figures noires découverte près de la tombe 126 de Tolle, à Castelluccio La Foce (Chianciano Terme). 500-480 avant J.-C. Conservée au musée archéologique de Sienne (sans numéro). D'après Paolucci, 2007, p. 22, fig. 14-15-16.



Fig. 5 : Amphore à figures noires découverte près de la tombe 126 de Tolle, à Castelluccio La Foce (Chianciano Terme). 500-480 avant J.-C. Conservée au musée archéologique de Sienne (sans numéro). D'après Paolucci, 2007, p. 22, fig. 14-15-16



BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV., Marey-Muybridge, pionniers du cinéma : actes du colloque. Rencontre Beaune-Staford, 19 mai 1995, Palais des Congrès, Beaune, Dijon, 1996.
- BAGGIO M., I gesti della seduzione : tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C., Rome, 2004.
- BODIOU L., FRÈRE D., MEHL V., L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Rennes, 2006.
- BRAUN M., Eadweard Muybridge, Londres, 2010.
- BRILLIANT R., Gesture and rank in Roman art: the use of gesture to denote status in Roman sculpture and coinage, New Heaven, 1963.
- CAMPOREALE G., La danza armata in Etruria, Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité, 1, 1987, p. 11-42.
- CORBIER C., Une victime de l'hellénisme : la musique romaine à la fin du XIX^e siècle, Dossiers d'archéologie, 320, mars-avril 2007, p. 68-71.

- CORBIER C., Une victime de l'hellénisme : la musique romaine à la fin du XIX^e siècle, *Dossiers d'archéologie*, 320, mars-avril 2007, p. 68-71.
- CORBIER C., Maurice Emmanuel, Paris, 2007.
- CORBIER C., Poésie, Musique et Danse : Maurice Emmanuel (1862-1938) et l'hellénisme, Paris, 2011.
- DA VELA R., Equilibrio e movimento del corpo in alcuni rilievi chiusini di età arcaica e subarcaica, *Italia antica. Storia dell'etruscologia tra archeologia e storia della cultura*, Rome, 2006, p. 141-187.
- DELAVAUD-ROUX M.-H., Les danses armées en Grèce antique, Aix-en-Provence, 1993.
- DELAVAUD-ROUX M.-H., Les danses pacifiques en Grèce antique, Aix-en-Provence, 1994.
- DELAVAUD-ROUX M.-H., Les danses dionysiaques en Grèce antique, Aix-en-Provence, 1995.
- DURAND J.-L., Le faire et le dire : vers une anthropologie des gestes iconiques, *History and Anthropology*, 1, 1984, p. 29-48.
- DOVER K., Greek Homosexuality, New York, 1980.
- EMMANUEL M., Essai sur l'orchestique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés, Paris, 1895.
- EWING W. A., Danse. Chefs-d'œuvre de la photographie, Londres, 1987.
- FRIZOT Michel (dir.), Nouvelle histoire de la photographie, Paris, 2001.
- GARELLI M.-H., Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie, *Pallas*, 71, 2006, p. 151-167.
- GOMBRICH E., Il gesto ritualizzato e la sua espressione nell'arte, L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla rappresentazione pittorica, Turin, 1965, p. 64-82.
- GOUY A., Perception, compréhension et restitution de la danse étrusque. Nouvelle approche visuelle dans l'étude de la danse antique, *Histoire de l'art*, 70, 2012, sous presse.
- HEMELRIJK J. M., Caeretan Hydriae, Mainz, 1984.
- HUET V., SCHEID J. (éd.), La colonne aurélienne : geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome, Turnhout, 2000.
- GERVAIS T., Morel G., La photographie : histoire, techniques, art, presse, Paris, 2008.
- Isadora Duncan. Une sculpture vivante, musée Bourdelle, Paris, 2009.
- JANNOT J.-R., Les Reliefs archaïques de Chiusi, École française de Rome, 1984.
- JOHNSTONE M. A., The dance in Etruria: a comparative study, Florence, 1956.
- LAWLER L. B., The Dance in Ancient Greece, Middletown, 1964.
- LISSARRAGUE F., De la sexualité des satyres, *Métis*, II-1, 1987, p. 63-90.
- LUBTCHANSKY N., Divines ou mortelles ? Les femmes de la tombe du Baron à Tarquinia, dans Massa-Pairault F.-H. (dir.), *L'image antique et son interprétation*, École française de Rome, 2006, p. 219-236.
- MCNIVEN T., Gestures in Attic vase painting: use and meaning, 550-450 B.C., Université du Michigan, 1982.
- MARTINELLI M., Spettacolo e sport in Etruria. Musica, danza agonismo e rappresentazioni tra Italia e Mediterraneo, Florence, 2007.

- MINZONI-ALESSIO A., *Typologies en Préhistoire*, Paris, 1981.
- MONDENARD (de) A., *La maison héliographique : cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, 2001.
- MUYBRIDGE E., *The Human Figure in Motion*, New York, 1955.
- MUYBRIDGE E., *Animals in Motion*, New York, 1957 [1887].
- NAEREBOUT F. G., *Attractive performances : ancient Greek dance*, Amsterdam, 1997.
- NEUMANN G., *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin, 1965.
- PAOLUCCI G., *Immagini etrusche. Tombe con ceramiche a figure nere dalla necropoli di Tolle a Chianciano Terme*, Milan, 2007.
- PEDRINA M., *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.) : per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia, 2001.
- PRUDHOMMEAU G., *La danse grecque antique*, Paris, 1965.
- ROSENBLUM N., *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, 1992.
- SÉCHAN L., *La danse grecque antique*, Paris, 1930.
- SITTL K., *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig, 1890.
- ZAGHETTO L., *Dalla parola alle frasi : unità semplici e unità strutturate nel linguaggio delle immagini. Il caso dell'arte delle situle*, *Iconografia 2001. Studi sull'Immagine*, Rome, 2002, p. 31-43.

NOTES

1. Une étude récente de Marie-Hélène Garelli propose un aperçu bibliographique de la danse antique et revient sur les différents courants critiques. Voir Garelli, 2006.
2. Voir *infra*.
3. La seconde publication est éditée en 1896 sous le titre *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Voir Garelli, 2006, p. 152.
4. Voir les travaux récents de Christophe Corbier sur Maurice Emmanuel, par exemple Corbier, 2007a ; Corbier, 2007b ; Corbier, 2011.
5. Nous ne développerons pas ici la naissance de la photographie et l'étude du mouvement animal puis humain. Nous renvoyons le lecteur à quelques travaux sur ces questions : Frizot, 2001 ; Gervais-Morel, 2008 ; Mondenard, 2001 ; Rosemblum, 1992.
6. La primauté de la danse classique semblait imposer en effet la comparaison. Peut-être que le contexte historique de cette étude, avant les deux premières guerres mondiales et dans un climat fortement nationaliste, explique le choix de ce type d'approche et la volonté de retrouver dans la danse grecque antique les origines de la danse contemporaine. Les travaux d'après-guerre de Germaine Prudhommeau (voir *infra*), qui s'appuient aussi beaucoup en termes de comparaison sur la danse classique, pourraient s'insérer dans cette idéologie. Nous n'irons pas plus loin dans cette hypothèse, et remercions vivement Laure Guilbert, directrice des publications de l'Opéra National de Paris, de nous l'avoir suggérée.
7. Emmanuel, 1895, p. VII.
8. Delavaud-Roux, 1993, p. 10-11.
9. *Isadora Duncan*, 2009, p. 238.
10. Séchan, 1930.

11. Prudhommeau, 1965.
12. Delavaud-Roux, 1993, p. 13-15.
13. Sur les travaux d'Eadweard Muybridge, se reporter par exemple à AA.VV., 1996 ; Braun, 2010 ; Muybridge, 1955 ; Muybridge, 1957, etc.
14. Delavaud-Roux, 1993, p. 13-15.
15. Cf. par exemple AA.VV., 1996.
16. *Ibid.* Malheureusement les films réalisés par l'auteur ont tous totalement disparu, brûlés dans l'incendie de sa maison.
17. Thèse publiée en trois tomes : Delavaud-Roux, 1993 ; *Id.*, 1994 ; *Id.*, 1995.
18. Lawler, 1964.
19. Voir Naerebout, 1997, et Garelli, 2006, p. 151 et suiv.
20. Naerebout, 1997, p. 54 et suiv.
21. Sittl, 1890.
22. Voir Pedrina, 2001, p. 7 et suiv. qui donne un bon aperçu de l'ensemble des études menées sur la gestuelle antique, et Garelli, 2006, p. 156.
23. Brilliant, 1963 ; Neumann, 1965 ; Gombrich, 1965.
24. D'après la définition que donne Jean-Louis Durand. Voir Durand, 1984, p. 30-31.
25. *Id.*
26. McNiven, 1982.
27. Huet-Scheid, 2000 ; Bodiou *et al.*, 2006. Voir aussi Baggio, 2004 ou Pedrina, 2001.
28. Voir note 17.
29. Martinelli, 2007, plus spécifiquement p. 63 et suiv. En 2006, Raffaella Da Vela proposait déjà des reconstitutions de mouvements à partir des reliefs archaïques de Chiusi en s'appuyant sur les sciences de la motricité humaine et proposant ainsi une nouvelle analyse d'une partie du corpus clusilien (voir *infra*). Voir Da Vela, 2006.
30. Nous renvoyons à notre thèse en cours : *La danse étrusco-italique. Étude de la culture chorégraphique de l'Italie pré-romaine*.
31. Johnstone, 1956.
32. Citons notamment Jannot, 1984 ou Camporeale, 1987.
33. L'auteur s'intéresse à un corpus bien particulier, celui des reliefs de Chiusi, dont les représentations de danse, à la fois nombreuses et détaillées, sont une source d'informations exceptionnelle. Voir Da Vela, 2006.
34. Minzoni-Alessio, 1981, p. 11.
35. Voir notre prochaine publication : Gouy, 2012. L'étude se double aussi d'une approche comparatiste et ethnoarchéologique en vue de comprendre les danses représentées et leurs fonctions à la fois dans l'image, dans leur contexte de découverte et dans leur pratique.
36. Voir *Id.*
37. Voir Steingraber, 1984, p. 313-314.
38. Pour la dénomination de ces reliefs nous nous appuyons sur celle établie par Jean-René Jannot. Voir Jannot, 1984.
39. *Id.*, p. 113-114, fig. 380.
40. *Ibid.*, p. 121-122, fig. 415.
41. *Ibid.*, p. 135-136, fig. 467.
42. Une variante de ce geste dirigé vers un personnage féminin se trouve sur l'hydrie ckrétaine 10.227 du musée du Louvre. Voir Hemelrijk, 1984, p. 25 et suiv., fig. 14.
43. Il est à noter cependant une inversion sur le relief clusilien C' 5. C'est exceptionnellement un personnage féminin qui l'exécute. Le personnage vers lequel la femme se tourne est malheureusement très endommagé. Toutefois une partie d'une des deux jambes restée intacte permet de deviner l'habillement et d'en déduire qu'il devait s'agir très vraisemblablement d'un personnage masculin. Voir Jannot, 1984, fig. 380.

44. Dans la tombe du Coq à Tarquinia, la main est représentée face au spectateur.
 45. Nous considérons la figure comme étant de face.
 46. Pour la version grecque, voir notamment Delavaud-Roux, 1995.
 47. Sur la sexualité des satyres, voir par exemple Lissarrague, 1987, p. 74 et suiv.
 48. Nous renvoyons à notre thèse.
 49. Ce dernier est tout à fait semblable à celui que l'on rencontre sur les reliefs clusiniens indiqués (voir notes 39, 40 et 41) et la tombe du Coq à Tarquinia.
 50. Cette interprétation peut être corroborée par les sources iconographiques et littéraires. Nous renvoyons aux travaux de Marie-Hélène Delavaud-Roux. Voir note 46.
 51. Peut-on d'ailleurs voir dans la position de son avant-bras droit, dirigé vers le postérieur de la ménade, une allusion à son sexe et ainsi une métaphore sexuelle ? L'iconographie grecque livre quelques exemples où le sexe du satyre apparaîtrait comme une « sorte de main supplémentaire ». Voir Lissarrague 1987, p. 68-69.
 52. Sur l'amour homosexuel grec, voir par exemple Dover, 1980.
 53. Voir notes 37, 39, 40 et 41.
 54. Il est à souligner que sur le relief C' 20 il s'agit d'un petit personnage, probablement un adolescent, qui exécute ce geste. Il est dirigé vers un personnage féminin plus grand, et donc probablement plus âgé. Pourrait-il s'agir d'une invitation à une forme d'éducation sexuelle ? Sur la thématique de l'éducation sexuelle et féminine chez les Étrusques nous renvoyons à Lubtchansky, 2006, et en particulier p. 226 et suiv.
-

RÉSUMÉS

Dans le cadre d'une étude relative aux danses pratiquées en Italie pré-romaine, l'auteur se propose d'en renouveler l'approche par le biais de la pluridisciplinarité, du comparatisme, et en considérant les changements advenus depuis l'apparition de la photographie scientifique et les outils numériques. Dans un premier temps, elle examine la naissance de la photographie scientifique en relation avec l'appréhension du mouvement dansé. Puis, elle s'attache aux prémices et tentatives scientifiques eu égard à la perception du mouvement, avant d'atteindre la compréhension des danses antiques. Après quoi elle entre dans l'analyse même du mouvement qui vise à une reconstitution de ces dernières. Mais elle en vient finalement au constat de l'impossibilité d'une telle reconstitution, que vient toutefois compenser l'apport positif de la photographie : un nouvel éclairage sur les mouvements effectués et sur les types de danse représentés.

AUTEUR

AUDREY GOUY