



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ NANCY 2
ÉCOLE DOCTORALE LANGUAGE-TEMPS-SOCIÉTÉ
LANGUES ET CULTURES ÉTRANGÈRES (GREC)
Unité de recherche EA 1132 « HISCANT-MA »

« Les danses traditionnelles de Chypre »

Une étude ethnographique et socioculturelle des danses traditionnelles chypriotes – analyse et interprétation de l'élément théâtral, des traditions, des mœurs et coutumes.

Thèse de doctorat

Présentée et soutenue le 14 septembre 2012

Par

HADJIEFTYCHIOU Constantina

Directeur de recherche :

Monsieur Andréas CHATZISAVAS, Professeur à l'Université Nancy 2

Membres du jury :

Henri TONNET : Université Paris IV
Laurence DENOOZ : Université Nancy 2
Stéphane SAWAS : INALCO

Aux villes occupées de
LAPITHOS et de FAMAGOUSTE
où j'ai passé les années de mon enfance.

REMERCIEMENTS

Une telle étude ne serait certainement pas possible sans l'aide de nombreuses personnes auxquelles je tiens à adresser ma reconnaissance et mes remerciements.

Je voudrais tout d'abord exprimer ma gratitude à mon professeur Andréas Chatzivas qui, avec beaucoup de patience, m'a orientée, conseillée afin de mener à bien cette recherche.

Mes remerciements s'adressent à mon père Christos Hadjieftychiou, qui m'a fait partager son expérience et m'a procuré des conseils pratiques. Ils s'adressent également à ma mère Efi Hadjieftychiou pour son soutien matériel et moral.

Je voudrais remercier aussi MM. Grigoris Asiotis et Viron Géorgiou pour leurs conseils ainsi que la Directrice Générale de Ministère de l'Education et de la culture Mme Olympia Stylianou qui m'a autorisée à accéder aux archives du Centre de Recherches Scientifiques de Chypre et le directeur de la Télévision Nationale de Chypre (R.I.K.) M. Thémis Themistokléous, de m'avoir permis de consulter leurs archives et leur précieuse collection de matériel audiovisuel.

Mes remerciements s'adressent aussi aux professeurs qui ont bien voulu faire partie du jury.

« Les danses traditionnelles de Chypre »

Une étude ethnographique et socioculturelle des danses traditionnelles chypriotes – analyse et interprétation de l'élément théâtral, des traditions, des mœurs et coutumes.

Volume 1: Thèse

Volume 2: Annexe

(Musique accompagnant les danses)

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION.....</u>	<u>1</u>
<u>Situation Géographique</u>	<u>4</u>
<u>Bref aperçu historique, la population et le problème chypriote actuel.....</u>	<u>5</u>
<u>Problème de survie des danses traditionnelles de Chypre</u>	<u>8</u>
<u>Les Tsiattista ou tsiattismata (chants improvisés)</u>	<u>10</u>
<u>PREMIER CHAPITRE</u>	
<u>PARTIE A</u>	
<u>Méthode de travail</u>	<u>13</u>
<u>Raison du choix du sujet et la méthode appliquée pour le mener à bien.....</u>	<u>13</u>
<u>Les cassettes vidéos</u>	<u>15</u>
<u>Démarche d'analyse</u>	<u>15</u>
<u>Les entretiens et la bibliographie relative au sujet</u>	<u>17</u>
<u>Questionnaire des entretiens</u>	<u>17</u>
<u>Les archives du Centre des Recherches Scientifiques de Nicosie.....</u>	<u>19</u>
<u>PARTIE B</u>	
<u>Les danses chypriotes ainsi que les raisons pour lesquelles les Gens dansent</u>	<u>21</u>
<u>La place de l'homme et de la femme dans la société du 19^e siècle</u>	<u>24</u>
<u>A) L'homme dans la société du 19^e siècle.....</u>	<u>24</u>
<u>B) La femme à Chypre au 19^e siècle</u>	<u>29</u>
<u>Les discriminations envers la femme</u>	<u>32</u>
<u>Les discriminations économiques et sociales entre hommes et femmes.....</u>	<u>32</u>
<u>La femme chypriote, les traditions et les légendes</u>	<u>33</u>
<u>Qui danse et quelles sont les relations entre les danseurs</u>	<u>34</u>
<u>Le rôle de la danse dans la vie des Chypriotes. Qui dansait et pourquoi ? Symbolismes des danses</u>	<u>36</u>
<u>A) La « suite des danses » pour hommes - Les raisons pour lesquelles les hommes dansaient cette suite.....</u>	<u>38</u>
<u>B) La « suite des danses pour femmes » – Les raisons pour lesquelles les femmes dansaient.....</u>	<u>39</u>
<u>C) Les raisons pour lesquelles les chypriotes dansent les danses individuelles et comiques.....</u>	<u>40</u>
<u>D) La création des « danses mixtes » – les raisons pour lesquelles on dansait ces danses mixtes.....</u>	<u>41</u>
<u>Le symbolisme des danses traditionnelles chypriotes</u>	<u>43</u>
<u>A) Les danses « antikristi » pour hommes – Symbolisme des pas</u>	<u>45</u>
<u>B) « Danses pour femmes » – Symbolismes des pas</u>	<u>47</u>
<u>C) « Danses individuelles » – Le symbolisme des pas</u>	<u>49</u>
<u>D) « Les danses comiques » – Le symbolisme des pas</u>	<u>51</u>
<u>E) « Les danses mixtes » – Le symbolisme des pas</u>	<u>52</u>

DEUXIÈME CHAPITRE

Les danses « Antikristi » (face à face) d'après la tradition

<u>« L'histoire de la princesse »</u>	<u>53</u>
<u>« Antikristi »</u>	<u>55</u>
<u>« Danses pour hommes »</u>	<u>56</u>
<u>« Premier Antikristos »</u>	<u>58</u>
<u>« Deuxième Antikristos »</u>	<u>66</u>
<u>« Troisième Antikristos »</u>	<u>72</u>
<u>« Quatrième Antikristos »</u>	<u>78</u>
<u>« Balos » pour hommes et pour femmes.....</u>	<u>86</u>
<u>Danses pour hommes - chorégraphies proposées</u>	<u>88</u>
<u>« Premier Antikristos pour hommes »</u>	<u>88</u>
<u>« Deuxième Antikristos pour hommes »</u>	<u>92</u>
<u>« Troisième Antikristos pour hommes »</u>	<u>96</u>
<u>« Quatrième Antikristos pour hommes ».....</u>	<u>101</u>
<u>« Antikristi pour femmes »</u>	<u>105</u>
<u>« Premier Antikristos pour femmes »</u>	<u>107</u>
<u>Variations du « Premier Antikristos pour femmes »</u>	<u>112</u>
<u>« Deuxième Antikristos pour femmes »</u>	<u>114</u>
<u>Variations du « Deuxième Antikristos pour femmes »</u>	<u>119</u>
<u>« Troisième Antikristos pour femmes »</u>	<u>120</u>
<u>Variations du « Troisième Antikristos pour femmes ».....</u>	<u>125</u>
<u>« Quatrième Antikristos pour femmes »</u>	<u>126</u>
<u>Variations du « Quatrième Antikristos pour femmes »</u>	<u>130</u>
<u>Danses pour femmes - Chorégraphies proposées</u>	<u>131</u>
<u>Le « Syrtos » pour hommes et pour femmes</u>	<u>133</u>
<u>Le « Syrtos pour hommes ».....</u>	<u>137</u>
<u>Réalisation des pas – « Syrtos pour hommes »</u>	<u>148</u>
<u>Le « Syrtos pour femmes »</u>	<u>149</u>
<u>Variations de « Syrtos pour femmes »</u>	<u>154</u>
<u>Réalisation des pas – « Syrtos pour femmes »</u>	<u>156</u>
<u>« Syrtos Mixte »</u>	<u>157</u>
<u>Chorégraphie – « Syrtos Mixte »</u>	<u>160</u>
<u>Le « Zeimbékiko »</u>	<u>176</u>
<u>Types et formes de « Zeimbékiko »</u>	<u>179</u>
<u>« Zeimbékiko pour hommes »</u>	<u>181</u>
<u>Chorégraphie « Zeimbékiko pour hommes »</u>	<u>186</u>
<u>« Zeimbékiko pour femmes » - Chorégraphie récente des chansons -</u>	

<u>« La fontaine de jeunes filles de Péya »</u>	188
<u>« Zeimbékiko Mixte » (pour hommes et pour femmes)</u>	
<u>–« La danse de la cruche »</u>	195
<u>Chorégraphie de « Zeimbékiko mixte » « La danse de la cruche »</u>	206
<u>« La Pomme »</u>	208
<u>« Sousta »</u>	210
<u>Chorégraphie de « Sousta »</u>	224
<u>« Karotseris » (Le charretier)</u>	225
<u>Chorégraphie de « Karotseris »</u>	229
<u>« Mantra »</u>	232

TROISIÈME CHAPITRE

<u>Danses individuelles</u>	233
<u>« La danse du Tamis »</u>	234
<u>Le conte de fées de la princesse et de l'eau immortelle</u>	236
<u>« La danse du couteau »</u>	244
<u>Première version de « la danse du couteau »</u>	246
<u>Deuxième version de « la danse du couteau »</u>	247
<u>« La danse de la faucille »</u>	248
<u>« La danse de 'Kandila' »- (« La danse du verre »)</u>	253

QUATRIÈME CHAPITRE

<u>Les danses et les jeux comiques / satiriques</u>	258
<u>« Le poivre »</u>	259
<u>« Nikolis »</u>	263
<u>« La Braie »</u>	267
<u>« Sandala Mandala »</u>	270
<u>« Kanaris »</u>	274
<u>« La danse de la pomme de terre »</u>	276
<u>« La danse de palioma » (Lutte)</u>	277
<u>Les danses comiques</u>	278
<u>Jeux – Danses « Le pommier » / « La danse de la promesse »</u>	279
<u>« Le jeu du chasseur et du lièvre »</u>	280
<u>« Le jeu du pommier »</u>	280

CINQUIÈME CHAPITRE

<u>La danse au sein du mariage traditionnel Chypriote</u>	281
<u>Préparations, coutumes et danses en référence à la préparation du lit nuptial</u>	283
<u>Le lavage et la « danse des laines»</u>	283
<u>« La danse de la dot »</u>	286
<u>Le remplissage, la préparation et la « danse du lit »</u>	289
<u>a) Le remplissage de laine et la préparation du lit</u>	289
<u>b) La « danse du lit »</u>	292
<u>Orner le lit de plumetis</u>	293
<u>« La danse du blé ou du 'réssi' »</u>	294
<u>« La danse des vêtements matrimoniaux et passer la 'ceinture'</u>	

autour de la taille de la mariée et du marie »	296
« La danse du couple (recouvrir le couple de plumetis)	299
«La danse de témoins du mariage »	301
« La danse de parent par mariage »	301
« La danse de 'korasata' »	302
« La danse de l'alimentation (des pâtes- vermicelles, des 'koulouria', des gâteaux et des fruits)	303
a) « La danse des pâtes- vermicelles, des « koulouria »	303
b) «La danse des « koulouria », des gâteaux et des fruits »	303
« La danse avec les animaux et des pultreilles »	305
Les danses de divertissement	306

SIXIÈME CHAPITRE

Costumes traditionnels chypriotes	307
Costumes pour hommes	310
i) La braie.....	312
ii) La chemise	315
iii) Le « gilet » et le « zimpouni »	317
iv) Ceinture (« Zostra »)	319
v) La fanchon « Le kouroukli » - le foulard « Le mantos » – le fez.....	320
vi) Chaussettes, bottes, scarpes	321
vii) « L'alas », « la vourka », « le tzipodi »	323
Les tissus du costume pour hommes et pour femmes	324
Costume pour femmes	326
Le costume de Karpasie (Le « Karpassitiko »)	327
Les parties de « Karpassitiko ».....	328
i) Le haut - de - chasses	328
ii) La chemise	328
iii) La saya	328
iv) Les foulards de tête : La fanchon ou la « kouroukla », ou le foulard	330
vi) Vêtements de la taille : Le tablier, le foulard, la ceinture, le foutas	333
vii) Les manteaux : « Le doubletti », « Le rougetti »	335
viii) Les chaussures et les bijoux	337
Le Karpassitiko de fête	338
Le costume de Paphos (« Paphitiko »)	340
a) Variation de « Karpassitiko »	340
b) Le Paphitiko avec la robe	342
Le costume montagnoux	344
Le costume de Mésorée (le « Messaritiko »)	346
Le costume de Nicosie	348
Le costume d'Amalia et ses variations	351

SEPTIÈME CHAPITRE

Les instruments de Musique chypriotes	352
Le pithkiavli	353
Le violon	354
Le tampouras	355
Le luth	356
Le tampoutsia	359

<u>CONCLUSION</u>	<u>360</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>363</u>

INTRODUCTION

Le maintien et la conservation des traditions d'un peuple constituent un élément majeur pour la sauvegarde de son identité. Mais c'est aussi l'obligation de chacun de nous, dans la mesure du possible, pour que nous maintenions vivants les éléments culturels de tout peuple, puisqu'ils appartiennent à l'héritage de l'humanité.

Il est donc primordial de conserver ces éléments authentiques et non altérés. Toute expression artistique est également une preuve du niveau intellectuel et de la civilisation d'un peuple. La danse et en particulier la danse traditionnelle issue des traditions, des mœurs, des coutumes, des légendes, des superstitions constitue une petite pierre de cet édifice culturel et de sa conservation.

Par conséquent le but de cette étude est de procéder à une recherche de fond des traditions et de l'héritage culturel de Chypre, pour ce qui est des danses traditionnelles, en relation avec les us et coutumes et les occupations des habitants de l'île.

Nous nous limiterons aux danses traditionnelles chypriotes. Nous ne procédons pas à une étude comparative avec les danses traditionnelles de Grèce ou d'autres pays de l'espace géographique environnant. Cela fera l'objet d'une étude comparative plus exhaustive dans un avenir proche.

Dans la première partie de l'étude nous présentons la méthode que nous avons adoptée pour cette recherche, nous abordons différents sujets qui préparent le lecteur à mieux connaître les personnes qui ont créé ces danses traditionnelles. Au début de la recherche nous citons le contexte géopolitique de l'île puis il est question de la place de la femme dans la société chypriote du XIXe siècle et nous procédons, par la suite, à une analyse du rôle de la danse dans la vie des Chypriotes, des personnes qui dansaient, réponse à la question « qui dansait et pourquoi », et puis nous abordons le symbolisme de ces danses.

Tous ces éléments, nous espérons, aideront le lecteur à mieux comprendre comment et sous quelles conditions ces danses furent-elles créées et dans qu'il les apprécie mieux.

Dans cette première partie apparaît clairement que la place de la femme dans la société chypriote du XIXe siècle diffère de celle de l'homme et par conséquent les danses diffèrent aussi; nous avons des danses pour hommes et des danses pour femmes, exécutées séparément et puis, avec l'évolution des mœurs, nous avons la créations des danses mixtes.

Nous présentons donc, dans un premier temps, toutes les danses traditionnelles, danses pour hommes, danses pour femmes et danses mixtes avec l'historique de leur création et, par la suite, nous analysons en détails les pas, un par un. Dans l'étape suivante, et tenant compte de l'analyse des pas, nous procédons à une interprétation de ces pas et du symbolisme de la danse. Là où nous estimons nécessaire nous proposons une chorégraphie pour que l'éventuel chercheur voie comment on exécute, dans la pratique, les pas et comment ceux-ci se relient entre

eux pour parvenir à une danse finie. Ces chorégraphies sont donc proposées pour servir, à la fois, à l'étude de la danse, mais aussi, pour la conservation de son authenticité.

Nous présentons aussi les mythes, les us et coutumes, les traditions relatives et rattachées directement aux danses pour obtenir une meilleure analyse et interprétation de chaque danse. Le mariage traditionnel constitue un point de référence pour les danses traditionnelles chypriotes et il est cité comme exemple pour leur application. On dit même que les danses traditionnelles ont comme source d'inspiration, pour leur création, ce mariage traditionnel¹.

Pour mener à bien cette recherche nous avons eu recours à toute la bibliographie concernant notre sujet et nous l'avons étudiée. Nous avons également eu des entretiens personnels avec des danseurs professionnels et considérés comme spécialistes de ces danses, de la musique qui les accompagne et des traditions. Et pour compléter ces entretiens nous avons interrogé des personnes âgées qui nous ont décrit leurs expériences et leurs souvenirs sur les traditions et les fêtes locales.

Par ailleurs les archives du Centre des Etudes Scientifiques de Chypre nous ont été d'une aide appréciable. Ils contiennent des informations concernant les traditions, à Chypre, de la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours. Nous y avons écouté des centaines de CD et recueilli les éléments qui nous intéressaient sur les danses, les us et coutumes des Chypriotes de cette période.

Nous avons également projeté des cassettes vidéos provenant des archives de la Radiotélévision chypriote (RIK). Ces enregistrements contiennent des séquences des fêtes des villages, des exécutions des danses, des entretiens et des récits sur les traditions. Nous avons, en somme, étudié et analysé tous les éléments qui se rapportent à notre sujet.

Nous n'avons pas constaté, dans toutes ces projections et les auditions des CD des deux archives qu'il existe une description détaillée des danses et de leur symbolisme. De même la bibliographie sur les danses traditionnelles est très restreinte. Il est donc nécessaire, pour conserver non altérées ces danses, de procéder à une description détaillée et d'analyser leur symbolisme à travers les traditions et les us et coutumes. La présentation est la suivante :

Dans un premier temps, nous avons abordé les danses dès leur création ; comment, selon la tradition, ont-elles été créées. Après, nous faisons suivre la description de la « suite » des danses pour hommes (1^{ère}, 2^e, 3^e, 4^e et « balos ») suivie des danses pour femmes (1^{ère}, 2^e, 3^e, 4^e et « balos »). Par la suite nous présentons les danses « Syrtos-syrta » pour hommes et pour femmes et le « syrtos mixte », le « Zeimbékiko » pour hommes, pour femmes et mixte, « Sousta », « Karotseris », « Milo = pomme » et « Mantra= bergerie ». La description et l'analyse de ces danses collectives sont suivies par celles des danses individuelles : « La danse du tamis », « La danses du couteau », « La danses de la faucille » et « La danses du verre ». Et, enfin, dans une dernière partie de ce chapitre sont présentées la description et l'analyse des danses dites comiques et des jeux : « Nicolis », « Vraka = la braie »,

¹ cf. page 53, la légende de la princesse.

« Santala mantala » (sandales et serrures en bois), « Kanaris », « La danse de la pomme de terre », « La danses de la lutte », « Le pommier », « Le jeu entre le lièvre et le chasseur ».

Dans le Cinquième chapitre nous présentons le mariage traditionnel, les danses spécifiques exécutées seulement lors de cette cérémonie, les traditions et les us et coutumes qui s'y rattachent.

Après la présentation des danses, des us et coutumes, traditions et superstitions nous présentons les costumes traditionnels des Chypriotes et des instruments de musique traditionnels. Nous incluons, en annexe, quelques partitions musicales sur les danses traditionnelles, dans le seul but d'aider le futur chercheur à mieux mettre en application les pas des danses et les chorégraphies. Ces deux descriptions, costumes et musique, sont essentielles pour la compréhension et la perception de la danse. Pour mener à bien ces descriptions nous avons eu recours à la bibliographie existante mais aussi aux témoignages des personnes âgées et aux informations extraites des CD du Centre des Recherches Scientifiques de Chypre. Les photos des costumes sont extraites du livre d' Eleni Papadimitriou « Les costumes chypriotes » « *The Cypriote costumes* »² et les photos des danseurs des cassettes vidéos de la Radiodiffusion chypriote.

² Παπαδημητρίου Ελένη, Papadimitriou Eleni, *Οι Κυπριακές Φορεσιές, / The Cypriot costumes*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Μουσείο Λαϊκής Τέχνης της εταιρείας Κυπριακών Σπουδών / Peloponnesian Folklore Foundation, Folk Art Museum of the society of Cypriot Studies, Αθήνα / Athens, 1991.

Situation géographique

Chypre est la plus grande île de la Méditerranée. Elle a une superficie de 9.251 km et se trouve à l'Est du bassin méditerranéen. Elle se situe à 75 km de la Turquie, 387 des îles grecques de Rhode et de Carpathos, 380 km de l'Égypte et 105 km des côtes syriennes et libanaises.

L'origine du nom de Chypre remonte très loin dans l'antiquité. Son étymologie reste mystérieuse et un sujet de discussion aussi bien pour les historiens que pour les linguistes.

Dans l'antiquité, l'île porte les noms de « Aéria », « Akamanteri », « Keratia », « Makaria », « Ofioussa », « Alassia » et d'autres. C'est Homère qui, dans *L'Illiade* donne à l'île le nom de « Kypros ». Mais Aphrodite née à Chypre, dans la région de Paphos, au lieu dit Petra tou Romiou (Pierre du Grec) porte le nom de « Kypris ». On peut se demander s'il y a un rapport entre Kypros et Kypris.

En grec Kypros désigne aussi la plante henné qui, dans les temps anciens, poussait en abondance dans l'île. Mais il faut chercher plus sérieusement l'étymologie de Chypre dans le mot cuivre dont, jadis, les mines avaient fait la richesse de l'île.

Sa position géographique, au croisement des trois continents ; ceux de l'Europe, d'Asie et d'Afrique, lui permet de jouer un rôle primordial dans le commerce international. Mais, justement, à cause de cette situation géopolitique elle fut convoitée, agressée et conquise par toutes les puissances de chaque époque : Égyptiens, Grecs, Phéniciens, Assyriens, Perses, Macédoniens, Romains, Byzantins, Arabes, Francs, Vénitiens, Ottomans, Anglais et Turcs occupant actuellement le 40% du territoire de l'île.

Carte de Chypre.



Bref aperçu historique, la population et le problème chypriote actuel :

Nous allons, dans ce qui suit, donner les dates et les événements les plus importants, à notre avis, de l'histoire de l'île.

Chypre a été habitée à la fin du VII^e millénaire av. J.C.³. Les fouilles archéologiques à Acrotiri, région de Limassol, à Chirokitia en 1934 et à Calavassos en 1947 ont permis de découvrir les premières habitations à Chypre du début de l'époque néolithique.

A l'époque du cuivre, la position stratégique de l'île et ses mines de cuivre attirent l'attention des Mycéniens qui, à cette époque, étaient les maîtres du commerce en Méditerranée. Ils viennent donc s'installer dans l'île en tant que commerçants vers 1400 av. J.C. et par la suite, ils se sédentarisent. Il s'ensuit alors tout un long procédé d'helléniser les autochtones, dans tous les domaines, langue, croyances, coutumes et l'art⁴.

Au XIII^e siècle av. J.C. nous avons l'arrivée des Achéens.

Ainsi les Grecs de l'île sont descendants des Mycéniens et des Achéens.

Au 1^{er} siècle av. J.C. Rome conquiert l'île. C'est en 45 après J.C. que les apôtres Paul et Barnabé rependent le christianisme à Chypre. C'est alors que naît une polémique quant à l'appartenance de l'église de Chypre. L'Eglise d'Antioche la revendiquait mais les prélats chypriotes s'y opposaient. Cette polémique a duré jusqu'en 478 après J.C. où l'archevêque de l'île Anthémios, suite à une vision, découvrit la tombe de l'apôtre Barnabé. Ainsi l'Eglise de Chypre, jusqu'à nos jours, est autocéphale⁵.

Avec la création de Byzance, Chypre est sous l'autorité de Constantinople qui dure de 330 à 1191.

La décadence de Byzance, d'un côté, et l'expansion de l'empire des Mameluks de l'autre ont exposé Chypre aux attaques des pirates Sarrasins. Ces derniers ont essayé de l'occuper et ont détruit les villes côtières. Ainsi la capitale a été transférée à l'intérieur de l'île en 965 et a pris le nom de Nicosie. Les Chypriotes furent alors obligés de payer des impôts à la fois aux Byzantins et aux Mameluks, jusqu'au règne de Nicéphore Phokas (963-969 après J.C.) où Byzance s'impose en Méditerranée et libère l'île des invasions.

Lors de la 3^e croisade, le roi de l'Angleterre Richard Cœur de Lion (Richard III) (1189-1192) conquiert Chypre en 1191 et par la suite la vendit aux chevaliers de Saint Jean. Les habitants, ne supportant pas les lourds impôts, se sont révoltés avec pour résultat de se faire massacrer. Les chevaliers furent alors obligés de rendre l'île au roi Richard Cœur de Lion qui la vendit au noble français Guy de Lusignan en 1192⁶. Ce dernier est venu de la Palestine s'installer dans l'île avec 300 de ses fidèles à qui il a distribué des terres. Mais c'est son frère Amaury, qui lui succéda, qui gouverna l'île pendant 11 ans 1194-1205 et instaura la dynastie des Lusignan. Les différences

³ Ίδρυμα Λεβέντη, *Αρχαιολογικοί χώροι και μνημεία της Κύπρου* στον κατάλογο της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, σελ.10, Κυπριακή Εθνική Επιτροπή UNESCO, 1999.

⁴ Παντελίδου Αγγελική, Πρωτοπαπά Καλλιόπη, Γιαλλουρίδης Σάββας, *Ιστορία της Κύπρου*, σελ. 18, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία, 2010.

⁵ Παυλίδης Άντρος, *Το αυτοκέφαλο της εκκλησίας της Κύπρου*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία, 2011.

⁶ L'occupation française de l'île a dure pendant trois siècles, de 1192 jusqu'en 1489 après J.C.

entre les Francs et les autochtones s'accroissent avec la tentative de l'église catholique de convertir les orthodoxes au catholicisme. Cette situation conflictuelle a duré jusqu'en 1441 où Hélène Paléologue, princesse byzantine, a épousé le roi de Chypre Jean II (1432-1459). Sous son influence, orthodoxe elle-même, des libertés religieuses ont été accordées aux habitants et la langue grecque, qui était considérée comme la langue des esclaves, a été promue, au même titre que le français, comme langue officielle de la cour et de la diplomatie⁷.

Nous avons la fin du règne de la dynastie des Lusignan avec le dernier roi Jacques II (1464-1473) lorsque celui-ci épousa Catherine Cornaro (1468)⁸, fille d'une famille noble vénitienne. Venise avait adopté la jeune fille avant son départ pour Chypre. Ainsi après la mort soudaine de Jacques II⁹, Catherine Cornaro fut obligée de transférer ses droits à la ville de Venise et en 1489 l'île passa aux mains des Vénitiens qui la gouvernent pendant 82 ans. Le règne des Vénitiens se caractérise par la lourde imposition qu'ils faisaient subir aux Chypriotes. Le seul bon souvenir qu'ils laissèrent sont les murailles qu'ils ont construites autour de Nicosie et de Famagouste à cause du danger naissant d'une invasion des Ottomans¹⁰.

En 1571 Chypre fut conquise par les Ottomans. Nicosie avait résisté pendant 45 jours et Famagouste pendant 11 mois où le défenseur de la ville Marc Antoine Bragadin avait été écorché vif et sa peau remplie de paille.

Le sultan en 1878, pour remercier l'Angleterre pour son aide, dans la guerre de Crimée, lui a loué l'île. En 1915 l'Angleterre, annexa l'île à son royaume et Chypre devient une colonie anglaise jusqu'en 1959 où elle acquiert son indépendance après une lutte armée de quatre ans. Ainsi les habitants turcs de l'île sont les descendants des soldats ottomans et des Grecs islamisés. La cohabitation était pacifique jusqu'en 1963 où des affrontements ont éclaté entre les deux communautés.

La population de Chypre en 1974 était composée de 82% de Grecs et de 18% de Turcs. A cette date la junte militaire d'Athènes, fait un coup d'état contre le gouvernement légal de l'île. La Turquie prétextant de protéger la population turque de l'île est intervenue militairement, a envahi l'île et occupé le 37% du territoire, le 20 juillet 1974. Résultat de cette invasion est que 33% de la population, soit 200.000 personnes sont devenues des réfugiées dans leur propre pays. Nicosie reste la seule ville au monde à être séparée par une ligne de démarcation appelée « ligne verte ».

Ce déplacement forcé de la population a eu pour conséquence la modification du caractère démographique de l'île. Les Grecs ont été chassés de leurs maisons et, à leur place, la Turquie a fait venir des colons d'Anatolie et les y a installés. Dans sa politique de turquisation l'occupant a fait en sorte que plus rien ne rappelle le caractère grec de cette partie de l'île. Il a changé les toponymes, a transformé les églises en mosquées et a détruit tous les cimetières.

Ce déplacement de la population, a par ailleurs, des conséquences néfastes sur la civilisation de l'île. Les us et coutumes et les traditions existant dans les villages et

⁷ Παπαδόπουλος Θεόδωρος, *Ιστορία της Κύπρου*, Τόμος Ε', σελ. 913, Εκδόσεις Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', Λευκωσία, 1996.

⁸ Edbury W. Peter, *Catherina Cornaro Queen of Cyprus*, p.44, London: Trigraph, 1989.

⁹ Nombreux sont les historiens qui croient que le roi a été empoisonné.

¹⁰ Παυλίδης Άντρος, *Τα τελευταία χρόνια του Βασιλείου της Κύπρου*, Ιστορία της Κύπρου, CDROM, Λευκωσία: Άλφα Ωμέγα Informatics, 1997.

les régions agricoles de la partie occupée ont disparu avec la dispersion des habitants. Par exemple, les traditionnelles joutes poétiques (voir page 10) qui avaient lieu, lors des fêtes, dans tous les villages sont devenues chose rare. Le mariage traditionnel a disparu. Le dialecte a subi les conséquences du déplacement et du mélange des habitants, beaucoup d'expressions et de mots dialectaux ne sont plus employés¹¹. Les fêtes et les traditions des villages, la cuisson du pain, les relations des habitants entre eux etc. ont disparu. La culture de la soie et son exploitation traditionnelle a d'abord disparu dans la région de Kérynia occupée et par la suite dans toute l'île. Les églises si elles ne sont pas transformées en mosquées elle sont devenues des bergeries, des boîtes de nuit, ou bien elles servent comme dépôts de munition à l'armée turque. Les musées, les fresques, les mosaïques des églises, dans la zone occupée, ont été pillés, vendus et dispersés à l'étranger. En somme toute la civilisation grecque de l'île, à cause de l'occupation et non seulement, subit actuellement un triste sort d'altération.

Les habitants de l'île face à ce désastre avaient pour seule préoccupation de survivre. Ainsi les traditions, superstitions, façon de vivre, façon de s'habiller, façon de penser, mœurs, artisanat passent au second plan du quotidien.

La danse et tout ce qui la concerne fait partie de cette authenticité culturelle qui est en train de disparaître. En conservant les danses traditionnelles on conserve les traditions et la civilisation des gens qu'elles représentent. La destruction et la non conservation des danses traditionnelles d'une nation est une des destructions culturelles des plus importantes à côté de celle des monuments historiques et archéologiques. Certes, pour ce qui est de Chypre, pour les monuments archéologiques et historiques dans la zone occupée, la seule possibilité est de protester auprès de l'UNESCO. Mais, pour ce qui est de l'héritage vivant il est de notre devoir de le préserver et de le conserver. La description des danses traditionnelles chypriotes rentre dans cette perspective de la conservation de cette partie culturelle de l'île. Pour les futurs chercheurs sur la civilisation chypriote elles pourront constituer une source d'inspiration et d'étude.

A partir de ce postulat, pour la préservation de l'identité nationale et culturelle de Chypre et puisque jusqu'à nos jours il n'existe aucune étude sur les danses traditionnelles de l'île et, avant qu'il ne soit trop tard, nous avons entrepris cette recherche de les décrire. C'est donc la seule raison de notre recherche.

¹¹ cf. Αντρέας Χατζηγάββας : *Το βασικό λεξιλόγιο της κυπριακής διαλέκτου* : Στατιστική ανάλυση, σσ. 157-173. *Η Ελληνική Γλώσσα στην Κύπρο από την αρχαιότητα ως σήμερα*. Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010.

Problème de survie des danses traditionnelles de Chypre :

Chypre a beaucoup changé depuis l'invasion de l'île par la Turquie en 1974. La préoccupation première des habitants était de survivre, puisque 33% de la population sont des réfugiés dans leur propre pays. Une des ressources, pour faire face à la crise, était le tourisme. Petit à petit l'île s'est développée, a résolu, en grande partie, les problèmes financiers et, en 2004, elle est devenue membre, à part entière, de la Communauté Economique Européenne.

Mais le tourisme, à part son côté bénéfique, a importé aussi son côté maléfique ; influences sur les moeurs, les coutumes, les traditions, altération et modification des danses traditionnelles et en somme un bouleversement de la vie « tranquille » des insulaires.

On peut se demander comment les danses traditionnelles peuvent-elles être altérées. Il suffit de citer un seul exemple. Dans bien des cas, nous constatons, dans les lieux touristiques et dans les hôtels, l'exécution des danses traditionnelles, chose inadmissible, à l'aide d'instruments de musique non traditionnels, comme par exemple des synthétiseurs de musique et du « bouzouki » et non pas les instruments de musique traditionnels, le violon et le luth. C'est la raison pour laquelle nous insérons une partie consacrée aux instruments traditionnels de musique. Les chorégraphes, par ailleurs, introduisent, dans leur mise en scène, des pas acrobatiques, des gestes qui font rire ou mélangent les genres musicaux dans le seul but d'impressionner et d'amuser les touristes. Bien souvent notre enquête a révélé que ces responsables des groupes folkloriques ne connaissent pas l'historique des danses, ni leur symbolisme, ni leur contenu culturel.

La disparition ou l'altération de ces danses, au fur du temps, mais aussi tous les éléments culturels qui les accompagnent, est donc réelle. C'est aussi une raison de plus qui nous a motivée pour le choix de ce sujet mais aussi l'affinité que nous avons avec ces danses. Car nous croyons et nous espérons que c'est le seul moyen de les conserver intactes. En les conservant ainsi, nous conservons aussi une partie de notre civilisation.

Il y a également un autre facteur important qui intervient dans cette altération des danses traditionnelles ; c'est celui de l'évolution du mode de vie des Chypriotes depuis 1974. Jusqu'alors ces danses étaient dansées dans les cafés, durant les fêtes des villages et lors des mariages. Les villageois y participaient et c'était pour eux une façon de se distraire. Il n'existaient pas avant 1960 les troupes de théâtre ambulantes ou autres qui viendraient donner des représentations et où les habitants seraient des spectateurs. La danse, la musique et le chant constituaient la distraction essentielle aussi bien pour les petits que pour les grands. Ils étaient prêts, à chaque occasion, de se mettre à danser et à chanter. Lors aussi des travaux agricoles ou de l'élevage -c'était l'occupation essentielle des habitants de l'île- aux heures de repos, ils se mettaient à danser et à chanter ; voir par ex. la danse de la faucille (page 248) où chaque danseur avec la faucille à la main imite les mouvements du moissonneur et montre sa dextérité.

Depuis toujours les habitants de l'île, malgré l'esclavage, l'oppression et la pauvreté, dès que l'occasion leur était donnée et malgré la fatigue, ils se mettaient à danser et à chanter. Pour illustrer ces propos nous insérons un extrait de l'article de Patapiou -

Christophidi Nassa¹² : « L'ingénieur militaire italien Juliano Savorniano, chargé de renforcer les murailles de Nicosie en 1567, dans sa correspondance avec le concepteur de ces travaux, parle du sérieux au travail et de l'amour particulier des habitants pour la musique. Les Chypriotes note-t-il « travaillent toute la journée sur les remparts dans la poussière, sous le soleil ardent, et au moment du repos ils ont le courage de chanter, de s'affronter avec des joutes poétiques, de danser, de réciter des poèmes ou des « tsiattismatas » (improvisations poétiques cf. page 10), et de jouer du tambour basque, des trompettes et des flûtes. »

Tout ceci était le produit d'une société fermée et opprimée. Les gens désiraient une vie épanouie et plus libre. C'est ce qu'ils trouvaient dans la danse et les distiques, tercets ou des quatrains improvisés (τα τσιαττιστά). cf plus bas page 10., cf. aussi page 72 où la fin de la Troisième danse pour hommes continue avec ce qui est appelé la danse chantée durant laquelle les danseurs dansent un peu, s'arrêtent et continuent avec des échantillons des « tsiattismata » chantés.

Les joutes poétiques, improvisations poétiques, se sont restreintes à quelques fêtes de l'année depuis 1974. Nous l'avons signalé, c'est une des conséquences de l'invasion et de l'occupation de l'île.

Le mariage traditionnel, qui était le centre de la distraction des villageois où on dansait les danses traditionnelles et qui constituait l'expression de toutes les coutumes de l'île n'est plus pratiqué. Les réceptions après la messe à l'église se font dans les hôtels où les instruments traditionnels ; le violon et le luth sont absents. On reçoit les invités (bien des fois à plusieurs centaines) autour d'un verre. Les parents les plus proches sont, par la suite, invités à un dîner au restaurant de l'hôtel. Evidemment cette façon de célébrer le mariage s'oppose au mariage traditionnel qui, en général, avait lieu au printemps ou en été, en plein air, et où tout le village était convié aux repas et aux festivités, danses, chants, joutes poétiques qui duraient pendant trois jours. (cf. page 281)

Voici une raison de plus où la description des ces coutumes liées aux danses traditionnelles s'impose.

¹² Παταπίου – Χριστοφίδη Νάσα, *Κύπρος, Το σύνορο του πολιτισμού και του κόσμου*, Περιοδικό Κοινόν Κυπρίων, Περίοδος Γ', Τεύχος 14, Απρίλιος – Ιούνιος, σελ. 32, Εκδόσεις: ΕΚΕ (Ενωσης Κυπρίων Ελλάδας), 2004.

Les Tsiattista ou tsiattismata (chants improvisés)¹³

C'est une production poétique des *piitaridès*, poètes improvisateurs, constituée par les "chants d'amour" et « des jeux d'affrontement verbal », qui prennent principalement la forme de distiques, tercets ou quatrains. Le terme vient du verbe dialectal *tsiatizo*, en grec moderne, « *tairiazo* » qui signifie ajuster, harmoniser. On rencontre dans ce genre de poésie orale des *tsiattismata* improvisés un humour exubérant du fait qu'ils sont composés au moment même où ils sont exécutés devant un auditoire. On connaît en Grèce des concours poétiques dotés de prix, depuis l'époque d'Homère. Le concours, nous disent les témoignages, se déroulait sous la forme d'échange de vers ou de distiques -c'est-à-dire comme se déroulent les *tsiattismata* à Chypre. Le même type de concours avait lieu lors des Panathénées, où des rhapsodes récitaient les épopées d'Homère "en se répliquant et se suivant", c'est-à-dire que lorsque l'un s'interrompait l'autre commençait. La fête où les concours poétiques tiennent la place la plus formelle est actuellement à Chypre le *Cataclysmos* (le lundi de la Pentecôte). Durant cette journée, les poètes populaires qui participent à la fête organisent entre eux des joutes sans préparation, qui consistent en l'échange de distiques improvisés sur des thèmes qui surgissent d'eux-mêmes pendant le déroulement du concours ou leur sont donnés par le public qui les écoute. On a rapproché la fête du *Cataclysmos* des *Anthestéria*¹⁴, durant lesquelles "les participants à la fête, montés sur des chars, raillaient et insultaient ceux qui venaient à leur rencontre". A Chypre les *piitaridès* se provoquent et se moquent l'un de l'autre.

Par ailleurs les *tsiatista* se déroulaient et se produisaient devant un auditoire lors d'une occasion particulière, par exemple, un mariage traditionnel, un baptême, une fête, en somme chaque fois que les gens trouvaient l'occasion, les *tsiattismata* ou *tsiattista* (production) leur servaient de moyen de se divertir. Le *tsiatisma* (action de composer) n'est pas toujours limité à deux participants, ils peuvent être trois ou quatre.

Le poète improvisateur s'inspire de la beauté féminine, de l'amour, des faits de société, ou d'histoire, des catastrophes naturelles etc. Voici quelques exemples :

- 1) Chante mon luth d'azur, mon violon canelle,
monte et fais descendre du balcon la brunette.

- 2) Prenons-nous par la main, allons dans les vergers,
cueillons des basilics, faisons-en des brassées.

- 3) Où as-tu, par erreur, mon Dieu qui l'as créée,
trouvé à lui donner tant de grâce et beauté ?
Tu l'as faite soleil doré,
puis elle t'a rendu envieux,
et amoureux !

- 4) Christophoros
Avant que de chanter je veux vous saluer,

¹³ Les terme *tsiattisma* désigne aussi l'action de composer.

¹⁴ Les *Anthestéria*, ou "fête des fleurs", se déroulaient à Athènes, dans l'Antiquité, durant le mois *Anthestérion* (fin février-début mars), et étaient célébrées en l'honneur de Dionysos.

puis demander qui va contre moi se dresser.
Quel qu'il soit, qu'il se montre, afin que nous joutions,
qu'ainsi que les lutteurs, en vers nous nous battions.
Jusques à la défaite, échangeons, lui et moi,
sans nous injurier, des vers de bon aloi.

5) Ioannis

Me voici, moi, ton fils, je suis ton adversaire,
de nouveau devant toi montagne je me dresse ;
c'est la seconde fois que je m'en prends à toi,
j'ai brisé ton élan, et j'ai bien vu ta force.
Attends, regarde-moi, mets-le-toi bien en tête :
tu vas encore subir ce que tu as subi. (Traduits par Andréas Chatzisavvas).

Pour une meilleure compréhension de l'art dans les poèmes des improvisateurs, il est nécessaire de connaître la versification de ces poèmes, qui, au fond, ne diffère pas de celle de la chanson populaire chypriote. Les uns tout autant que les autres sont iambiques ou trochaïques¹⁵, parce que le peuple, comme l'écrit Thr. Stavros¹⁶, ne connaît que ces rythmes.

Le vers, le plus employé par les improvisateurs est le vers iambique paroxyton de quinze syllabes, avec la coupe caractéristique à la huitième syllabe. L'accent est mis sur la sixième ou la huitième et quatorzième syllabe. Très souvent le premier iambe est changé en trochée.

Dans la poésie improvisée il n'existe pas de vers trochaïques homogènes, non composites formant une unité, hétérogène est le vers trochaïque proparoxytons de quinze syllabes. Il y a aussi le trochaïque oxyton de seize syllabes qui provient de la langue puriste et qui est très utilisé dans la chanson populaire. Les improvisateurs passent souvent des vers iambiques de quinze syllabes aux vers trochaïques de quinze syllabes, et cela se fait parce que tous les deux ont une origine commune dans la chanson Acritique.

A propos de ce vers de quinze syllabes byzantin et populaire, Nicolaos Politis affirme « que le vers de quinze syllabes est plus de forme puriste et moins de forme démotique, et il a été probablement créé par la réunion d'un octosyllabe iambique (populaire) et de la deuxième moitié du vers de douze syllabes byzantin littéraire, qui est très souvent de sept syllabes, et même le plus souvent accentué sur la troisième syllabe¹⁷. »

¹⁵ Iambique est le vers dont le rythme est donné avec un accent sur les syllabes qui ont un nombre pair. En plus l'accent sur une syllabe impair n'est pas nécessaire et pourrait bien ne pas exister. Trochaïque est le vers dont l'accent est mis sur les syllabes impaires si non sur toutes, au moins sur quelques unes d'entre elles. Quelques fois il n'y a pas d'accent aux syllabes paires et au cas où il y en a, ce n'est pas nécessaire.

¹⁶ Thrassyvoulos Stavrou, Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική Μετρική*, έκδ. Α.Π.Θ./Ιδρυμα Μαν. Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη, 1974 & πολλές ανατυπώσεις [α' έκδ.: Βιβλιοπ. Ι.Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1930]

¹⁷ Nicolaos Politis, *Μέτρικη*, Palamas, Seféris. *Le sonnet*, p. 31, publications Constantinidis, Athènes.

Lorsque la dernière syllabe manque au vers de quinze syllabes, celui-ci devient un vers iambique oxyton de quatorze syllabes. Il faut préciser ici que ce vers de quatorze syllabes n'est pas fréquent chez les improvisateurs. Rare également chez les improvisateurs rimeurs, le vers de quatorze syllabes, est le vers iambique de treize syllabes, qui est constitué habituellement d'un heptasyllabe et d'un hexasyllabe. Dans la poésie narrative, on rencontre très rarement des vers trochaïques (oxytons et paroxytons) de douze syllabes.

Plus fréquent que l'hendécasyllabe et le dodécasyllabe est le décasyllabe iambique qui parfois est lié à un hendécasyllabe ou à un ennéasyllabe. Si quelqu'un l'observait attentivement il constaterait qu'il n'est rien d'autre que deux pentasyllabes côte à côte.

Après le vers iambique de quinze syllabes, le vers le plus utilisé par les improvisateurs est l'octosyllabe, iambique tout autant que trochaïque. Moins fréquent de l'octosyllabe, ils utilisent l'heptasyllabe, iambique et trochaïque, qui est associé des fois à un octosyllabe et tantôt à un hexasyllabe et parfois il est seul. Le pentasyllabe a été utilisé seul et indépendant. Tandis que le tetrasyllabe se rencontre combiné avec des versets de quinze syllabes (sous la forme de 15 + 4 + 15 + 4).

En ce qui concerne la strophe dans la poésie des improvisateurs, la forme la plus simple est composée de deux vers qui riment. Mais il y a des strophes qui sont constituées par trois, quatre, cinq, ou six versets.

PREMIER CHAPITRE

PARTIE A

MÉTHODE DE TRAVAIL

Raison du choix du sujet et la méthode appliquée pour le mener à bien.

A part les raisons déjà évoquées qui sont motivées par la volonté de la conservation du patrimoine nous devons faire part aussi de notre passion personnelle pour les danses traditionnelles de la Grèce et de Chypre en particulier.

Pour la constitution de notre corpus nous avons eu recours aux archives du Centre des Recherches Scientifiques, à la vidéothèque de la Radiodiffusion Chypriote, nous avons examiné la bibliographie relative au sujet, projeté et transcrit les pas, un par un, des cassettes vidéos sur les danses authentiques traditionnelles. Il faut noter que l'analyse des cassettes vidéos était très importante pour l'interprétation des danses parce qu'elles nous permettaient d'avoir un contact visuel avec le sujet de notre recherche, la danse traditionnelle, et tout ce qui la concernait. Ces prises de vue avaient été réalisées avant 1974 et présentent les danses authentiques et non altérées comme c'est le cas, depuis cette date, surtout des représentations par des troupes à des fins touristiques. Ainsi, une fois que ces danses filmées avaient été transcrites sur papier nous les analysions et nous étudions leur thématique, tous les pas et les figures ainsi que le gestuel et leur symbolisme dans tous les détails.

Par ailleurs nous avons interviewé des personnes compétentes dans les différents domaines, folklore, historiens, des danseurs d'un certain âge des danses traditionnelles, qui nous ont donné les éléments recherchés : sur les us et coutumes, les arts traditionnels, les traditions agricoles, les mythes qui se réfèrent aux danses, les vêtements, les instruments de musique et en somme sur tout ce qui concerne les danses.

La question, dans les entretiens avec les danseurs expérimentés et âgés, concernait surtout le contenu thématique de chaque danse et ce qu'on voulait exprimer en l'exécutant. Les réponses étaient parfois consignées sur papier ou enregistrées à l'aide d'un magnétophone ou filmées. Ces enregistrements étaient par la suite décodés et transcrits sur papier. Ces questions, à part la thématique, concernaient les pas, le gestuel, et l'interprétation de ces mouvements. Elles étaient portées aussi sur la musique qui accompagne la danse et les musiciens, la création de chaque danse, les sentiments que les danseurs essayaient de transmettre aux spectateurs. D'autres questions étaient portées sur la société dans laquelle ces danses évoluaient, les superstitions des habitants, les mœurs, les us et coutumes, les costumes des danseurs et leurs variantes dans chaque région et surtout pourquoi on dansait, cf. plus loin à la page 17 le questionnaire complet.

Une fois l'analyse des pas des cassettes vidéos faite, les transcriptions des pas des danses décrites mises ensemble, nous avons constaté qu'il y avait des pas qui étaient exécutés de la même façon partout dans l'île. Ces pas nous les avons appelés « pas simples ». Ils constituent la base de la danse. Les pas plus complexes, appelés « figures » sont ceux qui rendent la danse intéressante et attrayante. Ces figures peuvent avoir des variantes, être exécutées différemment.

Les danses pour hommes contiennent davantage de variantes et sont plus complexes que les danses pour femmes. Nous avons décrit et analysé tous les pas et toutes les figures avec leurs variantes.

Pour ce faire nous avons précédé de la façon suivante. Pour chaque danse nous présentons sa thématique, son histoire, ce qu'elle représente et ce qu'elle raconte, son gestuel, le symbolisme des gestes, des mouvements, des objets que les danseurs et danseuses portent.

Comme il a été dit les danses traditionnelles chypriotes sont les résultats de l'expression des sentiments des gens, de leurs occupations, de leurs préoccupations, des mœurs, des us et coutumes et de la tradition dans le pays. Ainsi les archives du Centre des Recherches Scientifiques ont été pour nous très précieuses et en particulier les témoignages des habitants du siècle dernier, recueillis et enregistrés.

Les danses traditionnelles que nous avons décrites, analysées et étudiées sont les suivantes :

Les danses pour hommes (face à face) Οι αντρικοί αντικριστοί
Les danses pour femmes (face à face) Οι γυναικείοι αντικριστοί
Les syrti Οι συρτοί (syrtos pour hommes et syrtos pour femmes)
Le Zeimbékiko (pluriel) Τα Ζείμπέκικα
La pomme Το μήλο
Sousta Σούστα
Karotseris Καροτσέρη
Mantra Μάντρα
Les danses individuelles Οι ατομικοί χοροί
Les danses comiques et satyriques Οι κωμικοί και σατιρικοί χοροί

Pour ces danses nous proposons également certaines chorégraphies dans le seul but, d'aider le lecteur à mieux comprendre l'utilisation des figures et leurs variantes.

Dans un chapitre, à part, nous décrivons les danses qui étaient (sont) exécutées lors des mariages traditionnels ainsi que les coutumes autour de ces cérémonies de mariage, les préparations et les superstitions.

Par la suite, dans un autre chapitre, nous décrivons les costumes traditionnels des danseurs (hommes et femmes) ainsi que les instruments traditionnels de musique¹⁸.

¹⁸ Nous signalons que, pour des raisons pratiques, on utilise seulement, le plus souvent, les principaux instruments, le violon et le luth, pour accompagner les danses.

Les cassettes vidéos

Les cassettes vidéos que nous avons utilisées proviennent des archives de la Radiodiffusion chypriote et en particulier de la série « Musique et Danses de Chypre ». Ces émissions ont eu lieu avant 1974, date de l'invasion de l'île par la Turquie et présentaient des danses, des chants, des coutumes de toute l'île. Ces cassettes vidéos ont été, pour nous, une aide précieuse car ils nous permettaient d'avoir un contact visuel avec les danses traditionnelles authentiques de la période allant de 1970-74. Nous avons déjà signalé les dégâts culturels subits à cause de cette invasion et occupation de la partie nord de l'île.

La seule raison pour laquelle nous avons choisi, analysé et étudié ces cassettes vidéos était dans le seul but d'avoir la possibilité de baser notre recherche sur des danses traditionnelles authentiques car comme nous l'avons signalé, il est très difficile de trouver, à nos jours, des enregistrements avec des danses non altérées.

Démarche d'analyse

Nous avons transcrit les pas un par un et les figures de chaque danse. Nous avons relevé les gestes et étudié les expressions des danseurs et leur façon de danser. Un geste des mains par exemple s'inscrit dans un ensemble de pas, s'exécute très rapidement. Ainsi on peut très facilement ne pas le remarquer mais il ne peut pas nous échapper lorsqu'il est analysé dans une scène filmée. Pour ce faire il a fallu beaucoup de temps et de patience et bien des fois les films ont été projetés, au ralenti, deux et trois fois.

La production de ces cassettes vidéos a été faite sous la direction de la radiodiffusion par des personnes compétentes. L'enregistrement se faisait dans un studio spécialement aménagé. Le but était d'enregistrer des danseurs d'un certain âge qui s'étaient préoccupés des danses traditionnelles et les avaient pratiquées et exécutées tout au long de leur vie, pour qu'elles soient conservées pour les générations à venir. Pendant ces émissions les pas et le gestuel de ces danses étaient expliqués aux spectateurs par des spécialistes des danses et de la musique traditionnelle. L'explication pédagogique était assurée par un professeur de danses traditionnelles M. Hadjieftychiou Christos¹⁹ et la partie musicale par M. Géorgios Avérof. Le but aussi de l'émission était d'enseigner ces danses au large public.

Les principaux acteurs qui ont réalisé ces émissions sont :

Etude et mise en scène : Kyros Rossidis

Présentation : Andréas Stylianou – Hadjieftychiou Christos

Enseignement des danses : Hadjieftychiou Christos

Textes : Géorgios Avérof

Violon : Géorgios Avérof et Thisséas Violantis

¹⁹ Hadjieftychiou Christos est professeur de musique et aussi chorégraphe, danseur et enseignant de danses traditionnelles de Chypre et de la Grèce. Il est un des précurseurs à l'enseignement des danses Chypriotes. En raison de l'authenticité des danses Chypriotes qu'il enseigne et ses connaissances en tant que musicien, il a été choisi pour enseigner les danses Chypriotes à la Télévision Nationale de Chypre en 1973-1974, à l'émission hebdomadaire « Μουσική και χοροί της Κύπρου » (« Musique et Danses de Chypre »). Avant de venir à Chypre il était enseignant de danses au Groupe de danses Helléniques (Λύκειο Ελληνίδων), à Salonique en Grèce.

Luth / chant / Christodoulos Pipis

Chant : Vassos Constantinou, Géorgios Spanos et d'autres.

Ces cassettes vidéos sont conservées aux archives de la Radiodiffusion.

Les mouvements des hommes et des femmes ont été transcrits, pour chaque danse, pas à pas, et analysés avec le moindre détail et ceci tant pour les danses individuelles que mixtes (hommes-femmes). Nous avons étudié attentivement la façon dont chacun des danseurs exécutait les pas et nous avons par la suite procédé à une étude comparative de ces analyses. Nous avons par exemple étudié le regard des danseurs, les mouvements, le gestuel – position et mouvements des mains, de la tête, du corps -, toutes les figures et leurs variantes. Nous avons décrit les pas, si par exemple ils étaient exécutés avec un petit ou un grand écart, s'ils étaient au ras du sol ou sautés, les différents mouvements des mains, les différences des exécutions entre les danseurs et si les expressions étaient différentes. Nous avons aussi prêté attention aux relations entre les danseurs eux-mêmes, la façon dont ils se tenaient entre eux et si les mœurs influencent la façon de se tenir et de se comporter sur scène.

L'analyse des pas et de tous ces paramètres conduit, par la suite, à l'interprétation de la danse et sa description définitive.

Les entretiens et la bibliographie relative au sujet

Dans notre recherche nous avons également eu recours à d'autres sources. La bibliographie existante est très limitée et tout ce qui a trait aux danses traditionnelles est traité de façon très superficielle.

C'est surtout les différents entretiens qui nous ont apporté les réponses et les informations adéquates pour pouvoir mener à bien notre recherche. Ces entretiens ont eu lieu avec des personnes du troisième âge qui, pour nous, était évident, avaient davantage de connaissances sur les danses traditionnelles, les fêtes, les traditions et surtout comment ces danses étaient exécutées. Les plus jeunes ont été écartés parce qu'ils ne connaissaient pas suffisamment bien ces danses, n'avaient pas de connaissances sur la façon dont elles étaient dansées auparavant ni sur l'organisation et les déroulement des fêtes à cause de leur altération, comme nous l'avons expliqué, depuis 1974. Les personnes interviewées n'étaient pas toutes des danseurs professionnels ou des musiciens. Nous avons essayé de poser notre questionnaire et de nous entretenir avec des personnes de métiers les plus variés possibles ; coiffeurs, réparateurs de vélos, menuisiers, maçons, cafetiers etc.

Le questionnaire qui leur était soumis et à partir duquel nous avons discuté est le suivant :

Questionnaire

1. Quelles sont les danses chypriotes que vous connaissez ?
2. Comment se répartissent-elles ?
3. Pourquoi les Chypriotes dansaient-ils ? Quel rôle jouait la danse dans leur vie de tous les jours ?
4. Où dansaient-ils et dans quelles occasions ?
5. Qui dansait ?
6. Quelles étaient les relations entre les danseurs ?
7. Est-ce que ces danses étaient mixtes ou bien c'étaient des danses pour hommes et d'autres pour femmes.
8. Quels sont les pas de chaque danse séparément ? Description des pas.
9. Connaissez-vous des variantes de chaque danse ?
10. Toutes les danses étaient-elles dansées de la même façon ?
11. Les pas étaient-ils les mêmes dans toutes les régions de Chypre ?
12. Comment était la société au 19^e siècle ? Quelle était la place de la femme, de l'homme, de la fille dans cette société ?
13. Quels étaient les us et coutumes auparavant quand vous étiez jeune et maintenant ?
14. Quelles étaient les coutumes du mariage traditionnel ?
15. Quelle était la tradition concernant la dot au 19^e siècle et quelles sont les avis sur cette question de la dot et les pratiques de nos jours ?
16. Qui devait fournir la dot, le mari, la femme ?
17. Quelles danses du mariage traditionnel connaissez-vous ?
18. Pourquoi dansait-on lors du mariage ?
19. Comment les danses du mariage étaient-elles distinguées ?
20. Quels repas préparait-on pour le mariage et quelle était la procédure de leur préparation ? (par exemple le ressi)

21. Savez-vous s'il y avait des danses comiques et quel était leur thématique et leur rôle ?
22. Comment étiez-vous habillé étant jeune et quel était l'habit traditionnel ?
23. Les habits étaient-ils les mêmes dans toutes les régions de l'île ? Sinon quelles étaient les différences, les ressemblances et surtout le costume traditionnel de chaque région ?
24. Est-ce qu'on portait le même costume à toutes les fêtes, toutes les cérémonies.
25. Quel costume portait-on lorsqu'ils dansaient. Pouvez-vous le décrire ?
26. Quels étaient les instruments de musique qui accompagnaient les danses.
27. Qui étaient les musiciens ?
28. Savez-vous comment ils avaient étudié la musique ?

Les archives du Centre des Recherches Scientifiques de Nicosie

Au Centre des Recherches Scientifiques il existe des enregistrements avec des témoignages de personnes qui ont vécu au milieu du 19^e siècle qui permettent de bien comprendre, non seulement les conditions de vie de cette époque, mais aussi des éléments sur les us et coutumes des Chypriotes grecs concernant les traditions, par ex. des descriptions sur la façon de danser, pourquoi on danse, qui danse, les lieux où on danse etc. qui nous ont permis de mener à bien notre recherche.

Des enregistrements de vieilles personnes qui avaient vécu à la fin du 19^e siècle parlent de la façon dont on s'habillait à leur époque, des bijoux que portaient les femmes, des musiciens, des instruments de musique avec lesquels on jouait lors des fêtes et qui accompagnaient les danseurs, des relations entre hommes et femmes, et du rôle de chacun dans la société. Nous avons trouvé des informations sur ce que la femme attendait de l'homme et ce que, inversement, l'homme attendait de la femme, sur les us et coutumes, les superstitions, et tout sur l'ethnographie chypriote en particulier des généralités jusqu'aux plus petits détails, par ex. sur la cuisine des plats traditionnels, jusqu'au chants murmurés des mères pour endormir leurs bébés.

Nous nous sommes servis de tous ces éléments pour analyser et interpréter les danses traditionnelles chypriotes. Ils nous ont aidée à comprendre pourquoi et comment les gens dansaient.

Au CRS les recherches dans ce domaine continuent. Il y a encore une personne qui travaille, à plein temps, et qui visite les villes et les villages et enregistre les témoignages des personnes âgées sur les traditions et les coutumes de leurs villages. Mais le fondateur de cette équipe et responsable de toute cette documentation est Monsieur Costas Ioannidis qui a consacré une partie de sa carrière à recueillir les éléments sur l'ethnologie, au sens large, de Chypre. Il existe au CRS deux archives, l'un (ΑΠΠ = αρχείο προφορικής παράδοσης) archives de tradition orale et l'autre (ΛΑ = λαογραφικό αρχείο) archives sur l'ethnologie, l'un complétant l'autre.

Les archives de la tradition orale sont les plus importantes en volume et en quantité d'informations contenues. Les éléments recueillis ont été faites de façon méthodique de village en village. Les personnes enregistrées sont nées autour des années 1900-1905. Les éléments donnés proviennent de leur vécu et aussi de ce que leurs parents et grands parents leur avaient raconté.

Entre la création des deux archives il y a un écart de 30 ans et par conséquent on peut procéder à des comparaisons sur les deux périodes. On constate par ex. l'abandon progressif de certaines superstitions et du recours à des pratiques de la magie noire. On constate également des différences importantes sur les coutumes à cause de l'abandon et de l'éloignement des gens des travaux agricoles. Protopapa Calliopi, chercheur du CRS, note « La circulation des personnes et des idées, en particulier après la Deuxième guerre mondiale, a simplifié la vie et l'a éloignée des pratiques d'antan. L'instruction, en particulier celle des femmes qui entretiennent les superstitions et les préjugés, a porté un coup fatal sur ces coutumes. Mais ce qui a été déterminant est l'invasion et l'occupation du 33% du nord de l'île. Les habitations traditionnelles des villages ont été dissoutes et les habitants se sont installés dans les villes. La dispersion des réfugiés dans les régions agricoles de la zone libre a

provoqué une confusion dans le domaine des traditions. Enfin le développement effréné touristique a influencé négativement la continuité des traditions locales dans presque toutes les régions de la zone libre²⁰ ».

Ces archives ont été enregistrées, dans un premier temps, sur des cassettes, puisque c'étaient des entretiens oraux et étaient conservées sur des cassettes, des bandes magnétiques, des cassettes vidéos. Il existe aussi une partie des archives transcrite et mise sur CD. Le but est de transcrire l'ensemble des enregistrements pour mieux les conserver.

Pour l'étude de ces archives nous avons consacré plus d'un an. Cette recherche consistait à écouter les enregistrements sur cassettes, les CD, à projeter les cassettes vidéos et à relever ce qui nous concernait.

Nous devons avouer que c'était un travail très difficile. Il a fallu donc écouter des centaines de cassettes et des CD. Nous avons assez rapidement constaté qu'il y avait une grande partie des descriptions qui se répétaient et qui ne concernaient pas notre centre d'intérêt mais en revanche il fallait extraire et écrire à la main sur papier libre ce qui se portait sur notre thématique²¹.

²⁰ Πρωτοπαπά Καλλιόπη, *Έθιμα του παραδοσιακού γάμου*, τόμος Α', σελ.12, Δημοσιεύματα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία, Κύπρος, 2005.

²¹ Certaines références citées renvoient au numéro du CD étudié.

PARTIE B

Nous allons, dans un premier temps, examiner quelles sont les danses chypriotes ainsi que les raisons pour lesquelles les gens dansent.

La danse pour tous les peuples est surtout un moyen d'expression des sentiments de la population et un moyen de s'évader des problèmes de la vie quotidienne et enfin pour se distraire. Pour le critique du journal New York Times John Martin²², « la danse est l'expression de l'état psychique et des sentiments d'un homme, et leur diffusion à travers les mouvements corporels ».

Chypre est une petite île où au 19^e siècle, pendant lequel les danses chypriotes prenaient forme, sous l'aspect que nous connaissons, il n'y avait pas du tout d'industrie et la seule source économique des habitants était l'agriculture et l'élevage. Ainsi les danses chypriotes traditionnelles expriment les occupations des insulaires et leur façon de vivre. Les danses de base étaient, au début, deux « suites »²³ ; celle des danses pour hommes –face à face – et celle des femmes – face à face -. cf. page 55 Après, pendant la décennie de 1960, les danses mixtes ont été créées. Il existe aussi les danses individuelles, les danses dites de mariage – dansées uniquement pendant les cérémonies du mariage.

Les danses traditionnelles chypriotes sont les suivantes :

Les danses pour hommes (face à face) Οι αντρικοί αντικριστοί

- « Première danse pour hommes »
- « Deuxième danse pour hommes »
- « Troisième danse pour hommes »
- « Quatrième danse pour hommes »
- « Balos pour hommes »
- « La pomme »
- « Mantra »

Les danses pour femmes (face à face) Οι γυναικείοι αντικριστοί

- « Première danse pour femmes »
- « Deuxième danse pour femmes »
- « Troisième danse pour femmes »
- « Quatrième danse pour femmes »
- « Balos pour femmes »

Les syrti Οι συρτοί (syrtos pour hommes et syrtos pour femmes)

²² Copland Roger and Cohen Marchal, *What is dance?*, Oxford university press, Oxford, 1983. Martin John says that "Dance is the expression and transference through bodily movement of mental and emotional experience..."

²³ En danse et en musique, le mot « suite » (souita), signifie un ensemble de danses qui s'exécutent successivement (l'une après l'autre) comme une continuité. Toutes ces danses constituent une entité.

- « Le Syrtos pour hommes »
- « Le Syrtos pour femmes »
- « Syrtos Mixte »

Le Zeimbékiko (pluriel zeimbékika) Τα Ζειμπέκικα

- « Zeimbékiko pour hommes »
- « Zeimbékiko pour femmes »
- « Zeimbékiko Mixte »

Danses rapides mixtes

- « Sousta »
- « Karotseris »

Les danses individuelles Οι ατομικοί χοροί

Danses individuelles

- « La danse du Tamis »
- « La danse du couteau »
- Première version de « la danse du couteau »
- Deuxième version de « la danse du couteau »
- « La danse de la faucille »
- « La danse de 'Kandila' »- (« La danse du verre »)

Les danses comiques et satyriques Οι κωμικοί χοροί και σατυρικοί χοροί

Les danses et les jeux comiques / satyriques

- « Le poivre »
- « Nikolis »
- « La Braie »
- « Sandala Mandala »
- « Kanaris »
- « La danse de la pomme de terre »
- « La danse de palioma » (Lute)

Jeux – Danses

- « Le pommier » / « La danse de la promesse »
- « Le jeu du chasseur et du lièvre »

Les danses cérémoniales du mariage

La danse des laines

La danse de blé (ou de « ressi »)

La danse de la dot

La danse du lit

La danse des habits portés le jour du mariage par le couple

La danse du couple²⁴

La danse de dames d'honneur et de témoins du mariage.

La danse des parents

La danse de la mère du mari et de la mariée.

La danse des « korasata »

La danse de l'alimentation (des pâtes – vermicelles, des « koulouria²⁵ », des gâteaux et des fruits)

La danse avec des animaux et des volailles.

²⁴ Dansée après la fin du dîner du mariage.

²⁵ Sortes de gimblettes au sésame.

La place de l'homme et de la femme dans la société du 19e siècle.

A) L'homme dans la société du 19^e siècle

D'après la bibliographie existante et tous les entretiens que nous avons réalisés les réponses à la question « quelle était la place de l'homme et quelle était celle de la femme dans la société du 19^e siècles » étaient toutes pareilles. Géorgiou Byron nous a fourni la réponse sous la forme d'un dicton : « l'homme était le pilier de la maison et la femme la lampe qui l'éclairait²⁶ ». De cette façon il voulait signaler l'importance de l'élément masculin dans le foyer ; une maison sans pilier solide ne peut pas rester debout.

Selon Persianis Panayotis, la société du 19^e siècle et du début du 20^e était caractérisée par trois critères : « Elle était dominée par l'élément masculin, était agricole et avait pour principe que la femme était inférieur à l'homme²⁷ ». Il note, par ailleurs, à la page 25 du même ouvrage cité que dans le dialecte chypriote de cette époque et bien plus tard, le vocable « άνθρωπος (άνθρωπος) », a fini par signifier homme, sens restreint, et le vocable « ανθρωπιά (αδρωπιά) » caractérise le comportement idéal, moral et social, de cet homme.

La parole de l'homme était au-dessus de tout. C'était lui qui décidait et avait toujours le dernier mot. Il avait le droit de décider du sort des enfants, de celui de sa femme, des biens et de tout ce qui concernait son foyer. Sa parole équivalait de contrat pour les échanges commerciaux et loi pour la famille. L'avis des autres membres de la famille n'avait aucune valeur. La femme devait se prendre de manière douce si elle voulait faire adopter son point de vue. Elle faisait en sorte que ses volontés imposées paraissaient être celles de son mari.

Sur le plan financier, une des caractéristiques de cette société chypriote, comme on l'a signalé, était agricole – agriculture, viticulture, élevage, élevage de volaille, production laitière et bien d'autres produits²⁸. Cela impliquait que la femme travaillait avec son mari dans leurs propriétés mais cela ne lui conférait pas un statut de femme financièrement indépendant. Les femmes ne gagnaient pas d'argent, c'était le père ou le fils mais pas elle. Cette situation de la femme avait un lien direct, sans doute, avec la dot²⁹. La dot constituait un des critères pour que la jeune fille puisse se marier. C'était le père ou bien en l'absence du père, le frère qui était chargé de cette lourde tâche.

Dans certains villages c'était, selon la tradition, l'homme qui apportait la dot et construisait la maison. Mais, dans la plus grande partie de l'île, c'était à la fille d'avoir sa dot, la maison et tous les équipements et à l'homme de fournir les biens matériels, champs et animaux. Alors pour ces arrangements et contributions il y avait les

²⁶ Géorgiou Byron, entretien personnel, âgé de 92 ans, venant du village Praskio Kellakiou de la région de Limassol, août, 2009.

²⁷ Περισιάνης Παναγιώτης, *Ιστορία της Εκπαίδευσης των κοριτσιών στην Κύπρο*, σελ.25, Αστήρ, Αθήνα, 1978.

²⁸ Πανάρετος Ανδρέας, *Η Κύπρια αγρότισσα και η σημαντική συμβολή και προσφορά της στη γεωργική παραγωγή, την αγροτική βιοτεχνία και οικιακή οικονομία*, Λαογραφική Κύπρος, τόμος Η', σσ 47-49, Μάιος – Δεκέμβριος, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, Κύπρος, 1978.

²⁹ Cf. Περισιάνης Παναγιώτης, n. 27, σελ.27.

contrats de mariage. Beaucoup de ces contrats se trouvent dans les bibliothèques des monastères puisque c'était, par principe, le pope du village, le seul qui savait lire et écrire, qui les rédigeait et les déposait à l'évêché. Pour la rédaction de ce contrat il y avait tout un cérémonial. Les deux familles se réunissaient chez l'un ou l'autre, et déclaraient ce qu'ils offraient à leurs enfants. Nous insérons ci-après un de ces contrats pour montrer à la fois le contenu et l'état social de l'époque. « J'offre à ma fille la maison dans le lieu dit « διπλαρκάτζια » qui est construites avec « 40 βολίτζια (poutres), lui offre 13 σκάλες³⁰ de champs dans le village de Tremythoussa de la région de Paphos, dans le lieu dit « βούναρος », trente arbres dans le lieu dit³¹ « κάτω μέλανος », 25 moutons, 15 chaises, une table, un lit avec quatre montants, six draps en soie, douze serviettes, 20 cuillères, 5 casseroles en cuivre, 12 assiettes en terre cuite, 3 assiettes creuses » et ainsi de suite. Evidemment ce contrat pouvait être considéré comme riche provenant d'une famille riche vu l'abondance du contenu. Pour les familles la question de la dot était un drame. Bien souvent les frères restaient célibataires jusqu'à ce qu'ils puissent doter leur sœur et la marier. C'est alors que les femmes obtenaient un statut social dans la société. C'est pour cette raison que la naissance d'une fille, dans une famille, était bien des fois, et surtout pour les familles pauvres, considérée comme un malheur.

³⁰ «Σκάλα», parcelle de terre équivalente à 1338 m².

³¹ On pouvait posséder des arbres dans un champ mais pas le champ. On considérait alors ces arbres comme des ouvriers qui travaillaient pour le propriétaire à qui ils faisaient profiter de leurs fruits.

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΠΑΦΟΥ

Ένοριακός Ναός Αγίου

№ 004503

Έν

ΠΡΟΙΚΟΣΥΜΦΩΝΟΝ ΕΓΓΡΑΦΟΝ

Ο ύποφαινόμενος Χρήστος Αντωνίου γ. Βύρωνα
εξ Αγ. Παρασκευών Γαδάρων κάτοικος Γαδάρων
ετών 23 και η Σφηκία γ. Νεοφύλων
εξ Τραπεζιάδων κάτοικος Τραπεζιάδων ετών 22
δηλοῦμεν ὅτι συμβαλλόμεθα νὰ μνηστευθῶμεν ἀλλήλους, ἀμοιβαίως συναινούντες πρὸς τοῦτο, μὲ σκοπὸν νὰ
ἐλθῶμεν εἰς γάμον πρὸς ἀλλήλους κοινωνίαν ὑπὸ τοὺς ἀκολουθοῦντας ὅρους:

- 1. Ὁ γάμος θὰ τελεσθῆ μετὰ ... δύο ... μηνῶν ... ἀπὸ σήμερον.
- 2. Δηλοῦμεν ὅτι εἰς περιπτώσιν ἀδικαιολόγητον διακορῆσεως τῆς μνηστείας μας καὶ τῆς ὑποσχέσεως γάμου ὑφ' ἑκατέρου ἐξ ἡμῶν, ἢ μὴ συμμορφώσεως πρὸς τοὺς ὅρους τοῦ παρόντος προικοσυμφώνου, ὑποχρεούμεθα νὰ πληρώσωμεν εἰς τὸν ἕτερον πᾶσαν ἀποζημίωσιν τὴν ὅποιαν τὸ Ἐκκλησιαστικὸν Δικαστήριον θὰ ἔχονε δίκαιον νὰ πληρώσωμεν, ἢ συμφωνηθεῖσιν ἀποζημίωσιν Λίρας Ἀγγλίας (ἀριθ. £

3. Ἐπίσης δηλοῦμεν ὅτι εἰς περιπτώσιν κατὰ τὴν ὅποιαν διακορῆσεως τῆς μνηστείας μας ἢ μετὰ τὴν τελεθῆναι τὸν γάμον, ἀπορροῦνται εἰς σχέσεις συζύγων, μεταλλάσσεται δὲ ὁ γάμος μας, θὰ φέρῃ ὁ αἰτίος τὰς κατὰ τὰ ἐκκλησιαστικῶς κεκανονισμένα, εὐθύναι καὶ ὑποχρεώσεις, τὰς ὅποιαι τὸ Ἐκκλησιαστικὸν Δικαστήριον θὰ καθόριζε.

4. Οἱ ὑποφαινόμενοι ~~Χρήστος γ. Βύρωνα~~ ~~Σφηκία γ. Νεοφύλων~~ ~~Αντωνίου~~
^{Κώστα γ. Νεοφύλων καὶ Ὁρακωνοσταίου}
διὰ τὴν μνηστὴν ἀφ' ἑνός, καὶ οἱ ὑποφαινόμενοι ~~Χρήστος γ. Βύρωνα~~ ~~Σφηκία γ. Νεοφύλων~~ ~~Αντωνίου~~
^{Αντωνίου} ... διὰ τὸν μνηστῆρα ἀφ' ἑτέρου, δηλοῦμεν ὅτι συναινόμεν εἰς τὴν παρουσαν μνηστειάν, ἀποδεχόμενοι τοὺς ὅρους τοῦ παρόντος προικοσυμφώνου καὶ τὰς ἐκ τούτου ὑποχρεώσεις, ἀλληλεγγώς μετὰ τῶν μνηστευομένων.

5. Ἡ ἐξ ἡμῶν ~~Σφηκία γ. Νεοφύλων~~ καὶ οἱ ὑποφαινόμενοι
~~Κώστα γ. Νεοφύλων~~ ~~Ὁρακωνοσταίου~~ δηλοῦμεν ὅτι ἀναλαμβάνομεν νὰ προικοδοτήσωμεν τὴν ~~Σφηκίαν γ. Νεοφύλων~~ δίδοντες εἰς αὐτὴν τὰ ἀκόλουθα:

- 1ον Τροχίθια ποδοῦ εἰς κάρδα, 2ον Σφαιρίων μί χαρσαδιές
- 2ον Βάντες, 3ον Σφαιρίων μί χαρσαδιές, ποδὸν Πανικαί, 4ον Φρεσι
- μὲ ὄρα, 5ον Δένδρα, 6ον Ἐπία, Δένδρα χαρσαδιές καὶ κεκερίδι
- 7ον Ἄγρια ἐν τῷ ὄρει γ. Κωσταίου



Να γερὰ π Πάφου
Ἐπὶ τῆς
16-7-1988

6^ε Δύο ομόθετα εἰς κτήνη Γεωργίου Εφραίμ και
 μίαν Κασσιόαν με ὅσα καὶ χρεώδη οἰκισιὰ ἐκείνου
 ἐπαροδοτήσαν.
 Τῆν ὡς ἔνω δωροδοσίαν τοῦ γίνεσθαι οἱ γονεῖς
 τῆς Εὐφύμιας ἔπιδοσαν καὶ δὲ τὸ δῶρον δὲ καὶ δέξαι.

Ἡ παροδοτουμένη ἀκίνητος περιουσία δέον νὰ τιτλοποιηθῆ 6 μῆνες μετὰ τὴν τέλειον τοῦ γάμου

Ἐν ... Τροεμίδωσῃ ... τῆ 4^η Σεπτεμβρίου ... 1966

Οἱ συμβαλλόμενοι (Οἱ μνηστευόμενοι καὶ προικοδοτοῦντες)

Ἐφραίμ ... Κωνσταντῖνος Νικολαῦ ... Ἐφραίμ Κωνσταντῖνος
 Κασσιόα ... Αἰλιανὸς ... Εὐφύμια ... Αἰλιανὸς

Οἱ Μάρτυρες

1. Νικόλαος Αἰλιανῶν ... 2. Αἰλιανὸς

ΔΗΛΩΣΙΣ: Ὁ ὑποφαινόμενος ἐφημέριος τοῦ ἱ. ναοῦ Παναγίας Ὁριζωνῶν δηλῶ ὅτι
 ἠνώγησα τὴν μεταξὺ τῶν ἀνωτέρω μνηστειῶν, σήμερον τῆ 4/12/... τοῦ ἔτους 1966.



Ὁ Ἐφημέριος
 Παναγίας Ὁριζωνῶν
 Νικολαῦ

³² Exemplaire d'un contrat de mariage fait et signé à l'Evêché de Paphos en 1966. Dans celui-ci il est inscrit en détail tous les biens que les parents Costas Hadjineophytos et Olga Constantinou Hadjistylianou avaient donnés à leur fille Evfymia. C'est le pope Papamichaël Nicolaou qui l'avait

Bien des voix se sont levées contre cette situation de la femme dont celle de l'archimandrite de Salamine Nicodimos Mylonas qui en 1917 il écrit : « *Η δε γυνή είναι η δούλη, η άβουλος και απρόσωπος, η ευτυχής μήτηρ των τέκνων μας, ουδέποτε όμως η σύζυγος, η σύντροφος της ζωής, η ιέρια της οικογενειακής εστίας*³³ ». « la femme est l'esclave de l'homme, la personne sans volonté, impersonnelle, l'heureuse mère de ses enfants, mais jamais l'épouse, la compagne de sa vie ; elle était la prêtresse du foyer familiale ».

Ce texte témoigne de l'injustice qui était exercée à l'égard les femmes.

rédigé. Ces contrats qui avaient été faits jusqu'en 1964 sont considérés aujourd'hui comme actes de propriété.

³³ Σαλαμίνος Νικόδημος, *Η κατάσταση του λαού, Εκκλησιαστικός Κήρυξ*, έτος Ζ', τεύχος 133, σελ. 469 – 470, Οκτώβριος 1917.

B) La femme à Chypre au 19^e siècle

Pour une meilleure compréhension de la façon dont dansaient les femmes nous pensons qu'il serait intéressant d'aborder et d'analyser la situation et la façon de vivre de la femme, dans l'île, au 18^e siècle début du 19^e.

L'image que nous avons de la femme à travers les danses traditionnelles chypriotes, les us et coutumes du 18^e et du début du 19^e siècle est celle d'une femme pudique obéissant à son père, à son mari, supportant tout sans contradictions et sans jamais être désobéissante. C'est pour cela que les mères menaçaient souvent les jeunes filles, un peu rebelles, que « aucun mari ne voudraient d'elles³⁴ ».

Les superstitions, dans une société dominée par les hommes, concernant la nature et les compétences de la femme faisaient en sorte que les hommes avaient une tendance à se comporter de façon humiliante pour les femmes. Ils étaient persuadés que la femme avait des capacités limitées tant sur le plan physique qu'intellectuel.

Les jeunes filles à cette époque n'étaient pas envoyées à l'école. Ils considéraient qu'elles n'avaient pas besoin de s'instruire. Selon Pantélidis Christos, dans une thèse en 1982, « *The state of education in Cyprus must be considered to be at a low standard if judged by modern ideas. The majority of the agricultural population has received very little or no education. In many villages not a single person can read or write and education of the women is almost completely neglected*³⁵ ». (Le niveau d'instruction à Chypre était bas si on peut le considérer ainsi selon les conceptions contemporaines. La majorité de la population rurale était peu ou pas du tout instruite. Dans plusieurs villages aucune personne ne peut lire ou écrire, et l'instruction des filles est complètement négligée).

Ainsi les trois critères que nous avons évoqués concernant la société chypriote à savoir celui de la domination masculine, agricole et qui adoptait le principe que la femme était inférieure à l'homme ne pouvaient évidemment pas favoriser l'instruction des femmes³⁶.

Les conceptions sur les vertus de la femme étaient celles sur son bon rôle dans le foyer, « elle devait être bonne ménagère, bonne mère de famille. Elle devait être obéissante, tendre envers son mari et ses enfants. C'est ce type de femme que cherchaient les hommes pour se marier³⁷ ».

D'après les conceptions que nous avons évoquées concernant les femmes, elles devaient rester à la maison pour participer aux travaux dans la maison, aider leur mère, et devenir de bonnes ménagères et de bonnes épouses³⁸. La bonne tenue de la maison et sa propreté jouait un rôle important dans la considération de la jeune

³⁴ Cf. Περισιάνης Παναγιώτης, n. 27, σελ.27.

³⁵ Pantélides Christos, *The Development of Teacher Education in Cyprus since 1878*, Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, σελ. 25, University of Wales, Wales, 1982.

³⁶ Cf. Περισιάνης Παναγιώτης, n.27 , σελ 28.

³⁷ Cf. Περισιάνης Παναγιώτης, n.27 , σελ 25.

³⁸ En tenant compte de ces principes on ne peut pas s'étonner lorsque nous voyons les danseuses dans les danses pour femmes (face à face) avoir le regard tourné en bas, ou bien les mains tenues serrées sur le côté gauche du corps, ou bien posées sur la taille ou encore faire semblant et imiter les mouvements de la couture et de la broderie cf. page 105.

fille dans le village. Toute personne qui entrait dans la maison, la première chose qu'elle observait était si la maison était bien propre et bien rangée. Si c'était le cas, la jeune fille serait une bonne épouse, d'où aussi le dicton populaire « la propreté vaut la moitié de la richesse ».

Selon le témoignage en 1970 du pope Stylianos Raounas³⁹ venant du village de Risocarpasso, en 1970, lorsque, dans sa région, on voulait demander une fille en mariage, on passait, à l'improviste, devant sa maison, et on entrait pour voir si elle était bien rangée et bien propre.

Les vertus et les capacités de la femme devaient être nombreuses pour pouvoir faire face aux exigences et aux attentes des hommes. L'extrait suivant montre combien souffrait la femme qui bien des fois il ne suffisait pas de s'occuper des travaux ménagers et d'élever les enfants mais encore « La femme devait aller au puit chercher de l'eau, de laver le linge, de pétrir le pain, de faire la moisson, de participer au vannage, de cueillir les olives, le coton, le raisin, de coudre les vêtements, de s'occuper du bétail, et en général de tous les travaux agricoles⁴⁰ ».

Il faut préciser que ces travaux les femmes les faisaient chez elles et dans les champs qui appartenaient au ménage. Elles ne travaillaient pas pour quelqu'un d'autre et ne gagnait pas d'argent. Ceci était réservé aux hommes.

Ainsi dès son plus jeune âge la fille était employée aux travaux de la maison. « La femme n'a pas besoin d'instruction » était la phrase consacrée. Enfermée comme elle était ses seules distractions étaient les croyances et les superstitions. « La veille du jour de l'an par exemple elle guettait derrière la porte d'écouter prononcer un nom par des passants qui serait selon les croyances populaires son éventuel mari. Elle jetait, en hiver, dans la braise, des feuilles d'olivier et selon les mouvements de ces feuilles et le nom prononcé, le sort allait ou non lui être favorable. Ces superstitions étaient presque toujours dans le seul but de la recherche du futur mari⁴¹ ».

Un autre dicton parlant de la femme dit « elle a une bouche mais pas de parole ». Elle doit donc être discrète et ne pas se mêler des conversations des autres. Elle doit être pudique, et ne doit montrer ou parler de ses sentiments. Elle ne doit pas être provocatrice. Lorsqu'elle se marie elle quitte la maison familiale pour suivre un mari que d'autres ont choisi pour elle. Elle doit rester avec lui et elle ne divorce presque jamais. Ainsi jusqu'au milieu du 20^e siècle la femme est entièrement dépendante et socialement soumise à son mari. Le maître absolu dans le foyer était l'homme.

Mais tout ce qui concernait la gestion de l'argent du foyer c'était à la femme de l'assumer. Dans ce domaine entre l'homme et la femme il y avait une parfaite entente. L'homme apportait l'argent et la femme le gisait. Quand les affaires de l'homme prospéraient et tout allait bien tous savaient que cela était dû à la gestion de la femme. On pouvait considérer que l'homme était « le pilier de la maison » mais c'était la femme qui guidait et influençait son mari. C'est ainsi que Pyrgou Méry dans son livre « Matriarcat patriarcat », déclare que « la femme chypriote, dans sa longue

³⁹ Centre des Recherches Scientifiques, CD 476.

⁴⁰ Σοφοκλέους Γιώργος, *Παράθυρο στην Κύπρο μας -Λαογραφική- Πολιτιστική Ανθολογία*, Τόμος Β', σελ. 113, Εκδόσεις: Mags Press, Λάρνακα, Κύπρος, (2004).

⁴¹ Νεοφύτου Άννα, *Ανέκδοτες σημειώσεις, Συμπόσιο Κυπριακής Λαογραφίας*, Λεμεσός, Κύπρος, (2009).

histoire, n'a jamais cessé directement ou indirectement d'intervenir dans les affaires communes du foyer, de la société, de la politique ou des affaires religieuses⁴² ».

⁴² Πύργου Μαίρη, *Μητριαρχία Πατριαρχία*, Πρόδος, Λευκωσία, 1988.

Les discriminations envers la femme

Les discriminations économiques et sociales entre hommes et femmes

Les discriminations envers les femmes et la supériorité de l'homme était de mise tant sur le plan économique que social. Malgré le fait que pendant le 19 et 20^e siècles des femmes ont commencé à faire des études et devenir, la plupart du temps, enseignantes elles subissaient, bien souvent, des discriminations. « Elles jouent un rôle important dans l'éducation en tant qu'enseignantes, elles créent des écoles, et travaillent comme journalistes dans la presse quotidienne⁴³ ». Mais il était plus facile d'embaucher un homme qu'une femme. Nombreux sont les cas, dans les archives des écoles, qui relatent les licenciements de préférence de femmes pour des raisons en général économiques. Par ailleurs les femmes enceintes étaient immédiatement licenciées et en règle générale une femme dès qu'elle se mariait elle abandonnait son travail pour rester au foyer. L'avis prédominant était que la femme devait rester dans son foyer et s'occuper de ses enfants que d'aller travailler.

Elle subissait aussi les discriminations et une oppression au sein de son foyer. Dans les villages les femmes ne sortaient que pour aller chercher de l'eau ou pour aller à l'église. « La société exerçait un contrôle oppressant sur la femme lequel atteignait, parfois, la limite de la terreur⁴⁴ ».

Les discriminations entre hommes et femmes dans la société chypriote étaient dans tous les domaines.

⁴³ Σαμάρας Παρασκευάς, Une étude diachronique, *Η Κύπρια γυναίκα και ο αθλητισμός*. www.athlepen.com.cy/keimena13.htm.

⁴⁴ cf. Περισιάνης Παναγιώτης, n.27, σελ.30.

La femme chypriote, les traditions et les légendes

La femme chypriote est celle qui a le mieux conservé les traditions. Son rôle et sa contribution dans ce domaine est inestimable, du fait que c'était à elle qu'incombait la responsabilité de la conservation des traditions de l'île.

C'est elle qui doit rester à la maison pour s'occuper des enfants, les éduquer et leur inculquer les us et coutumes. Les enfants c'est dans le regard de leur mère qu'ils voient le monde, et c'est par elle qu'ils apprennent les traditions.

La femme chypriote apprenait à peine à lire et à écrire puisqu'on considérait que l'instruction ne lui servirait à rien. C'est pour cette raison qu'elle n'avait cette ouverture d'esprit qui lui permettrait de voir autrement le monde qui l'entourait. Son monde à elle était les traditions qu'elle recevait de sa mère qu'elle devait à son tour transmettre à ses enfants et ce qu'elle ne savait pas à expliquer elle l'attribuait à des phénomènes surnaturels. Ces explications prenaient parfois la forme de légendes qui se perpétuaient et étaient transmises oralement de bouche à oreille d'une génération à une autre. Les enfants seront donc en contact, dès le plus bas âge, avec ces légendes, avec les récits de leur grand-mère et de leur mère.

C'est justement à partir de légendes que sont nées certaines danses traditionnelles. C'est par ex. la légende de la princesse qui devait choisir comme époux l'homme qui, selon la tradition, était le meilleur danseur dans un concours sur ces danses. Cette légende a été racontée par Néarchos Kliridis qui l'avait entendue par sa grand-mère Chatzimaria⁴⁵. C'est justement cette légende qui a servi de base pour la création des danses pour hommes (face à face) et par extension de celles pour femmes (de face à face). (Page 53).

De même, comme nous allons voir (page 234), la danse du « tamis » fondée sur la légende où le jeune homme devait tuer le dragon et lui arracher l'eau immortelle pour sauver la princesse de la mort et qui finit par le mariage de cette dernière avec son sauveur. Cette légende est racontée par Grigoris Assiotis⁴⁶ qui, lui aussi, l'a entendue de sa grand-mère. Dans son livre « Assiotis Grigoris, dans les pas du grand-maitre », Georges Sophocléous écrit « Selon la grand-mère d'Assiotis Grigoris, Elegkou mais aussi par des récits de vieilles personnes, la danse du tamis est basée sur une vieille légende : Jadis une princesse est tombée gravement malade et selon l'oracle, pour qu'elle soit guérie, elle devait boire de l'eau immortelle. Alors son père, le roi, a proclamé que à celui qui apporterait cette eau il lui donnerait la moitié de son royaume et sa fille, la princesse, comme épouse...⁴⁷ (Βλέπε σελ 236).

Nous constatons que le rôle de la femme, dans le maintien des traditions dans l'île, dans le domaine des légendes et leur transmission, par voie orale, est incontestable.

⁴⁵ cf. Assiotis Grigoris, Ασιώτης Γρηγόρης, *Κυπριακοί χοροί*, Εκδόσεις : Printco Ltd, p.34, Λευκωσία, Κύπρος, 2004. Néarchos Kliridis est un écrivain ethnologue bien connu à Chypre. Il a écrit plusieurs articles sur les danses traditionnelles de l'île.

⁴⁶ Entretien oral avec Assiotis Grigoris, Nicosie, Chypre, avril 2009. Assiotis Grigoris est un des précurseurs à l'enseignement des danses Chypriotes. Pour pouvoir compter les pas de ces danses il les a d'abord marqués sur de la chaux qu'il avait placée sur du ciment. Jusqu'alors (vers la fin de 1950), il était très difficile, presque impossible, pour quelqu'un d'enseigner les pas des danses Chypriotes puisque tout le monde dansait comme il voulait et sans mesure. Il n'existait pas de groupes de danses et les « Antikristi » se dansaient par deux personnes seulement qui exécutaient chaque un ses propres pas.

⁴⁷ Σοφοκλέους Γιώργος, *Γρηγόρης Ασιώτης, στα βήματα του μεγάλου δασκάλου*, Mag press, σσ.62-63, Λάρνακα, Κύπρος, 2002.

Qui danse et quelles sont les relations entre les danseurs

Bien des raisons poussaient les gens à danser. Il y avait les jeunes personnes mais aussi, parfois, et en particulier lors des mariages, des personnes âgées qui dansaient et exprimaient ainsi leur joie et participaient à la fête. Il y avait aussi ceux qui dansaient pour se montrer en public, montrer leurs beaux habits, leur prestance. Ceci était fait par les personnes riches. D'autres, surtout les jeunes filles, pour sortir de l'isolement et de la pression imposés par la famille et la société. Elles se montraient ainsi au public et surtout aux jeunes garçons dans le but de les séduire. C'était, pour elles, un moment de liberté. D'autres dansaient pour montrer leur beauté, leur art de danser.

Mais d'après Loulla Michailidou⁴⁸, « Les jeunes filles ne dansaient jamais dans les fêtes des villages (les panigyria) ou dans les cafés comme les garçons. Elles dansaient dans des endroits fermés, fêtes familiales ou bien lors des mariages ».

Les relations entre les danseurs diffèrent selon le type de danse – danse pour hommes ou danse pour femmes. Les jeunes gens, lors des danses individuelles essayaient de montrer, avec leur prestance et leur stature, qu'ils étaient les meilleurs. Mais ces danses étaient caractérisées par la séparation entre hommes et femmes et étaient la création des chorégraphes populaires qui avaient pris comme critères les us et coutumes existants dans la société chypriote de l'époque. Par la suite, pendant la décennie de 1960, quand on a commencé à former des groupes folkloriques, on a créé les danses mixtes. Avant cette date chacun dansait comme il l'entendait en se conformant au rythme de la musique ; les danseurs, puisque les danses sont « antikristi », (désormais notées seulement antikristi pluriel et antikristos singulier) l'un dansait en face de l'autre et ils gardaient entre eux une certaine distance. Pendant le syrtos pour hommes, parfois ils se tenaient à l'aide d'un mouchoir. Ce mouchoir, dans les danses pour hommes, permet d'avoir un appui. L'un exécute des pas et des figures en tenant le mouchoir par un bout, et l'autre restant immobile lui sert d'appui en lui tenant fermement le mouchoir par l'autre bout, avec une main ou les deux mains, selon les mouvements. Cette façon de tenir avec force le mouchoir lui permettait de résister à la force de son « concurrent » et ne pas se laisser entraîner par terre.

Dans les danses mixtes, les hommes n'ont aucun contact physique avec les jeunes filles. Ils se tiennent entre eux à l'aide d'un mouchoir et signalons-le blanc, que la jeune fille offre, avec sa main droite, au jeune homme. Elle garde alors sa main gauche fermée, en forme de poignée, posée sur sa taille. Le jeune homme prend le mouchoir, lui aussi, avec la main droite et garde sa main gauche derrière le dos de la jeune fille, sans la toucher et l'accompagne ainsi pendant l'exécution des pas. Nous voyons, dans cette position, un ton protecteur de la part du jeune homme envers la jeune fille. Le mouchoir symbolise la distance qui sépare les deux sexes, et la couleur blanche la pureté et la virginité de la jeune fille. En revanche, dans les danses pour hommes, le mouchoir que l'un offre à l'autre symbolise le soutien et la confiance que l'un a pour l'autre. Dans le cas du mariage et lorsque les deux jeunes époux vont danser ils offrent l'un à l'autre un mouchoir rouge avec leurs initiales brodées dessus. Cet échange symbolise leur promesse de l'union du couple. La

⁴⁸ Michailidou Loulla, entretien personnel, juillet, 2009, Larnaca, Chypre.

couleur rouge selon les superstitions, dans l'île, symbolise l'amour et elle porte atteinte au mal qu'elle fait fléchir⁴⁹. Voir également pages 37, 289, 296.

Les danses comme moyen de distraction étaient dansées dans toutes les fêtes et les mariages, comme par exemple à la fête de l'Épiphanie où dans toutes les villes côtières il y avait des concours de danses et de joutes poétiques pour désigner le meilleur danseur et le meilleur improvisateur. Et aussi lors des mariages mais, depuis que les mariages ne se font plus de façon traditionnelle, les danses traditionnelles sont devenues une espèce à voie de disparition. De même les us et coutumes évoluent, les relations entre les gens changent, la place de la femme dans la société n'est plus celle qui était auparavant, et ainsi toutes les traditions et la richesse populaire disparaissent petit à petit. Les mouchoirs blancs et rouges n'ont plus aucun sens. Le pope Kallistratos Papadimas dans le CD 726 du Centre des Recherches Scientifiques se référant à la phrase populaire « tout ce qui compte est la parole de l'homme » explique que lorsque les gens donnaient oralement leur parole cela avait valeur de contrat. Celui qui ne tenait pas sa parole promise était méprisé par la société. Cela était de rigueur, dans cette société, lorsque des parents qui avaient des petits enfants se promettaient de les marier quand ils deviendraient des adultes, ils devaient tenir parole et le mariage devait se faire sans demander l'avis des intéressés⁵⁰.

La même chose pour les contrats de mariage. Alors qu'avant ils étaient rédigés par le pope du village et devaient être tenus et assumés, à leur place, aujourd'hui, ils doivent se faire dans un cabinet d'avocats.

Les relations évidemment entre les danseurs ne sont plus les mêmes. Pour que les coutumes des danses traditionnelles soient maintenues il faut que les danseurs connaissent l'historique de ces danses et les us et coutumes anciennes. Ce n'est malheureusement pas le cas des troupes de danseurs qui exécutent des danses dans les hôtels et les centres touristiques uniquement pour distraire et impressionner les touristes. Connaître l'historique et les coutumes de chaque danse c'est la maintenir vivante.

⁴⁹ Le mariage était considéré sacré par les insulaires. L'union du couple devait être bénie par l'église et devait être protégé du mauvais sort. Le divorce était inconcevable. La femme devait tout supporter et ne devait pas se plaindre de rien. L'homme était le maître dans le foyer et la femme et les enfants lui devaient une obéissance absolue.

⁵⁰ C'est, en général, pour cette raison que les filles se mariaient très jeunes alors que les garçons étaient épargnés et pouvaient se marier plus âgés. D'où le dicton populaire «για μικρός – μικρός παντρέψου για μικρός καλογερέψου» où bien on se marie étant jeune ou bien on ne se marie pas du tout, on entre dans les ordres. Les filles à l'âge de 25 ans étaient considérées comme âgées et se mariaient difficilement. On doit dire aussi que la durée de vie n'était pas la même qu'aujourd'hui.

Le rôle de la danse dans la vie des Chypriotes. Qui dansait et pourquoi ?
Symbolismes des danses.

La danse était un des rares moyens de distraction au milieu du 20^e siècle. Les salles de cinéma et les postes de télévision n'existaient pas dans les villages. Les gens devaient alors inventer des réunions et des rencontres pour pouvoir se distraire avec des danses, les chants, la musique et des joutes poétiques. Une des occasions pour que tout le village se trouve réuni était lors d'un mariage. La danse leur permettait de s'exprimer et d'extérioriser leurs sentiments. Madame Melpoméni Kokkinou âgée de 86 ans et venant du village montagneux de Kelokédara, lors d'un entretien, elle nous raconte comment « toutes les jeunes filles attendaient les mariages d'amis ou des parents pour qu'elles aient l'occasion de sortir de chez elles, de montrer leur dextérité à la danse et de se distraire. Mais aussi se montrer aux gens du village et des environs. Mais au-dessus de tout les jeunes filles attendaient que leur mariage à elles arrive. Ainsi, lors des mariages, les jeunes filles non seulement elles montraient leur dextérité à la danses, mais elles pouvaient échanger des regards et de parler avec les garçons. Elles pouvaient, et la danse le permettait, de montrer leur beauté, leur timidité avec l'espoir que les jeunes hommes présents les remarquent et les demandent en mariage. Les relations entre jeunes n'étaient pas permises ; les garçons ne pouvaient pas s'approcher des filles. Ils pouvaient se rencontrer quand, par exemple, les jeunes filles allaient à la fontaine ou au puits chercher de l'eau ou à l'église le dimanche ».

De même les garçons, à leur tour, attendaient ce phénomène social du mariage pour montrer leur agilité, leur virilité et leur stature. De cette manière ils essayaient de séduire la fille de leur choix. Les jeunes filles, de l'autre côté les verraient et feraient des comparaisons entre eux, c'est pour cette raison que chacun faisait ce qu'il pouvait pour montrer qu'il était le meilleur. Dans les danses pour hommes et pour femmes l'élément de rivalité entre les danseurs est bien évident. Mais cette rivalité est plus visible dans les danses pour hommes et surtout dans la suite des –antikristi-, comme l'un est placé en face de l'autre. Cette même position montre bien la rivalité existante entre les deux danseurs antagonistes ; l'un placé en face de l'autre se regardent dans les yeux, dressent leur corps autant qu'ils peuvent. Les hommes mettent en avant leur force. Pour plus d'éléments sur les danses « antikristi », voir Deuxième chapitre, page 53.

Dans les danses de divertissement, comme nous allons le voir plus loin, sont incluses les suites pour hommes et pour femmes avec les quatre « antikristi », et Balos ainsi que les danses comiques individuelles.

Les danses, lors du mariage, sont dansées de manière cérémoniale et ont pour but de chasser les mauvais esprits et protéger le jeune couple. La religion et Dieu sont loués à toute occasion. Nous voyons que le païen est mêlé à la croyance religieuse.

Avec les danses on raconte la façon de vivre, les us et coutumes, les mœurs, les traditions, les superstitions et nous trouvons l'élément chrétien, en particulier celui de la croix dans les danses traditionnelles chypriotes, mais surtout dans les danses cérémoniales du mariage. C'est le cas, par exemple, dans la danse consacrée à la dot où les danseuses prennent le panier qui contient la dot pour « danser avec lui » et avant d'entamer la danse elles font le signe de la croix sur le panier, avec leur main droite. Nous le voyons aussi lors des préparations pour la danse du lit nuptial, quatre jeunes filles vierges, brodaient, avec une bandelette rouge, une croix aux

quatre coins du lit et une cinquième, plus grande, au milieu. De même avant qu'elles fassent le lit et le préparent pour la danse, deux par deux les jeunes filles prennent les draps, font le signe de la croix aux quatre coins et puis les ouvrent et font le lit, voir page 289.

A) La suite des danses pour hommes – Les raisons pour lesquelles les hommes dansaient cette suite.

La suite pour hommes exprime la bravoure et la virilité des danseurs. Les hommes dansaient pour que les jeunes filles les remarquent et qu'elles voient leur stature, c'est la raison pour laquelle ils se tenaient l'un en face de l'autre. Dans les différents entretiens que nous avons réalisés, pendant notre recherche, auprès des hommes et des femmes du troisième âge, à la question « pourquoi les hommes chypriotes dansent les danses antikristi, et qu'est-ce qu'ils expriment avec la danse, la réponse était toujours la même ; ils dansent pour se divertir. Jusqu'aux années 1950-55 les jeunes gens allaient dans les cafés avec un violon et un luth pour danser et chanter. Dans les villages ils n'avaient aucun autre moyen de distraction. Mais le seul souci de ces jeunes gens était de montrer qui était le meilleur dans la danse. Ils voulaient attirer l'attention de tout le village et surtout des jeunes filles sur eux. Dans un entretien avec le danseur Vyronis⁵¹ (1918 -) il déclare : « Pour que quelqu'un apprenne à danser il observait ceux qui dansaient, c'est ce que j'ai fait moi-même. Le but était que je danse parfaitement bien, que je m'impose avec ma prestance pour que les jeunes filles me remarquent et parlent de moi. Il fallait donc que je sois le meilleur ». D'autre part, Assiotis Grigoris, considéré comme un des meilleurs danseurs des danses traditionnelles chypriotes des années 1960, dans un des entretiens personnels qu'il nous a accordé, a déclaré « qu'une des raisons pour laquelle ils gagnaient aux concours était sa façon de se tenir droit et de montrer sa stature pendant l'exécution de la danse ».

Les hommes avec des mouvements imposants et rapides, des figures complexes, des sauts, des frappes des pieds et des mains sur le sol, des frappes sur leurs bottes et des frappes des mains en l'air donnent à la danse une stature fière et brave. Les danseurs ont une présence forte et le plus brave est celui qui fait les meilleures impressions. C'est ainsi qu'il pouvait prétendre de gagner le cœur des jeunes filles.

La musique qui accompagne les danses « antikristi » pour hommes et en général toutes les danses pour hommes, est d'un rythme plus rapide que celle des danses pour femmes. Cette différence de rythme permet aux hommes de montrer leurs capacités corporelles et leur force. Les mouvements des danses pour femmes sont plus lents mais plus gracieux.

⁵¹ cf. Géorgiou Byron, n. 26.

B) La suite des danses pour femmes – Les raisons pour lesquelles les femmes dansaient.

La suite des danses pour femmes est composée de quatre danses « antikristi » et Balos qui, pour différentes raisons que nous évoquons dans la partie, lors de l'analyse des danses, a disparu de la suite des danses pour femmes et également de celle pour hommes.

Les jeunes filles de leur côté dansaient pour se faire remarquer, dans le seul but qu'on les demande en mariage. C'était aussi pour elles un moyen, lors des fêtes et des mariages, comme nous l'avons signalé, de s'échapper de leur maison et de se distraire. Les danses pour femmes en commençant par la « suite » pour femmes est la prolongation des danses « antikristi » pour hommes. Ces danses sont le reflet de la place de la femme dans la société et des distinctions importantes entre hommes et femmes. On voit dans la « suite » pour femme la jeune fille timide et le regard tourné vers le sol. Ici aussi l'élément de rivalité entre les danseuses est bien visible. Elles se tiennent l'une en face de l'autre et essaient, à travers la danse, de montrer leurs capacités dans la couture et la broderie (elle montrent, fières, le mouchoir brodé, preuve de leurs labeur et de leur compétence). Dans les danses pour femmes il n'y a pas de sauts, pas de frappes des mains et des pieds, très fréquents dans les danses « antikristi » pour hommes. Les danses pour femmes sont lentes, avec des petits pas au ras du sol. Les jeunes filles se tiennent droites, fières, (surtout à la quatrième danse « antikristos ») mais elles montrent qu'elles sont très réservées et pas expansives.

C) Les raisons pour lesquelles les chypriotes dansent les danses individuelles et comiques.

Les danses individuelles et comiques (voir Troisième et Quatrième chapitre) sont dansées seulement par les hommes et cela à cause de la place qu'occupe la femme dans la société.

Les danses individuelles.

Ces danses sont analysées à la page 233.

Les raisons pour lesquelles on dansait ces danses diffèrent d'une danse à l'autre. Ces danses représentent différents événements et faits de leur vie de tous les jours, des traditions, et d'autres se réfèrent à des légendes.

Les danses individuelles sont des danses pour le spectacle et ont pour but de divertir et d'impressionner les spectateurs ou bien pour représenter des scènes de la vie quotidienne. Le danseur danse pour se distinguer des autres et se faire remarquer grâce à ses capacités de danseur, à sa stature corporelle. Les danseurs fortunés profitaient pour exhiber, entre autre, leurs costumes. Ces danses individuelles sont : « la danse du tamis, du couteau, de la faucille et du verre ». La danse du tamis est créée, selon Assiotis Grigoris, pour représenter une légende. C'est celle de la princesse pour laquelle on devait aller chercher l'eau immortelle, voir page 236. Mais c'est aussi une danse de virtuosité. La danse du couteau décrit la virtuosité du boucher lors de l'acte de tuer et d'écorcher un animal. La danse de la faucille montre également la virtuosité du moissonneur pendant la moisson et la danse du verre l'habileté du danseur de tenir en équilibre des verres remplis d'eau ou de vin pendant qu'il danse. Lors de l'analyse et de la description des pas nous aborderons ces danses chacune séparément avec plus de détails.

Les danses comiques.

On ne dansait pas seulement, bien sûr, ces danses pour se divertir mais aussi pour se moquer, ironiser et rendre ridicules certains faits et des personnes. Une analyse complète de ces danses est faite au Quatrième chapitre page 258.

D) La création des danses mixtes – les raisons pour lesquelles on dansait ces danses mixtes.

Les danses mixtes sont plus récentes ; on voit leur apparition lors de la mise en place des groupes de danses, pendant les années 1960. Avant cette période les danses traditionnelles chypriotes étaient exécutées par seulement deux personnes du même sexe et elles étaient distinguées comme il a été dit plus haut en danses pour hommes et danses pour femmes « antikristi ». Cette façon de danser séparément hommes et femmes était due aux mœurs qui ne permettaient pas que les jeunes filles aient des contacts avec les garçons. Voilà pourquoi les danses chypriotes étaient des danses de ségrégation entre les deux sexes. Mais durant les années 1969 les mœurs ont commencé à évoluer et la société se met à changer. Les jeunes filles partent de chez elles, elles font des études et cherchent du travail dans les domaines privé et public. Par ailleurs, dans l'éducation, dans les collèges et les lycées les classes sont mixtes.

Ainsi, en tenant compte de cette évolution, certains chorégraphes se sont mis à créer des groupes de danses mixtes. D'ailleurs jusqu'à cette époque il n'y avait pas du tout de groupes de danses. Les gens dansaient individuellement lors des mariages ou pour participer à certaines fêtes et événements ou simplement pour leur plaisir.

Assiotis Grigoris (78 ans) et Hadjieftychiou Christos étaient parmi les premiers qui ont créé des groupes mixtes de danses à Chypre. Hadjieftychiou qui est âgé de 10 ans de moins que le premier considère Assiotis Grigoris comme le père de la chorégraphie des danses chypriotes. Car c'était le premier qui avait essayé d'ajuster les pas sur la musique de façon à pouvoir les enseigner, faciliter leur apprentissage et aussi à être dansées par plusieurs personnes à la fois comme dans les cas des groupes de danses.

Assiotis Grigoris⁵², dans un entretien personnel qu'il nous a accordé, il a évoqué qu'en 1948 lorsque celui-ci avait 15 ans il était allé à Nicosie comme apprenti menuisier. Le hasard a fait que l'atelier où il travaillait se trouvait à côté d'une école de danses où on enseignait des danses traditionnelles de la Grèce. La monitrice enseignait les danses aux jeunes filles en comptant les pas. Le résultat était qu'elles dansaient toutes de façon uniforme. Alors Assiotis G. s'était demandé pourquoi les danses de la Grèce étaient dansées de façon uniforme et pas les danses chypriotes ? On dansait ces danses en faisant les mêmes figures mais les danseurs ou les danseuses les exécutaient quand ils voulaient et non pas de façon synchronisée. Jusqu'alors personne ne pouvait mesurer et synchroniser les pas.

C'est alors que Assiotis G. avait demandé à sa mère de l'aider à mesurer les pas des danses traditionnelles chypriotes. Sa mère qui chantait bien lui chantait la mélodie et lui il dansait en essayant de mesurer les pas. Mesurer les pas et surtout des pas des danses pour hommes n'était pas chose facile. Il a alors imaginé de rependre de la farine par terre et de mesurer les traces des pas sur la farine. Mais cette façon de procéder a échoué. Il a alors eu recours à une autre astuce. Il a, cette fois-ci, mis de la chaux sur les semelles de ces chaussures et s'était mis à danser sur un sol cimenté avec du ciment noir ? Cette fois les traces restaient bien visibles et il a pu

⁵² Assiotis Grigoris, entretien personnel, mai, Nicosie, Chypre, 2009.

avec beaucoup de patience et d'efforts les compter et les transcrire. Il a alors remarqué que certains pas se répétaient, étaient les mêmes, et d'autres étaient différents. Il a constaté que les pas qui se répétaient étaient les pas simples de chaque danse et les autres qui étaient différents et assez complexes les a appelés figures. Voilà comment les pas des danses chypriotes ont été comptés et répertoriés.

C'est ces pas qu'il a essayé d'enseigner à différents groupes de danses qu'il avait créés avec d'autres chorégraphes précurseurs pour faire connaître les danses traditionnelles chypriotes dans toute l'île.

Les groupes dansaient aussi des danses mixtes, créations de chorégraphes locaux. Chaque chorégraphe, chaque groupe de danses avait ses propres figures ou bien des variantes des figures. Cela montrait que les pas simples, l'historique, et la thématique de chaque danse étaient les mêmes mais les figures et leurs variantes étaient différentes. D'habitude les danses mixtes expriment les sentiments amoureux entre l'homme et la femme et cela sous une forme badine. Par exemple, dans la danse de « la cruche », créée et dansée pour la première fois par Assiotis G., avec son groupe de danses, la jeune fille rencontre son bien aimé à la fontaine où elle va chercher de l'eau. Lui, il l'attend et sans le vouloir il lui fait peur et sa cruche tombe et se casse. Elle, énervée, au début elle l'évite, en faisant des petits caprices mais par la suite elle le laisse la flirter et l'accompagner dans la danse. La danse finit avec les deux danseurs soit de quitter ensemble la scène soit de rester là et à se regarder dans les yeux. Voir page 195.

Le symbolisme des danses traditionnelles chypriotes

Aux chapitres consacrés à l'analyse des pas des danses voir pages 53, 233, 258, 281, nous donnons la thématique et les symbolismes de chacune d'elles.

Nous donnons ici un symbolisme général qui prépare le lecteur à mieux comprendre le contenu et l'esthétique de chaque danse. Il est évident que lorsque quelqu'un voit seulement les mouvements de la danse, sans savoir ce qu'elle représente, ne l'apprécie que partiellement. C'est le cas des touristes spectateurs. Ils ont une impression esthétique mais ils ne comprennent pas l'histoire de celle-ci dans son ensemble. Les questions pourquoi ils dansent, qu'est-ce qu'ils expriment à travers la danse restent le plus souvent sans réponse. Mais ces questions restent aussi sans réponse pour certains jeunes danseurs chypriotes lorsqu'ils dansent sans connaître les différents paramètres que nous avons évoqués. Danser sans connaître son historique et sa thématique, la danse perd toute sa force d'expression et sa valeur.

Il est évident que pour faire une analyse correcte et interpréter une danse il faut analyser tous ses éléments un par un. Il faut donc expliquer qui danse, quelles sont les relations entre les danseurs, la société et son histoire dans laquelle ils vivent, (nous parlons des danses traditionnelles), les mœurs, les us et coutumes, les traditions, les occupations des habitants, pourquoi ils dansent, les pas et les mouvements de chaque danse, la musique, les musiciens, les costumes traditionnels, et naturellement la thématique de la danse et ce que les danseurs expriment pendant qu'ils dansent.

Quant aux sentiments exprimés, l'expression même du visage joue un rôle significatif lors de l'interprétation de chaque danse. Assiotis Grigoris notamment, à un entretien personnel⁵³, insistait que non seulement les pas sont d'une grande importance mais aussi l'expression du visage. Chaque danse a sa signification qui peut changer en fonction de la façon dont l'exécuteur la présente. Si par exemple les jeunes filles, dans les danses pour femmes, montrent avec leur attitude qu'elles n'expriment pas du tout une timidité, elles rient et regardent à gauche et à droite, au lieu d'avoir le regard tourné vers le sol, cela ne montre pas une jeune fille réservée et timide comme devait être la jeune fille chypriote que nous avons décrite plus haut. Elle montre plutôt une jeune fille libérée et sans hésitations qui compte seulement sur elle-même, en somme une jeune fille émancipée. L'expression du visage, dans ce cas, associée aux mouvements du corps et à la thématique de chaque danse, complètent l'ensemble des critères pour une bonne interprétation de cette danse.

Hadjieftychiou Christos ajoute « qu'une importance capitale, dans chaque danse, occupe, pour chaque exécutant, la place et la façon dont il se tient avec le corps bien dressé droit, l'expression des mouvements, du visage et du regard. » Ces paramètres seuls peuvent faire comprendre aux spectateurs ce que la danse exprime. Par exemple, dans la danse mixte de zéïbékiko (page 195) le danseur a sa main placée derrière le dos de la jeune fille, il peut en même temps pencher légèrement la tête vers sa partenaire, mais son regard doit être doux lorsqu'il la regarde. Il présente ainsi mieux les sentiments d'amour contenus dans cette danse. Alors que dans le Zeimbékiko pour hommes, les mouvements du danseur sont plus

⁵³ cf. Assiotis Grigoris, n.52.

tranchants, brutes, nerveux, l'expression du visage et le regard doivent exprimer une tension. Tous ces paramètres ensemble font apparaître un homme battant.

L'analyse donc de tous ces critères ci-dessus est importante pour donner une bonne interprétation de la danse.

A) Les danses « antikristi » pour hommes – Symbolisme des pas.

Chaque danse exprime quelque chose de différent et a sa propre thématique sauf les danses « antikristi » pour hommes, qui toutes louent la beauté et la stature masculine. Et dans cette catégorie, parmi ces danses, la troisième, appelée chantée, qui intervient à la fin de la série, diffère car elle fait appel à la capacité des danseurs de composer des courtes improvisations poétiques avec lesquelles ils s'affrontent. (Voir plus de détails pour cette danse à la page 72).

Les pas des danses « antikristi » un par un ont un symbolisme bien précis. Ce symbolisme est exprimé par l'ensemble des pas, par la bonne tenue droite du corps, par les mouvements des mains, l'expression du visage et du regard. C'est à travers tous ces paramètres qu'on distingue la bravoure et la virilité masculine. Le fait que les danseurs dansent l'un face à l'autre exprime la rivalité qui existe entre eux ; qui des deux doit paraître le plus fort et le meilleur pour être digne de se marier avec la princesse. (Cela provient d'une légende populaire. Pour plus d'explications voir à la page 53).

Les danses pour hommes, à l'opposé des danses pour femmes, se composent de plusieurs sauts et plusieurs «frappements» des pieds et des « tapes » des mains. Parfois, les danseurs, avec les pieds frappent le sol, et avec les mains ils tapent les pieds, les genoux, les cuisses et les bottes. Avec ces frappements ils montrent leur virilité et leur agilité. Le fait de frapper signifie lui-même la volonté du danseur de faire du bruit et d'attirer ainsi l'attention du spectateur. Par ailleurs, frapper sur ses bottes peut vouloir dire que le danseur veut « dépoussiérer », veut régler ses comptes avec son rival, toujours dans le seul but de paraître le meilleur. Tous ces mouvements, ces frappements et tapes sont exécutés au rythme de la musique.

Avec les sauts, les grands pas, et les positions assises, le danseur montre qu'il veut occuper tout l'espace autour de lui en largeur et en hauteur ; en bas avec les positions assises, la hauteur intermédiaire étant debout et plus haut avec les sauts. Ce comportement dans la danse symbolise l'aisance et la liberté de l'homme, dans la société, contrairement à la femme. Ce symbolisme se confirme par l'attitude réservée des danseuses dans les danses pour femmes, (voir page 105).

De même, comme nous l'avons expliqué, les hommes sont placés l'un face à l'autre, parfois ils se rapprochent davantage et sont près de la ligne qui sépare l'espace qui symboliquement leur est attribué, d'autres fois ils échangent de place et ainsi l'un occupe la place de l'autre. Ces mouvements rendent plus claire la compétition et peut être l'agressivité qui peut exister entre eux puisqu'ils rivalisent pour gagner la place du meilleur.

Parfois aussi, dans les danses pour hommes (pendant le Syrto), comme nous l'avons dit, les danseurs se tiennent à l'aide d'un mouchoir. (Voir Syrto page 52).

Dans leur ensemble les danses pour hommes contiennent les mêmes symboles : force, bravoure, force musculaire puisque les figures exigent des mouvements assis, debout, sauts, frappements au sol, les genoux et les bottes. Tous ces mouvements et toutes ces figures s'exécutent avec bravoure et agilité. Mais, comme nous l'avons dit, ces pas, mouvements, et figures ne peuvent être analysés séparément un à un ou une à une parce que la danse perd, dans ce cas, son entité et son interprétation. C'est l'ensemble de la danse que nous devons voir pour tirer une conclusion et nous

rendre compte de ce qu'elle exprime et de son contenu. La seule différence qui existe entre les danses pour hommes et les danses pour femmes, comme nous l'avons signalé, est la Troisième danse « antirkistos » où on expose la capacité, d'improviser des poèmes dits « tsiattista » et des chants et de s'affronter avec son rival dans le champ des joutes poétiques.

B) Danses pour femmes – Symbolismes des pas.

Les danses pour femmes, contrairement à celles pour hommes sont réservées et exécutées avec de petits pas, sans sauts ou des positions assises. Elles se maintiennent stables à un seul niveau et leurs mouvements sont exécutés avec précautions et présentent une attitude réservée. Il n'y a pas de pas « brutaux », pas de frappements des pieds, ou des bottes comme ceux qui existent dans les danses pour hommes. Les danseuses ne touchent jamais le sol avec les mains et ne se penchent jamais. Elles maintiennent leur corps droit, elles font des mouvements avec les mains selon chaque danse. Elles gardent le regard fixe vers le sol.

Dans la Première danse « antikristos », pour femmes, elles ont les mains liées sur le côté gauche de leur corps pour montrer combien elles sont réservées et avec une timidité exprimée avec le regard fixé vers le sol. Dans la Deuxième danse « antikristos » pour femmes, les mouvements montrent les femmes en train de coudre ou de broder leur dot, ou selon la tradition, la dot de la princesse (d'après la légende, voir page 53). Dans la Troisième danse « antikristos » pour femmes, elles tiennent un mouchoir et l'exposent devant elles montrant ainsi leur capacité et leur savoir de coudre et de broder. Le mouchoir est blanc, symbole de la virginité des jeunes filles, et sur un coin il y a une petite broderie. Dans la Quatrième danse « antikristos » pour femmes les jeunes filles ont les mains posées sur la taille avec le poignet droit et la main fermée. Avec cette position elles montrent leur fierté pour leur travail accompli et en se regardant, l'une l'autre, droit dans les yeux, c'est comme elles se disaient « c'est moi la meilleure ». Toute cette attitude fait ressortir, plus intense, l'élément de rivalité existant dans cette danse.

Il existe, dans les danses « antikristi » pour femmes une suite logique et une évolution quant à la thématique de chaque danse. A savoir dans la Première « antikristos » les jeunes filles ont les mains fermées dans la partie gauche de leur corps et se présentent réservées, timides avec le regard tourné vers le sol. Dans la Deuxième « antikristos » elles font, avec les mains des gestes imitant la façon de coudre et de broder pour montrer qu'elles savent travailler et peuvent ainsi contribuer à la bonne tenue du ménage. Dans la Troisième « antikristos » elles tiennent dans la main un mouchoir brodé qu'elles exposent au public, résultat de leur savoir faire et dans la Quatrième elles ont les mains posées sur la taille, elles se tiennent droite, elles sont souriantes, fières de ce qu'elles peuvent faire et de ce qu'elles sont.

Quant aux pas ils sont à peu près les mêmes dans toutes les quatre « antikristi » pour femmes. Les pas de la Première ressemblent à ceux de la quatrième et les pas de la Deuxième à ceux de la Troisième. Il y a, lors de l'exécution, des tours mais ils sont réalisés doucement et sont plus retenus par rapport à ceux des « antikristi » pour hommes. En somme, dans les danses « antikristi » pour femmes et pour hommes il y a une chorégraphie des formations limitée. Les danseurs, hommes et femmes, sont l'un en face de l'autre et se regardent pendant l'exécution pour montrer la rivalité qui existe entre eux. Les danseurs parfois, se rapprochent et d'autres fois ils changent de place, l'un prend la place de l'autre. Ces mouvements veulent exprimer non seulement la rivalité mais aussi pour permettre au spectateur de les comparer entre eux. Par exemple, dans la Troisième danse « antikristos » pour femmes où les danseuses tiennent un mouchoir, l'élément permettant de les comparer apparaît lorsque les jeunes filles se rencontrent au milieu de l'espace qui les sépare, elles

posent leurs mouchoirs l'un sur l'autre en position croisée. C'est une façon de les montrer et de les comparer pour voir laquelle possède le mouchoir, le mieux fait.

Dans l'exécution des pas des jeunes filles il y a une façon délibérée de montrer le talon de la chaussure. C'est-à-dire que la danseuse pose d'abord sur le sol le talon et ensuite le reste du pied. Surtout dans la première et la Quatrième « antikristi » la danseuse pose d'abord le talon à droite avec le corps tourné vers cette direction et ensuite bien que le pas se fait vers la droite le corps change de direction et se tourne à gauche. (Voir page 109). Avec ce mouvement à deux temps de poser par terre le pied entier et le mouvement de changement de l'orientation du corps elle veut peut-être ajouter de la beauté à la danse et grâce à ce gracieux pas et encore avec le regard baissée elle veut montrer qu'elle n'a pas une expérience et l'habitude de se montrer en public puisque dès petite elle était protégée par ses parents et son statut de femme de maison. Cela nous le voyons aussi dans les mouvements des petits pas qu'elle exécute. Ils sont simples sans une difficulté particulière. Elle n'a pas à être agile et souple comme le doivent être les hommes dans les danses « antikristi » pour hommes.

Dans ces danses pour femmes les jeunes filles se présentent souriantes, surtout dans la Première « antikristos », mais elles ont le regard tourné vers le sol montrant ainsi leur timidité. Leur sourire devient plus éclatant dans la Quatrième pour montrer ainsi leur joie et leur satisfaction d'avoir montré de quoi elles sont capables de faire. Avec leur expression du visage, leur tenue du corps droit et la tête haute, l'une montre et dit à l'autre « c'est moi la meilleure ».

Dans l'ensemble les danses pour femmes (pas seulement les « antikristi » pour femmes) sont exécutées suivant la même technique : petits pas simples faciles à exécuter. Elles n'ont pas besoin d'être agiles et souples puisque ces danses sont plus lentes que celles pour hommes. Les pas sont exécutés au même niveau puisqu'il n'y a pas de sauts, pas de positions assises, pas de frappements des pieds ou des mains et pas de tours brutaux ; il y a peu de tours et ils se font lentement. Dans tous ces mouvements et le comportement des danseuses ressort la position de la femme dans la société chypriote d'alors, comme nous l'avons déjà dit. Elles étaient destinées à tenir le foyer, soumises à leurs parents et à leur époux. C'est pour cette raison que les danses présentent avec leur rythme lent une douceur, celle qu'elles veulent montrer, douces et bonnes épouses.

C) Danses individuelles – Le symbolisme des pas.

Les danses individuelles « la danse du tamis », « la danse de la faucille », « la danse du couteau », se font danser sur la même musique et les mêmes pas simples (voir page 233). Ces pas avec la combinaison des mouvements des mains, l'outil que les danseurs tiennent selon la thématique de la danse font que nous avons, lors de l'exécution, l'impression que les pas diffèrent d'une danse à l'autre puisque chaque danse exprime quelque chose de différent.

Les pas des danses individuelles sont exécutés plus librement et les mouvements ne sont pas définis d'avance. Les danseurs exécutent les pas simples en occupant tout l'espace de la piste en faisant des pas petits et grands, des tours mais toujours sur un pas simple qui leur est inspiré au moment où ils dansent. Il n'y a pas de chorégraphie de figures. Le symbolisme se trouve dans le thème de la danse et il est rendu évident par l'outil qu'ils tiennent, tamis, couteau, faucille ou verres.

A part la danse « du verre » où, lors de son exécution, les objets (les verres) sont posés sur la tête du danseur (puisque c'est une danse d'équilibre) le danseur essaie de montrer ses capacités de danser sans faire tomber les verres posés l'un sur l'autre sur sa tête.

La musique pour les trois danses, « danse du tamis », de « la faucille » et du « couteau » est la même et se divise en trois parties (voir Troisième chapitre page 233).

Le changement du rythme de la musique participe à la chorégraphie et à l'évolution de « l'histoire » thématique. Par exemple, la danse du « tamis » a pour thème la légende de la princesse où le jeune homme brave, pour sauver cette princesse de la mort, décide de voler au dragon l'eau immortelle (voir la légende page 236). Dans la première partie où le rythme de la musique est rapide symbolise la marche et la démarche du danseur pour trouver l'eau immortelle. Quand le rythme de la musique, dans la deuxième partie de la danse, devient plus lent, nous voyons le danseur sur les genoux, par terre, symbolisant sa position sur le dragon. Il lui a déjà arraché l'eau immortelle et il essaie de l'achever. Enfin, dans la troisième partie, plus rapide que la première, le danseur court pour revenir vite, arriver à temps et sauver de la mort, avec l'eau immortelle, la princesse.

La danse du « tamis » est une danse d'agilité et le danseur essaie d'impressionner les spectateurs en gardant les verres dans le tamis qu'il fait tourner vite en l'air. Le danseur pour pouvoir exécuter cette danse doit avoir une force musculaire, surtout dans les mains.

Comme il vient d'être dit, les pas des danses « du tamis », « du couteau » et de « la faucille » sont plus libres permettant aux danseurs d'adapter leur propre manière de mouvement. Ils sont libres d'exécuter des pas grands, petits, pas sautants, ou bien des pas au ras du sol. C'est pour cette raison que ces danses peuvent être dansées par des personnes de tout âge selon les possibilités et les capacités de chacun. Pour plus de détails quant à l'analyse et l'interprétation de ces danses voir au chapitre trois, page 233.

Pour la danse du « couteau » et pour celle de « la faucille » la musique, dans les trois parties, contribue à la variation de la présentation de la danse. Par exemple dans la danse du « couteau » dans la partie avec le rythme de la musique accélérée le danseur exécute des pas rapides autour de l'animal supposé (représenté par l'autre danseur) qu'il doit égorger tout en montrant son couteau. Dans la deuxième partie le danseur tue l'animal et l'écorche. Dans la troisième partie, content de son travail, abandonne la scène portant l'animal sur l'épaule.

«La danse de la faucille » montre la façon dont les agriculteurs chypriotes fauchaient les céréales avec leur faucille. Quelques danseurs, pour impressionner, dansent en tenant deux faucilles à la fois.

Dans la danse de « la faucille » dans la première et troisième partie le danseur montre davantage son agilité dans les mouvements de la faucille. En tenant la faucille (ou les deux faucilles) dans la main (les mains) il fait différents gestes et mouvements autour de lui-même prenant le risque de se blesser car la faucille est bien aiguisée et elle coupe bien. Cela permet de tenir le spectateur dans l'inquiétude de peur de voir le danseur se blesser. Dans la première partie le danseur représente le moissonneur qui va gaiement à son travail. Dans la deuxième le danseur montre comment on fauchait ; il se met à genoux par terre imitant les coups de la faucille et la coupe de la paille et des épis. La musique et les gestes sont lents. La troisième et dernière partie ressemble à la première. Elle montre le moissonneur fêter la fin de la moisson. Il joue avec la faucille. En faisant des gestes et des mouvements impressionnants il la fait tourner autour de son corps ; il montre de cette façon sa dextérité et son agilité.

Les danses du « couteau » et de « la faucille » n'exigent pas la même force musculaire que la danse « du tamis » du fait que le couteau et la faucille sont des outils beaucoup plus légers que les verres remplis d'eau ou de vin qu'on met dans le contour du tamis. Pour plus de détails, pour chaque danse séparément, voir au chapitre trois, page 233.

De même pour « la danse de la faucille » les mouvements du danseur ne sont pas les mêmes du fait que sa sveltesse n'est pas nécessaire. Elle n'est pas nécessaire non plus lors des mouvements effectués dans la danse du tamis où le danseur essaie de maintenir en équilibre, sans les faire tomber les verres, remplis de vin ou de l'eau, à l'intérieur du contour du tamis. Ainsi ces danses peuvent être exécutées par des personnes d'âge différent.

« La danse du verre », individuelle elle aussi, est dansée sur une musique différente. Elle est d'origine arabe et elle est dansée pour amuser les spectateurs. C'est une danse spectaculaire puisque le danseur avec l'aide d'un autre pose des verres remplis de vin ou de l'eau sur sa tête et essaie de les maintenir en équilibre pendant qu'il danse (cf. page 253). Le danseur exécute la danse non seulement pour amuser le public mais aussi pour montrer sa capacité d'équilibriste et d'attirer l'admiration des spectateurs et aussi celle des jeunes filles présentes.

D) Les danses comiques – Le symbolisme des pas.

Elles sont aussi des danses destinées à amuser car les gens dansaient, comme il a été dit ci-dessus, pour divertir, pour se moquer et rendre ridicule un défaut ou un trait de caractère d'un être humain ou d'un animal comme c'est le cas du malheureux chat Canaris, voleur des fromages, avec la fin tragique. Ou encore la danse de la braie (large pantalon) qui ridiculise des vêtements des hommes, la braie qui grâce aux influences européennes est remplacée par le pantalon (cf. page 267). Les jeunes gens qui se veulent être plus modernes se moquent de l'habit traditionnel des personnes plus âgées. Le symbolisme de la danse ainsi que celui de toutes danses comiques est décrit en détail au Quatrième chapitre, page 258.

Les pas de la danse, un par un séparément, ne peuvent pas donner une image d'ensemble. Pour que la danse soit comprise il faut que le spectateur soit initié dès le début à la thématique de la danse et que, par la suite, à l'aide de l'exécution du danseur, et encore avec les grimaces, les expressions, les mouvements et gestes de celui-ci ce spectateur puisse tirer une conclusion. En somme, la thématique de la danse comique est donnée par le danseur pendant l'exécution et grâce aux mouvements, aux expressions et aux gestes elle devient compréhensible.

Toutes ces danses donnaient une issue au quotidien monotone de la société chypriote. Les gens trouvaient dans ces danses une façon de se divertir. Ils se rassemblaient au café du village et se mettaient à chanter et à danser. Pour ces danses comiques il y avait un seul qui dansait et les autres soit ils regardaient soit ils participaient dans le gestuel (cf. Quatrième chapitre page 258).

Les danses comiques étaient exécutées exclusivement par les hommes car les femmes, dans la société chypriote, devaient être sérieuses et mesurées dans leurs faits et gestes. Le rire et le fait de parler aux hommes pouvaient être interprétés comme une provocation, chose inadmissible dans cette société.

E) Les danses mixtes – Le symbolisme des pas

Les danses mixtes sont : le Syrtos, Le Zeïmbékiko, Sousta et Karotséris (cf. Page 133 157 160 195 206 210 224 229). Le symbolisme des pas des danses mixtes est donné en détail lors de l'analyse qui est faite liée à la thématique de chaque danse séparément. Pour une meilleure compréhension nous donnons ci-dessous, un bref aperçu de ces danses.

Le Syrtos est une danse qui met en avant les relations sentimentales entre deux jeunes. Elle est exécutée par couple (homme et femme) et l'homme montre l'attention qu'il porte à sa partenaire par la façon dont il la tient et qu'il veille sur elle. Une de ses mains est placée derrière le dos de sa partenaire, sans la toucher, et avec l'autre main il tient le mouchoir blanc qu'elle lui offre. Les deux danseurs se regardent dans les yeux et dans cette danse la jeune fille oublie sa timidité. Elle n'a plus une attitude réservée, comme dans les danses pour femmes, puisqu'elle regarde son partenaire fixement dans les yeux. Mais lors des mouvements et selon la chorégraphie, les jeunes filles reprennent une attitude réservée et timide lorsqu'elles dansent séparées de leur partenaire.

Quand aux hommes en général dans la danse Syrtos, ils se tiennent entre eux toujours à l'aide d'un mouchoir. Cette figure permet au danseur d'avoir un appui pour pouvoir exécuter les figures qu'il souhaite faire. Celui qui offre son mouchoir comme appui c'est comme s'il disait à son « rival » « tu peux compter sur moi pour trouver un appui ». Mais nous ne devons pas oublier que ces danses « antikristi » montrent la supériorité masculine ; qui des deux danseurs est le plus viril, le plus fort et le plus svelte. Celui qui trouve appui à l'aide du mouchoir offert par son partenaire doit montrer au public que celui-ci n'a pas la force pour le soutenir et lui offrir l'appui nécessaire pour l'exécution de ses figures. Et pour ce faire, parfois, il appui davantage en mettant ainsi plus de poids et en tirant le mouchoir vers lui pour mettre à l'épreuve la force de celui qui lui offre son aide avec son mouchoir. En fait il essaie de le rendre ridicule en montrant qu'il n'a pas la force de le soutenir et montrer ainsi que celui-ci est plus fort. Certes, avec tout ce qui vient d'être dit sur le rôle du mouchoir offert, celui-ci symbolise par ailleurs, la parole et l'honneur de celui qui l'offre qui dit à son partenaire qu'il peut avoir confiance en lui. Par ailleurs, dans la société en général, l'échange du mouchoir symbolisait la parole d'honneur sur un traité, un échange commercial ou bien toute autre chose. Il servait, disons, à la place d'un contrat, d'où l'expression populaire « donne-moi ton mouchoir » qui sous-entendait « donne-moi ta parole, ta promesse ».

Le Zeïmbékiko mixte est aussi une danse qui chante l'amour. C'est la danse comme il a été dit ci-dessus, qui décrit la jeune fille qui va avec sa cruche chercher de l'eau à la fontaine. Là le jeune homme trouve l'occasion de la rencontrer et de lui faire la cour. Par un faux mouvement il lui fait tomber la cruche qui se brise. Alors la jeune fille se met à pleurer et à se demander ce qu'elle va dire à sa mère. Le jeune homme lui donne confiance et partent de la scène tous les deux. C'est une danse théâtrale. Les danses Sousta et Karotséris sont des danses rapides avec des petits sauts. Elles ne chantent pas l'amour comme les deux précédentes mais elles mettent en valeur la rapidité et la sveltesse des danseurs. Les danseurs imitent les mouvements du ressort (sousta) qui a donné le nom à la danse. Les danses mixtes montrent l'évolution des mœurs et mettent en avant une certaine libération de la femme.

DEUXIÈME CHAPITRE

Les danses 'Antikristi' (face à face) d'après la tradition

Elles sont appelées « Antikristi » « du verbe "antikrizo" = être en face, regarder en face » car les danseurs sont l'un en face de l'autre.

« L'histoire de la princesse »

Les danses 'Antikristi' puisent leur origine, dans la tradition, dans le conte de fées dit de « la princesse ».

Nous disposons une version de ce conte de fées, auquel la muse populaire rattache l'existence de ces danses.

Il était une fois un roi à Chypre qui avait une fille en âge de se marier. Cette princesse avait un caractère difficile; il n'était, donc, pas facile pour son père de lui trouver un mari. C'est pour cela qu'il a convoqué tous les princes de l'île afin de participer à un concours auquel le gagnant serait son successeur. Le concours avait comme thème la chanson et la danse.

Les participants au concours furent nombreux puisque la princesse était connue pour sa beauté et son intelligence. La rivalité entre les jeunes hommes fut grande. Il fallait concourir dans plusieurs domaines faisant preuve de virilité, de beauté, d'intelligence, d'agilité d'esprit et de gentillesse. Le roi et la princesse ont, donc, voulu vérifier toutes ces valeurs à travers la danse et la chanson.

La version ci-dessus est renforcée par Grigoris Assiotis, « *C'est pour cela que les hommes exécutent les danses en accord avec le conte, qu'ils organisent un concours de danse pour faire une démonstration de leur virilité et pouvoir ainsi gagner l'amour de la princesse*⁵⁴ ». En plus Il a fallu que le roi et la reine aient pu également choisir le prince, celui qui épouserait la princesse, dans les épreuves de « tsiatismata » de distiques improvisés, et la musique.

Selon Hadjieftychiou Christos⁵⁵ le roi a choisi, à travers les « tsiatismata » (des distiques improvisés), le plus intelligent celui qui régnerait dans le royaume.

D'après Assiotis Grigoris, le roi, après l'exécution des danses par tous les jeunes gens, a choisi le meilleur, le plus beau et le plus viril d'entre eux qui allait, ensuite, devenir son beau-fils.

Selon le conte de fées, la forme féminine de cette danse est considérée comme l'extension des danses 'antikristi pour hommes' et que, les filles qui dansent sont des fées, amies de la princesse.

Une fois que la princesse a fait son choix, les préparations pour le mariage et la dot devaient commencer. Après avoir annoncé son choix dans tout le pays, les fées se sont réunies pour célébrer ces fiançailles et pour préparer la dot. « La tradition dit qu'elles ont préparé la dot en dansant⁵⁶ ».

⁵⁴ Ασσιώτης Γρηγόρης, n. 45, p.34,

⁵⁵ Hadjieftychiou Christos, entretien oral en juin, 2008, à Paphos, Chypre.

⁵⁶ cf. Ασσιώτης Γρηγόρης, n. 45, p. 34.

A la suite d'un entretien avec Assiotis Grigoris (Novembre, 2008), nous avons appris que celui qui lui a parlé pour la première fois, de ce conte de fées fut le folkloriste Kliridis Néarchos, qui l'avait lui-même entendu de sa grand-mère appelée Chatzimaria. La femme de 80 ans avait raconté ce conte de fées à son petit fils l'été 1913 quand celui-ci était encore un collégien et avait comme devoir d'écrire un essai sur le patrimoine culturel chypriote.

La même anecdote est racontée par Sophocléous G. qui mentionne : « *J'étais encore un collégien à Larnaca (année scolaire 1913-1914) quand le professeur de grec pendant les vacances d'été 1914, nous a demandé d'écrire un essai sur le patrimoine culturel chypriote. En suivant les conseils de notre professeur pour la réalisation de cet essai, je me suis tourné vers ma grand-mère, qui avait à l'époque 80 ans, afin de recueillir plus d'informations. C'est elle qui m'a raconté l'histoire de la princesse qui a fait danser les jeunes gens ainsi que les fées pour elle. Depuis j'observais avec intérêt les danses chypriotes, non seulement pendant les mariages mais aussi pendant les fêtes... et, tout de suite, l'histoire de ma grand-mère me venait à l'esprit⁵⁷ ».*

Vue que Kliridis Néarchos⁵⁸ a entendu cette histoire en 1913, quand il était collégien, le conte de fées doit avoir au moins 186 ans. De plus si nous tenons compte que c'est sa grand-mère qui lui a raconté cette histoire, nous pouvons dire avec certitude que la légende remonte encore plus loin dans le temps puisque Chatzimaria, qui avait à l'époque 80 ans, a du entendre cette histoire de quelqu'un d'autre... Cela fait partie de la tradition orale qui se perpétue à travers les générations de bouche à oreille.

⁵⁷ Σοφοκλέους Γιώργος, n. 47, p.39.

⁵⁸ cf. Ασσιώτης Γρηγόρης, n. 45, p. 34.

ANTIKRISTI

LES DANSES CHYPRIOTES 'ANTIKRISTI' (face à face)

Antikristi' sont les danses les plus représentatives de Chypre et constituent *la colonne vertébrale de tout le répertoire chypriote*⁵⁹. Il s'agit principalement d'un type de danse composé de deux suites (une dansée par les hommes et une deuxième dansée par les femmes) ainsi que de plusieurs danses indépendantes comme le « Milo » (la pomme) et « Mantra » (la bergerie).

La suite s'est développée en France au XVII^e siècle et s'est vite diffusée partout en Europe. Les suites, de mouvement et de musique, de la danse mentionnée ci-dessus, proviennent de cette influence française⁶⁰.

Hadjieftychiou Christos⁶¹ soutient que la suite chypriote d'Antikristos se compose de cinq parties, de cinq danses. Nous avons un Premier Antikristos, un Deuxième, un Troisième, un Quatrième et, enfin, un Cinquième connu aussi sous le nom de « Balos » (qui signifie en grec ancien « sur la mer »). Les danses 'Antikristi' doivent leur nom à la position caractéristique des danseurs au début de la danse. Ils se positionnent l'un en face de l'autre⁶².

Il se peut, bien sûr, que la plupart des chansons chypriotes qui accompagnent les danses fassent allusion à l'amour, pourtant la tradition chypriote, en ce qui concerne la question de l'éthique, a été très sévère. L'existence des danses mixtes était impensable et c'est pour cela qu'une série de danses pour hommes et une autre pour femmes ont été créées. La série Antikristi pour femmes est constituée, comme celle pour hommes, de cinq danses. Cependant, à l'encontre de la série pour hommes, qui est plus vivante et joyeuse, la série de danses pour femmes est plus réservée et les mouvements sont plus modestes⁶³.

Dans notre travail les deux suites d'Antikristi pour hommes et pour femmes sont probablement les seules suites utilisées aujourd'hui dans toute l'Europe. Ce pour cette raison qu'elles constituent, un sujet d'études musicologique et sociologique intéressant.

Après chaque groupe de danses nous proposerons, une chorégraphie de danse pour montrer comment ces danses sont réalisées. Ainsi, nous allons, dans un premier temps, faire la description de la danse et des figures avec leurs variantes, et dans la chorégraphie nous présenterons la réalisation de la danse.

⁵⁹ R.I.K. : Radiodiffusion chypriote, *Μουσική και χοροί της Κύπρου* émission hebdomadaire de la Télévision Nationale de Chypre (R.I.K), (1973-1974), Λευκωσία, Κύπρος.

⁶⁰ cf. R.I.K, n. 59.

⁶¹ cf. R.I.K, n. 59.

⁶² cf. R.I.K, n. 59.

⁶³ cf. R.I.K, n. 59.

DANSES POUR HOMMES – ANTIKRISTI

Nous avons dit que les danses « antikristi pour hommes » ont, selon la tradition leurs racines au conte de fée de la princesse. Les danses « antikristi pour femmes » se basent aussi sur ce conte de fée puisque elles constituent une extension des « antikristi pour hommes ».

Ces danses se caractérisent par leur aspect démonstratif et de compétition pendant lesquelles les danseurs essaient de montrer leur supériorité du point de vue du courage, de l'intelligence et de la dextérité. Ainsi « les « antikristi pour hommes » sont des danses vives qui donnent l'opportunité aux danseurs de démontrer leurs capacités et leur dextérité quant à la danse et au chant⁶⁴ ». La première, la deuxième et la quatrième danse des « antikristi pour hommes » sont purement de la danse. Cependant durant la troisième les danseurs peuvent démontrer leurs capacités et leur intelligence en inventant sur le champ et en chantant ce qu'on appelle des « tsiattista », (des distiques). Ils dansent seulement quand le violon joue de la musique et arrêtent la danse quand le chanteur se met à chanter.

A ce propos, Avérof Georges note : « *Durant la troisième danse pour hommes* », les deux danseurs ont l'opportunité de démontrer leurs atouts quant à la danse, le chant et la poésie. Pour cela les musiciens jouent la « Paralimnitissa⁶⁵ » sur laquelle les danseurs chantent des distiques (les thèmes peuvent varier) connus comme des « tsiattismata⁶⁶ » (voir page 10). C'est-à-dire que les danseurs effectuent les trois premiers types d'« antikristi pour hommes » et qu'après la fin de la troisième l'orchestre se met à jouer la « Paralimnitissa », qui souvent constitue la musique de « la danse en chant⁶⁷ », (le troisième type d'« antikristos » est aussi appelé « Danse en chant »).

« La « danse en chant » constitue l'élément indispensable de la suite pour hommes et avant 1950 il était impensable de l'enlever de la suite. Cependant, durant des exécutions de ces dernières années cette musique est souvent absente de la suite⁶⁸ ».

Assiotis Grigoris mentionne aussi : « *Les danseurs avaient pour but de rivaliser avec les autres afin de gagner l'admiration de tout le monde, surtout celle de filles⁶⁹* ». Klirides Néarchos⁷⁰ ajoute que « *c'est pour cette raison que, durant la danse, les danseurs tiennent leurs corps droit, la tête en haut et ont le regard hautain et ne bougent absolument pas leurs tailles.*⁷¹ »

⁶⁴ Αβέρωφ Γεώργιος, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Εκδόσεις : Κυπριακή επιστημολογία, τόμος Α, p. 65, Λευκωσία, Κύπρος, 2001.

⁶⁵ Καλλίνικος Θεόδουλος mentionne dans le livre *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα*, Εκδόσεις : « Κυπριακά Σπουδαί », Λευκωσία, Κύπρος, 1951, que « Paralimnitissa » est un rythme musical qui provient du rythme musical ancien « Isia », à partir duquel d'autres rythmes musicaux se sont développés. La « Paralimnitissa » a pris son nom de la région Paralimni car on dit que c'est dans cette région là que la « Isia » a été développée.

⁶⁶ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64.

⁶⁷ Παπανδρέου Ανδρέας, *Λαογραφική Κύπρος*, τεύχος 35, Ο Τραγουδιστός χορός (« La danse en chant »), p. 165, Τύποις : « Αναγέννησις », 1985.

⁶⁸ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n.67.

⁶⁹ c.f. Σοφοκλέους Γιώργος, n.47, p. 30.

⁷⁰ Dans son article paru dans le journal « Ελευθεροτυπία », le 13/05/1961.

⁷¹ Σοφοκλέους Γιώργος, *Παράθυρο στην Κύπρο μας*, Τόμος 1, Λαογραφική – Πολιτιστική Ανθολογία, σελ. 50, Εκδόσεις : Πήλιο, Λάρνακα, Κύπρος, 2002.

Les danseurs d'« Antikristi » pour hommes et pour femmes forment deux lignes parallèles et font des mouvements tout en gardant cette formation. Parfois ils exécutent des tours sur place, ou encore certaines figures en échangeant les places ou les lignes mais ne forment jamais un cercle, comme c'est le cas dans d'autres danses en Grèce ou à Chypre.

Il est possible que cette position tienne de la rivalité qui existe entre les danseurs. La manière dont ils tapent leurs pieds ou les talons de leurs bottes par terre démontre leur virilité. Ils dansent sur les pointes de leurs pieds, exécutant des figures en sautant, pour montrer leur bonne condition physique. Kliridis Néarchos⁷² mentionne dans son article, paru dans le journal « Eleftherotypia » : « *Ils dansent l'un en face de l'autre, exécutant plusieurs figures. Ils se rapprochent, s'éloignent et se rapprochent encore. Leur sveltesse, leurs sauts, quand ils tapent leurs pieds par terre ou leurs mains sur leurs talons etc. constituent les caractéristiques des figures de danses pour hommes. Cependant la caractéristique principale de ces danses est la manière dont ils tiennent leur corps et leur tête droit et leur regard fier*⁷³ ».

Certainement les danses pour hommes traitent toutes une caractéristique principale et le même sujet, l'exhibition de la bravoure des hommes, en opposition aux danses pour femmes qui ont chacune un sujet différent.



Groupe de danse « Zorbas ». Danseurs : Hadjieftychiou Christos et Polidorou Andréas.

⁷² 1961

⁷³ cf. Σοφοκλέους Γιώργος, n. 71, p. 50.

PREMIER ANTIKRISTOS POUR HOMMES

La mesure de cette danse est à 9/8.

« Le pas de base »

Le pas de base est le même partout à Chypre, excepté dans quelques variations.

« Le pas simple »

Position initiale: Se tenir droit, les bras allongés sur les côtés à la hauteur des épaules, les paumes tournées vers le public et légèrement vers le haut.

Le pas de base (simple) se divise en quatre mouvements :

1. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, croiser devant le pied gauche, sans toucher le sol.
2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se lève plus haut tout en étant croisée et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe derrière le talon droit. En même temps la jambe droite se soulève et se déplace en arrière.
3. Poser la demi-pointe droite derrière et sur le côté du talon gauche.
4. Poser la demi-pointe gauche derrière et sur le côté du talon droit.

Répéter cet enchaînement que nous appellerons, désormais, « simple » (du Premier Antikristos pour hommes).

Première variation du « simple » : « simple, en levant le pied gauche sur (le temps) 2 »

1. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever le pied gauche et plier le genou à côté de la jambe droite.
2. (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se lève plus haut et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe derrière le talon droit, ce qui force la jambe droite à se soulever et à reculer.
3. Poser la demi-pointe droite, à côté du talon gauche et soulever le pied gauche.
4. Poser la demi-pointe gauche, à côté du talon droit et soulever le pied droit.

Le pas « simple » se danse sur les demi-pointes, les genoux restent légèrement pliés. Il s'agit, donc, des petits sauts successifs.

Deuxième variation du « simple » : « simple en levant le pied gauche sur 1 » :

1. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever le pied gauche et plier le genou à côté de la jambe droite. (Même pas que le 1 de la figure précédente).
2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et monte plus haut tout en croisant devant la jambe droite. (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit qui se lève et se dirige en avant.

3. Le pied droit fait un pas en avant pour s'aligner avec le pied gauche pendant que ce dernier se soulève.
4. Joindre les pieds.

Troisième variation du « simple » : « simple en croisant les pieds sur 1 »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever le pied gauche et le croiser devant la jambe droite.
2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et monte plus haut tout en croisant devant la jambe droite. (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit qui se lève et se dirige en avant. (Même pas que le 2 de la figure précédente).
3. Le pied droit fait un pas en avant pendant que le pied gauche se lève du sol.
4. Le pied gauche fait un pas en avant.

Dans cette variation tous les pas se font vers l'avant.

Quatrième variation du « simple » : « simple » en croisant les jambes sur place aux temps 3 et 4

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe droite et, en même temps, croiser la cheville gauche devant la droite, sans toucher le sol.
2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se lève tout en restant toujours croisée et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe à côté du pied droit, légèrement écartée.
3. Poser la demi-pointe du pied droit devant et à gauche de l'autre pied. Le poids du corps se transfère sur le pied droit tandis que la demi-pointe du pied gauche, qui se retrouve derrière, touche le sol.
4. Le poids du corps se transfère, maintenant, sur la demi-pointe du pied gauche.

Les bras sont allongés sur les côtés à la hauteur des épaules.

Figures du Premier Antikristos (dansé par les hommes).

Nous retrouvons les mêmes figures dans le Quatrième Antikristos.

Première figure : « Tour vers la gauche »

Position initiale : Se tenir droit, les bras allongés sur les côtés à la hauteur des épaules.

1. Sauter en tombant sur la demi-pointe du pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche). En faisant ce mouvement le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche et se penche vers la droite. Les bras restent bloqués au niveau des épaules pendant que le corps se penche à droite, en créant une ligne diagonale avec les bras. La jambe gauche se plie de telle façon que le talon se mette au-dessous et légèrement à droite du genou droit.

2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que le genou gauche se plie encore plus, ce qui fait que le talon monte encore plus haut et (b) faire un demi-tour en pivotant sur le pied gauche. Le corps suit le mouvement. Le pied droit se lève pendant que le pied gauche pivote.
3. En utilisant la demi-pointe gauche comme pivot, le corps continue le tour vers la gauche. Le pied droit se pose légèrement devant le pied gauche qui, ensuite, se soulève.
4. Le pied gauche rejoint le pied droit pour finir le tour.

Première variation du tour vers la gauche : « Tour avec un saut »

Position initiale : Se tenir droit, les bras allongés sur les côtés à la hauteur des épaules.

1. Identique au n° 1 de la première figure : « Tour vers la gauche ».
2. Identique au n° 2 de la première figure : « Tour vers la gauche ».
3. Sur 3, sauter du pied gauche et tomber sur l'autre pied.
4. Changer de pied, encore une fois, avec un saut.

Sur 3 et 4 il y a, donc, deux sauts (sur la demi-pointe), ce qui fait changer de pied chaque fois.

Deuxième variation du tour vers la gauche : « Tour vers la gauche, sans se déplacer, avec le talon »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit. Au même moment, soulever le pied gauche et le croiser devant le pied droit. (Même que le 1 du pas de base).
2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se soulève et, (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit pendant que ce dernier avance en l'air.
3. Croiser le talon droit devant le pied gauche. Le poids du corps est sur la jambe droite et la pointe du pied gauche touche le sol. Faire un tour complet à gauche.
4. Le tour finit avec le poids du corps sur la jambe gauche. La demi-pointe du pied droit est croisée derrière le pied gauche.

Troisième variation du tour vers la gauche : « tour avec rond de la jambe gauche en l'air en tapant avec la main le talon droit »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever la jambe gauche pliée.
2. (a) Rebondir et retomber sur le pied droit en faisant $\frac{1}{4}$ de tour à gauche pendant que la jambe gauche se soulève à 90° et trace un cercle en l'air, (b) poser le pied gauche afin de finir le demi-tour.
3. Transférer le poids du corps sur la jambe gauche et plier le genou droit tout en levant le pied. Puis taper avec la main droite le talon droit. Le corps continue à

tourner vers la gauche en pivotant sur le pied gauche, afin de faire un tour complet.

4. Poser le pied droit sur la demi-pointe à côté de l'autre pied tout en gardant le poids du corps sur la jambe gauche.

Deuxième figure : « Taper en tournant avec la main le talon du pied droit en position assise »

« Position assise »

1. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit. Au même moment, croiser la cheville gauche devant la droite sans toucher le sol.
2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) soubresaut sur le pied droit alors que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se lève encore plus haut et (b) baisser le pied gauche et le poser en demi-pointe derrière le talon droit, ce qui fait remonter la jambe droite.
3. Sauter et tomber en position assise en tapant les mains une fois devant le visage, et en les tendant, ensuite, sur les côtés.
4. Remettre le corps droit avec un autre saut. Le poids du corps se transfère sur la jambe droite. Le genou gauche est plié et le talon est derrière la jambe droite et la main gauche tape la cuisse gauche.

« Taper le talon droit en tournant »

1. Sauter du pied droit et changer de pied. Pendant ce saut, taper le talon droit en l'air pendant que le corps fait un demi-tour vers la gauche. Après le saut, continuer à pivoter sur le pied gauche afin de faire un tour complet.
2. Le pied droit rejoint le pied gauche pendant que les bras passent autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière).
3. Avec un petit saut, le pied droit fait un pas en arrière et les bras s'ouvrent sur les côtés.
4. Avec un petit saut, le pied gauche rejoint le pied droit qui, à son tour, se lève.

Variation de la deuxième figure : « Position assise en tapant le talon gauche et puis le droit en tournant »

1. Identique au n° 1 de la deuxième figure : « Taper avec la main le talon du pied droit en position assise en tournant ».
2. Identique au n° 2 de la deuxième figure : « Taper avec la main le talon du pied droit en position assise en tournant ».
3. Identique au n° 3 de la deuxième figure.
4. Remettre le corps droit avec un autre saut. Le poids du corps se transfère sur la jambe droite. Le genou gauche est plié et le talon est croisé derrière la jambe droite. La main droite baisse et tape le talon gauche, pendant que la main gauche reste immobile. Le corps penche légèrement à droite.

Le mouvement « taper le talon droit en tournant » reste invariable.

Troisième figure : « Changement de places »

Comme il a été mentionné précédemment, dans la description de la troisième variation du pas « simple », le danseur fait quatre pas en avant. En faisant encore deux pas il se tourne à gauche et se place en face de son partenaire. Avec les deux premiers pas il se tourne à gauche.

1. Le pied droit fait un pas (pointe tournée à 45° vers la gauche).
2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) rebondir et tomber sur le pied droit pendant que l'autre pied se lève et, (b) baisser le pied gauche et le poser sur la demi-pointe vers le partenaire.
3. Poser le pied droit.
4. Poser le pied gauche.

Les deux danseurs ont échangé de place.

Première variation de la troisième figure (changement) : « Changement de places en tournant »

1. Avancer avec le pied droit.
2. (a) Rebondir et tomber sur le pied droit en tournant à gauche et, (b) finir le tour avec un pas du pied gauche en avant (vers le partenaire qui se trouve en face).
3. Avancer avec le pied droit en tournant à gauche. Ainsi, le danseur fait un tour complet et finit juste en face de son partenaire. A ce point, ils ont changé de place et se retrouvent face à face.
4. Le pied gauche rejoint le droit.

Pendant les quatre premiers temps les bras passent autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière). La paume de la main droite touche le ventre et la paume de la main gauche touche le dos.

Deuxième variation de la troisième figure (changement) : « changement en tapant la pointe gauche - tomber en position assise – sauter en tapant le talon avec la main droite au cour du demi-tour »

1. Faire un grand pas avec le pied droit (poser d'abord le talon et ensuite la plante du pied)
2. (a) Soulever la jambe gauche tendue, près du visage, la pointe vers le haut. Taper la pointe du pied gauche avec le dos de la main droite et, (b) baisser la jambe.
3. Avancer avec le pied droit et plier les deux genoux en position assise. Le danseur se retrouve avec le pied droit devant et à plat, et le pied gauche derrière et sur la demi-pointe. Taper les mains devant le visage.
4. Rebondir en transférant le poids du corps sur la jambe droite tout en soulevant le genou gauche. Taper la cuisse gauche avec la main gauche.

« Sauter et taper le talon avec la main droite en faisant un demi-tour »

Le danseur s'appuie sur la jambe droite. Le genou gauche est plié et forme un angle droit.

1. Sauter et faire un demi-tour en changeant de pied. La main droite tape le talon droit.
2. Le pied droit rejoint le pied gauche. Les bras passent autour de la taille. (Le bras droit devant, le bras gauche derrière la taille).
3. Rebondir sur le pied droit sur place. Les bras restent autour de la taille.
4. Rebondir sur le pied gauche sur place. Les bras restent autour de la taille.

Troisième variation de la troisième figure (changement) : « Double changement »

Le danseur fait quatre pas en avant, comme il est mentionné à la troisième variation du pas « simple ». En faisant encore deux pas il se tourne à gauche et se place en face de son partenaire.

Avec les deux premiers pas il se tourne à gauche.

1. Le pied droit fait un pas (pointe tournée à 45° vers la gauche).
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et tomber sur le pied droit pendant que l'autre pied se soulève et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe vers le partenaire. A ce point, les danseurs sont l'un en face de l'autre.
3. Le pied droit se pose sur place. Le genou gauche est plié et forme un angle droit.
4. Le pied gauche se pose sur place. Le genou droit est plié et forme un angle droit.

A ce point, les deux danseurs ont changé de place. Cet enchaînement se répète afin que les danseurs se retrouvent à leur place initiale.

Quatrième variation de la troisième figure (changement) : « Changement en croisant le pied gauche derrière »

1. Identique au n° 1 de la figure : «Tour vers la gauche, sans se déplacer, avec le talon ».
2. Identique au n° 2 de la figure : «Tour vers la gauche, sans se déplacer, avec le talon ».
3. Le pied droit fait un pas en avant pour s'aligner avec le pied gauche pendant que ce dernier se soulève.
4. Croiser le pied gauche derrière le pied droit, sur la demi-pointe.

Quatrième figure : « Ciseaux en tournant »

D'abord, le danseur exécute le pas « simple », ainsi il se trouve avec le poids du corps sur la jambe gauche et avec le genou droit plié vers le haut.

« Ciseaux »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit pendant que la jambe gauche croise devant. Le corps penche très légèrement à droite et la tête regarde la main droite.

2. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied gauche pendant que la jambe droite croise devant. Le corps penche très légèrement à gauche et la tête est tournée vers la main gauche.
3. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit pendant que la jambe gauche croise devant. Le corps penche très légèrement à droite et la tête regarde la main droite.
4. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied gauche pendant que la jambe droite croise devant. Le corps penche très légèrement à gauche et la tête regarde la main gauche.

Les bras sont allongés et bloqués sur les côtés.

Ensuite, le danseur continue avec la première figure : tour vers la gauche.

Cinquième figure : « Saisir la nuque en tournant »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever la jambe gauche pliée, et croiser devant.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit alors que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se soulève et, (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit qui se soulève et se projette en avant.
3. Joindre le pied droit au pied gauche, sans soulever ce dernier.
4. Faire un pas en arrière avec le pied gauche.

Sur 3 et 4, la main droite saisit la nuque et la main gauche se plie derrière le dos (la paume face au dos).

De plus, pendant ces deux temps, les danseurs se trouvent épaule gauche contre épaule gauche et se regardent.

Ensuite, ils continuent avec la première figure : tour vers la gauche.

Sixième figure : « Position assise écartée en tournant »

« Position assise écartée »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever la jambe gauche pliée, et croiser devant.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit alors que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se soulève encore plus haut et, (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit qui se soulève et bouge en avant.
3. Tomber en position assise en tapant les mains devant le visage.
4. Avec un petit saut, remettre le corps droit et finir avec les pieds écartés (c'est-à-dire, parallèles et écartés). Les bras s'allongent à la hauteur des épaules.

« Tour à partir de la position écartée »

Les pieds sont déjà écartés.

1. Sauter et retomber avec les pieds croisés (le pied droit croise devant)
2. Tourner à gauche. (a) le poids du corps est à droite et (b) le poids du corps se transfère à gauche pour finir le tour.
3. Rebondir et tomber sur le pied droit tout en levant le pied gauche.
4. Le pied gauche rejoint le pied droit.

Les bras restent allongés à la hauteur des épaules.

Septième figure : « Croiser de côté »

1. Pas effectué de côté avec le pied droit.
2. Croiser le pied gauche derrière le pied droit.
3. Pas effectué de côté avec le pied droit.
4. Rebondir sur le pied droit et, en même temps, soulever la jambe gauche en la croisant devant.

Répéter l'enchaînement de l'autre côté.

1. Pas effectué de côté avec le pied gauche.
2. Croiser le pied droit derrière le pied gauche.
3. Pas effectué de côté avec le pied gauche.
4. Rebondir sur le pied gauche et, en même temps, soulever la jambe droite en la croisant devant.

Les figures et le pas simple du « Premier Antikristos pour hommes » peuvent être utilisés également au « Quatrième Antikristos pour hommes ». Parfois, quand ces danses chypriotes s'exécutent par des danseurs qui n'appartiennent à aucun groupe de danse, les variations du pas simple et des figures peuvent être mélangées.

DEUXIÈME ANTIKRISTOS POUR HOMMES

La mesure de ce type de danse est exécutée au rythme 7/8.

« Les pas de base du Deuxième Antikristos pour hommes »

Le « pas de base du Deuxième Antikristos pour hommes ressemble au « pas de base de Syrtos ». La différence est que le Deuxième Antikristos pour hommes s'exécute en sautillant aux temps 3 et 4, ce qui donne plus de vivacité.

Le « pas simple » se fait en trois mouvements de la façon suivante :

1 2 3
| V

Premier mouvement (pied droit)

1. Le temps 1 est le plus accentué et le plus lent de la mélodie. Faire un grand pas en avant avec le pied droit, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante. Plier le genou gauche et soulever le talon, sans bouger le pied.

Deuxième mouvement

2. Le pied gauche rejoint le droit en restant toujours sur la demi-pointe.

Troisième mouvement

3. Avancer légèrement le pied droit et poser la demi-pointe.

En résumant, sur 1, faire un pas grand et lent en avant et poser la plante du pied. Sur 2 et 3, faire des pas plus rapides en sautant légèrement. Les genoux restent pliés et les talons ne touchent pas le sol pendant que tout le corps bouge.

Le premier pas avance alors que les deux pas suivants se font presque sur place.

Le « pas simple » suivant s'exécute de la même façon en commençant avec le pied gauche :

Premier mouvement (pied gauche)

1. Faire un grand pas en avant avec le pied gauche, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante. Plier le genou droit et lever le talon sans bouger le pied.

Deuxième mouvement

2. Le pied droit rejoint le pied gauche en restant toujours sur la demi-pointe.

Troisième mouvement

3. Avancer légèrement le pied gauche et poser la demi-pointe.

Première variation du pas de base (« simple ») : « Simple en croisant les pieds sur 2 »

Premier mouvement (pied droit)

Même que n° 1 de la figure « Les pas de base du Deuxième Antikristos pour hommes », (Premier mouvement -pied droit). (Page 16).

Deuxième mouvement

1. Avancer le pied gauche et croiser le pied droit derrière.

Troisième mouvement

2. Décroiser le pied droit et poser la demi-pointe à côté du pied gauche (décaler un peu devant).

Répéter en commençant avec le pied gauche.

Première figure : « changement de place »

Le « pas simple » se répète successivement, ce qui permet aux danseurs de changer de place. Il leur permet, aussi, de se déplacer plus facilement afin d'effectuer une figure.

Après avoir répété le « pas simple » une, deux ou trois fois (selon la taille du premier pas et de la chorégraphie), les danseurs se retrouvent épaule contre épaule. Ensuite, ils avancent afin de changer de place. Une fois à la place de leur partenaire, ils font un demi-tour à gauche avec une série de petits pas sur place :

1. Faire un petit pas avec le pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche), afin d'effectuer $\frac{1}{4}$ de tour.
2. Continuer le demi-tour avec un petit pas du pied gauche (sur la demi-pointe).
3. Finir le demi-tour avec un petit pas du pied droit (sur la demi-pointe).

Variation de la première figure « changement de places » : « Changement en croisant sur 1 »

« Premier pas simple »

1. Avec le pied droit, faire un grand pas en avant et à la diagonale gauche, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante. Plier le genou gauche et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Rejoindre le pied gauche au pied droit, en laissant, pourtant, un petit écart.
3. Faire un petit pas avec le pied droit sur place.

« Deuxième pas simple »

1. Avec le pied gauche, faire un grand pas en avant et à la diagonale droite, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante. Plier le genou droit et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Rejoindre le pied droit au pied gauche, en laissant, pourtant, un petit écart.
3. Faire un petit pas avec le pied gauche sur place.

Les pas se répètent successivement jusqu'à ce que les danseurs échangent de place. Comme il est décrit plus haut, les danseurs font un demi-tour à gauche afin de se retrouver l'un en face à l'autre.

Deuxième figure : Pas latéraux à droite et à gauche.

A droite :

1. Avec un grand pas latéral du pied droit, écarter les pieds en posant d'abord le talon et ensuite la plante. Plier le genou gauche et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Croiser le pied gauche derrière, sans bouger le pied droit. Le poids du corps se transfère sur la demi-pointe du pied gauche.
3. Transférer le poids du corps sur le pied droit, sur place.

Répéter en commençant avec le pied gauche.

A gauche :

1. Avec un grand pas latéral du pied gauche, écarter les pieds en posant d'abord le talon et ensuite la plante. Plier le genou droit et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Croiser le pied droit derrière, sans bouger le pied gauche. Le poids du corps se transfère sur la demi-pointe du pied droit.
3. Transférer le poids du corps sur le pied gauche, sur place.

Les bras restent toujours allongés sur les côtés au niveau des épaules.

Troisième figure : « Position assise ».

Position assise :

1. Sauter et tomber en position assise. Les deux genoux sont bien pliés et le poids du corps reste au milieu, pendant que les mains tapent devant le visage.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche (soulever légèrement le talon vers le haut).
3. Rebondir et tomber sur le pied gauche (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou droit (soulever légèrement le talon vers le haut).

Sur 1, nous sommes en position assise et nous tapons les mains devant le visage.

Sur 2, les mains s'ouvrent sur les côtés et les coudes restent pliés.

Quatrième figure : « Tour »

Le tour se compose de deux demi-tours sur place.

1. Faire un petit pas avec le pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche), afin d'effectuer $\frac{1}{4}$ de tour.
 2. Continuer le demi-tour avec un petit pas du pied gauche (sur la demi-pointe).
 3. Finir le demi-tour avec un petit pas du pied droit (sur la demi-pointe).
-
1. Faire un petit pas avec le pied gauche (pointe tournée à 45° vers la gauche), afin d'effectuer $\frac{1}{4}$ de tour.
 2. Continuer le demi-tour avec un petit pas du pied droit (sur la demi-pointe).

3. Finir le demi-tour avec un petit pas du pied gauche (sur la demi-pointe).

Cinquième figure : « Tomber en position assise – taper le talon – tourner »

Tomber deux fois en position assise comme il a été décrit plus haut. Ensuite :

Tomber pour la troisième fois en position assise :

1. Sauter et tomber en position assise.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche et soulever légèrement le talon (environ à 20cm du sol).
3. Pause.

Taper :

1. Rebondir et tomber sur le pied gauche. Quand le pied gauche touche le sol, plier le genou droit et taper le talon avec la main droite.
2. Poser la demi-pointe du pied droit sur place.
3. Poser la demi-pointe du pied gauche sur place.

Tour :

Tourner à gauche comme à la quatrième figure.

Sixième figure : « Combinaison de figures – tomber en position assise, taper le talon, ciseaux en tapant la pointe droite et tour »

Tomber deux fois en position assise comme il est décrit plus haut (à la cinquième figure).

Ensuite :

Tomber pour la troisième fois en position assise :

1. Sauter et tomber en position assise.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche et soulever légèrement le talon (environ à 20cm du sol).
3. Pause.

Taper :

1. Rebondir et tomber sur le pied gauche. Quand le pied gauche touche le sol, plier le genou droit et taper le talon avec la main droite.
2. Avancer le pied droit.
3. Poser le pied droit fermement au sol et, en même temps, soulever la jambe gauche devant (tendue ou légèrement pliée).

Ciseaux en tapant la pointe :

1. Sauter du pied droit et tomber sur le pied gauche. En même temps, soulever la jambe droite tendue près du visage et taper la pointe avec le dos de la main droite.
2. Baisser et poser la jambe droite au sol.
3. Traîner le pied gauche vers le pied droit, poser la demi-pointe et transférer le poids du corps à gauche.

Tour :

Tourner à gauche comme à la quatrième figure.

Septième figure : « Croisements de pieds »

Cette figure est très diffusée et facile à réaliser et à s'exécuter par tous les danseurs.

Premier mouvement

« Croiser à gauche » :

1. Croiser le pied droit devant le pied gauche et poser la plante du pied droit à plat. En même temps, soulever le pied gauche à quelques centimètres du sol.
2. Transférer le poids du corps sur la demi-pointe gauche et soulever le pied droit.
3. Décroiser le pied droit et poser la plante en transférant le poids du corps à droite. Le pied gauche se soulève légèrement.

Les danseurs utilisent tout le corps pendant ce croisement de pieds. Ainsi, sur 1, le corps tourne légèrement à gauche, sur 2, le corps revient à la position initiale (en face), et sur 3, le corps commence à tourner légèrement à droite.

Deuxième mouvement

« Croiser à droite »

1. Croiser le pied gauche (qui est déjà en l'air) devant le pied droit et poser la plante gauche à plat. En même temps, soulever le pied droit et tourner le corps légèrement à droite.
2. Transférer le poids du corps sur la demi-pointe droite et soulever le pied gauche. Le corps revient en face.
3. Décroiser le pied gauche et poser la plante gauche à plat en transférant le poids du corps à gauche. Le pied droit se soulève légèrement.

Répéter le premier et le deuxième mouvement.

Aux croisements de pieds, les pieds se soulèvent à quelques centimètres du sol.



Groupe de danse « Zorbas ». Danseurs : Hadjieftychiou Christos et Polidorou Andréas.

TROISIÈME ANTIKRISTOS POUR HOMMES

La mesure de ce type est à 2/4 et nous comptons les pas comme il est décrit ci-dessous :

1 2 3
I V

Il s'agit de la suite du Deuxième Antikristos pour hommes. Cependant, les pas de cet Antikristos s'exécutent avec encore plus de vivacité, et les petits sauts sont encore plus accentués. La fin de la danse est accompagnée par une chanson, (« tragoudistos » chanté). Les danseurs chantent ces chansons à la mélodie de Paralimni⁷⁴. Le premier danseur chante un distique et ensuite, son partenaire lui répond avec un autre. De cette façon, les deux danseurs veulent montrer leur ingéniosité, leur vigilance et leur finesse d'esprit. Selon Andréou Christos⁷⁵, dans le Troisième Antikristos pour hommes qui a la mesure à 2/4, « nous avons toujours les trois petits sauts en commençant par croiser le pied droit devant le pied gauche. Ces pas sont toujours très rapides. Après le Troisième Antikristos pour hommes, et sans aucune interruption, les danseurs continuent avec une série de "tsiatismata" » (Page 10). c'est-à-dire des distiques courts. Dans le cas où les danseurs récitent un compte de fées, ils utilisent ces distiques pour se faire passer pour des fiancés présomptifs. Les distiques *prennent la forme des demandes et réponses et ils ont comme sujet l'honneur, l'amour, la glorification des faits, des choses etc.*⁷⁶. Ces sont des jutes poétiques. (Page 10).

En passant du Deuxième au Troisième Antikristos pour hommes, la musique devient plus rapide, et, ainsi, la danse s'accélère. Ce passage s'effectue en répétant le pas simple du Deuxième Antikristos très rapidement ou en se mettant en position assise plusieurs fois.

⁷⁴ Village chypriote.

⁷⁵ Ανδρέου Χρήστος, *Λαογραφική Κύπρος: Κυπριακοί χοροί*, τεύχος: 1-3, p.p.77-79, Τύποις: «Αναγέννησις», Λευκωσία, Κύπρος, 1971.

⁷⁶ cf. Ανδρέου Χρήστος, n.75, p.p. 78- 79.

LES PAS

« Le pas simple »

Position initiale

Puisque le Troisième Antikristos suit le Deuxième sans aucune interruption, tout le poids du corps se trouve déjà sur le pied gauche qui est posé à plat. Le pied droit est plié et croisé derrière le pied gauche.

A. « Les pas sautillants » :

1. Poser fermement au sol la demi-pointe droite, qui est toujours croisée derrière le pied gauche.
2. Rebondir sur le pied droit, ce qui libère le pied gauche, qui se soulève et croise devant le pied droit plié.
3. Poser la demi-pointe gauche croisée devant le pied droit, et soulever le pied droit (en le gardant toujours croisé derrière).

B. « Les pas sautillants avec un écart des pieds sur 3 » :

1. Poser fermement au sol la demi-pointe droite, qui est toujours croisée derrière le pied gauche.
2. Rebondir sur le pied droit, ce qui libère le pied gauche qui se soulève et croise devant le pied droit plié.
3. Ecarter et poser le pied gauche vers la gauche à 10-15 cm du pied droit. La jambe droite reste tendue au sol, à droite et légèrement devant le pied gauche.

C. « Pas sautillants avec un croisement sur 1 » :

1. Rebondir sur le pied gauche en pliant le genou droit. Le pied droit vient croiser devant le pied gauche, au niveau de la cheville.
2. Décroiser avec un saut et tomber sur le pied droit. La jambe gauche est tendue et avance à droite.
3. Avancer avec le pied gauche et poser sur la demi-pointe. En même temps, soulever et croiser le pied droit derrière le pied gauche.

L'ensemble des parties A, B et C constitue le « pas simple » du Troisième Antikristos.

Répéter le « pas simple ». Ensuite, pour enchaîner une figure, répéter la partie A deux fois.

Première figure : « Tour »

Le tour se compose de deux demi-tours sur place.

Voir : quatrième figure au Deuxième antikristos pour hommes. Page 18-19.

Deuxième figure : « Croiser à droite en sautillant, taper le sol avec la main, taper le talon gauche et puis le droit avec la main droit (en sautant) et tourner »

Cette figure se danse sur 8 temps.

Croiser vers la droite en sautant, taper le pied et tourner :

Croiser vers la droite :

1. Il y a deux mouvements sur 1 :

- a) Sauter latéralement vers la droite et tomber sur le pied droit (le genou est légèrement plié).
- b) Traîner le pied gauche vers la droite et poser la demi-pointe à côté du pied droit.

2. Répéter la même chose :

- a) Sauter latéralement vers la droite et tomber sur le pied droit (le genou est légèrement plié).
- b) Traîner le pied gauche vers la droite et poser la demi-pointe à côté du pied droit.

3. Poser fermement la demi-pointe droite au sol, derrière le pied gauche.

4. Rebondir sur le pied droit (utiliser la plante). Lever le pied gauche, faire un rond en dehors (en l'air), baisser et croiser la demi-pointe derrière le pied droit (les deux genoux sont pliés).

5. Pencher le corps à droite et garder les bras bloqués au niveau des épaules. Le poids du corps est sur le pied droit. Plier encore plus les jambes et taper au sol avec la main droite.

6. Rebondir sur le pied droit et, en même temps, taper le talon gauche (qui se dirige vers le haut) avec la main droite. Le corps est redressé à la verticale et le bras gauche est allongé au niveau de l'épaule.

7. Sauter en tournant et tomber sur le pied gauche. Quand le pied gauche touche le sol, taper le talon droit avec la main droite.

8. Rejoindre le pied droit au pied gauche.

Troisième figure – variation de la deuxième : Croisements sautillants vers la droite – frapper le pied au sol et tourner vers la gauche avec le pas gauche vers l'arrière – frapper le talon du pied droit

1. Au temps 1, nous exécutons deux mouvements. Un mouvement derrière le pied droit et un mouvement devant le pied gauche :

- a) Faire un petit saut avec le pied droit vers la droite, avec le genou légèrement plié, et marcher vers l'arrière avec un pas ferme.
- b) Marcher lentement avec le pied gauche vers la droite et faire un pas en avant devant le pied droit.

2. Au temps 2 nous exécutons deux mouvements.

- a) Faire un petit saut avec le pied droit vers la droite, avec le genou légèrement plié, et marcher vers l'arrière avec un pas lourd.

- b) Le pied gauche se traîne vers la droite et faire un pas en avant devant le pied droit.
- 3. Transférer le poids du corps sur le pied droit qui se pose au sol fermement sur la demi-pointe, derrière le pied gauche
- 4. Rebondir sur le pied droit pendant que le corps continue le tour en l'air vers la gauche.
- 5. Faire un pas avec le pied gauche devant le pied droit pendant que le corps finit le mouvement vers la gauche. En même temps que le pied gauche se pose sur le sol, le pied droit se soulève plié et recule.
- 6. Frapper le talon droit avec la main droite.
- 7. Le pied droit se pose à côté du pied gauche.
- 8. Les bras qui se trouvaient jusqu'à maintenant allongés se ferment et passent autour de la taille (le bras droit devant, et le bras gauche derrière, en pliant les coudes).

Quatrième figure : « Pathkia » (« le pas »)

Exécuter les « pas sautillants » (A) vers l'arrière encore une fois.
La « Pathkia » suit.

- 1. Le pied droit se base sur la demi-pointe – les orteils derrière le talon du pied gauche et vers sa gauche. En même temps le pied gauche se soulève, le genou est plié à environ 90°.
- 2. Le pied droit rebondit et recule tout en tapant la plante du pied sur le sol. Le pied droit est plié au genou et porte sur lui tout le poids du corps. En même temps le corps du danseur se tourne vers la droite.
- 3. Le pied gauche fait un pas (« pathkia ») vers l'avant. C'est-à-dire un très grand pas vers l'avant (vers son partenaire). Le pied droit se soulève vers l'arrière et se plie au genou.

- 1. Taper le talon droit avec la paume de la main droite.

Ensuite la figure peut finir en faisant un tour vers la gauche.

- 2. Le pied droit fait un pas devant le pied gauche afin de réaliser un tour vers cette direction.
- 3. Le pied gauche suit le pied droit vers la même direction pour que le corps fasse ¼ de tour.
- 1. Le pied droit suit le pied gauche vers la même direction pour que le corps fasse encore un ¼ de tour.
- 2. Le pied gauche suit le pied droit vers la même direction pour que le corps fasse l'avant dernier ¼ de tour.
- 3. Le pied droit accomplit le tour.

Variation de la quatrième figure : Tomber deux fois en position assise et exécuter un pas (une «Pathkia »)

Le danseur place tout son poids sur la jambe gauche, qui, ensuite, se plie et sursaute.

« Position assise »

1. Sauter et tomber en position assise, le poids du corps se répartit sur les deux pieds.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche et soulever légèrement le talon.
3. Sauter sur le pied droit en transférant sur ce dernier tout le poids du corps. Le genou du pied droit est légèrement plié. En même temps le genou gauche se plie et le talon gauche monte légèrement vers l'arrière.

Retomber en position assise suivi par le pas, « pathkia » comme il est décrit ci-dessus.

Les mains :

Pendant la position assise les mains tapent une fois devant le visage et, ensuite, elles s'ouvrent.

Cinquième figure : « ciseaux » en frappant du pied droit.

Le poids du corps doit se placer sur la jambe droite.

1. Le pied droit se trouve sur le sol pendant que le pied gauche se trouve en l'air, étiré.
2. Sauter du pied droit au pied gauche en soulevant haut le pied droit étiré. En même temps, l'extérieur des doigts frappe la pointe du pied droit. La main droite frappe les orteils du pied droit et se tend sur le côté.
3. Le pied droit se pose au sol.

Variation de la cinquième figure : Tomber deux fois en position assise, sauter et taper le talon du pied droit et « ciseaux » en tapant le pied droit.

Tomber deux fois en position assise, comme il est décrit plus haut. (A la variation de la quatrième figure). Ensuite sauter en tapant le talon du pied droit comme il est décrit ci-dessous :

1. Le poids du corps est sur la jambe droite. Le pied gauche est étiré vers l'avant et soulevé à quelques centimètres du sol.
2. Faire un grand saut du pied droit au pied gauche. Le pied droit est soulevé vers l'arrière, le genou plié. La main droite tape le talon du pied droit. Il est possible que le corps effectue un tour en l'air pendant que la main tape le pied droit.
3. Tomber sur le pied droit et étirer le pied gauche vers l'avant prêt à effectuer le mouvement du « ciseaux ».

Le « ciseaux » est exécuté comme il est décrit ci-dessus (A la cinquième figure « ciseaux » en frappant du pied droit).

Sixième figure : « Croisement en sautant en latérale » (à droite et à gauche)

Au temps 1 le pas est lent. Aux temps 2 et 3 les pas sont exécutés plus vite. Le temps 1 est égal, en temps musical, aux temps 2 et 3.

Premier croisement :

1. Faire le premier mouvement avec le pied droit. Déplacer le pied droit vers la gauche et le croiser au-dessus du pied gauche. Le poids du corps se trouve actuellement sur le pied droit, tandis que toute la plante du pied est posée par terre.
2. Le pied gauche se lève et s'appuie sur la pointe vers la gauche, en parallèle du pied droit.
3. Le pied droit fait un pas en avant.

Deuxième croisement :

1. Faire le premier mouvement avec le pied gauche. Déplacer le pied gauche vers la droite et croiser le pied au-dessus du pied droit. Le poids du corps se trouve actuellement sur le pied gauche, tandis que toute la plante du pied est posée par terre.
2. Le pied droit se lève et s'appuie sur la pointe vers la droite, en parallèle du pied gauche.
3. Le pied gauche fait un pas en avant et le pied droit se soulève, en restant derrière.

Première variation de la sixième figure : « croisements en sautant sur les côtés (à droite et à gauche) »

Premier croisement :

1. Faire le premier mouvement avec le pied droit. Déplacer le pied droit vers la gauche et croiser le talon au-dessus du pied gauche. Le poids du corps se trouve actuellement sur le pied droit, tandis que toute la plante du pied est posée par terre.
2. Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche se soulève et s'appuie sur la pointe vers la gauche et en parallèle du pied droit (la pointe légèrement tournée vers la droite).
3. Rebondir sur le pied droit et soulever la jambe, légèrement plié, devant le pied gauche.

Deuxième croisement :

1. Le pied gauche se pose devant le pied droit.
2. La pointe du pied droit se pose derrière le pied gauche et ensuite se soulève.
3. La pointe du pied gauche se remet à sa place initiale tandis que le pied droit est soulevé.

QUATRIÈME ANTIKRISTOS POUR HOMMES

La mesure du Quatrième Antikristos est à 9/8. Nous utilisons exactement les mêmes pas, figures et variations qu'au Premier Antikristos. Cependant il y a une différence en ce qui concerne le début de la danse : Le premier pas du Premier Antikristos est effectué en sautant en avant sur la demi-pointe du pied droit, au temps 1, comme il est décrit pendant l'analyse des « pas de base ». En ce qui concerne le Quatrième Antikristos, le premier pas se fait vers l'arrière, sur la demi-pointe du pied droit, en transférant sur cette demi-pointe tout le poids du corps. En même temps le pied gauche se soulève. En plus, pendant le deuxième pas, qui se fait au temps 2, le pied gauche revient à sa place.

Pour une meilleure compréhension et exécution des pas du Quatrième Antikristos, il faut dire que le premier et le deuxième pas de ce Quatrième Antikristos équivalent aux troisième et quatrième pas du Premier Antikristos pour hommes.

C'est-à-dire que si le danseur compte au début de la danse 3, 4 en faisant les pas en arrière, les figures du Premier antikristos pour hommes peuvent être appliquées aussi pour le Quatrième antikristos pour hommes.

LES PAS

« Le pas de base »

« Le pas simple »

Position initiale: Se tenir droit, les bras allongés sur les côtés, à la hauteur des épaules, les paumes des mains tournées vers le public et légèrement vers le haut.

Le pas de base (simple) se divise en quatre mouvements :

1. Poser la demi-pointe droite derrière et sur le côté du talon gauche.
2. Poser la demi-pointe gauche derrière et sur le côté du talon droit.
3. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, croiser devant le pied gauche sans toucher le sol.
4. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se lève plus haut en restant toujours croisée et, (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe derrière le talon droit, ce qui force la jambe droite à se soulever et à reculer.

Répéter cet enchaînement que nous appellerons, désormais, « simple » (du Quatrième Antikristos pour hommes).

Pour une plus grande facilité du comptage de la danse, le danseur effectue au début de la danse, les deux premiers pas en arrière, ainsi que sur place, (Le pied droit vers l'arrière et le pied gauche sur place). Ainsi il devient plus facile de compter les pas de base. Ce sont les mêmes pas que ceux du premier Antikristos, sauf que les pas 3 – 4 sont comptés comme 1 - 2. Exactement comme le danseur les a appris et il les a dansés pendant le premier Antikristos.

Première variation du « simple »

Les bras sont allongés sur les côtés à la hauteur des épaules.

1. Sauter sur les demi-pointes des deux pieds.
2. Un petit saut en avant sur le pied gauche.
3. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe droite et, en même temps, croiser la cheville gauche devant la droite, sans toucher le sol.
4. Le quatrième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se soulève tout en restant croisée et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe gauche à côté du pied droit.

Figures du Premier Antikristos pour hommes.

Nous retrouvons les mêmes figures dans le Quatrième Antikristos ci-après.

Première figure : Tour vers la gauche

Position initiale : Se tenir droit, les bras allongés sur les côtés à la hauteur des épaules.

1. Sauter en tombant sur la demi-pointe du pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche). En faisant ce mouvement le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche et se penche vers la droite. Les bras restent bloqués au niveau des épaules pendant que le corps se penche à droite, en créant ainsi une ligne diagonale avec les bras. La jambe gauche se plie de telle façon que le talon se mette au-dessous et légèrement à droite du genou droit.
2. Le deuxième mouvement est composé de deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que le genou gauche se plie encore plus, ce qui fait le talon monter encore plus haut et, (b) faire un demi-tour en pivotant sur le pied gauche. Le corps suit le mouvement. Au moment où le pied gauche pivote, le pied droit se soulève.
3. En utilisant la demi-pointe gauche comme pivot, le corps continue le tour vers la gauche. Le pied droit se pose légèrement devant le pied gauche qui, ensuite, se soulève.
4. Le pied gauche rejoint le pied droit pour finir le tour.

Première variation du tour vers la gauche : « Tour avec un saut »

Position initiale : Se tenir droit, les bras allongés sur les côtés à la hauteur des épaules.

1. Identique au 1 de la figure précédente, 'Tour vers la gauche'.
2. Identique au 2 de la figure précédente, 'Tour vers la gauche'.
3. Sur 3, sauter du pied gauche et tomber sur l'autre pied.
4. Changer de pied encore une fois avec un saut.

Sur 3 et 4 il y a, donc, deux sauts (sur la demi-pointe), ce qui fait changer de pied chaque fois.

Deuxième variation du tour vers la gauche : « Tour vers la gauche, sur place, avec le talon »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever le pied gauche tout en le croisant devant le pied droit.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se lève encore plus haut et, (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit pendant que le pied droit se soulève et se projette en avant.
3. Croiser le talon droit devant le pied gauche. Le poids du corps est sur la jambe droite et la pointe du pied gauche touche le sol. Faire un tour complet à gauche.
4. Le tour finit avec le poids du corps sur la jambe gauche. La pointe du pied droit est croisée derrière le pied gauche.

Troisième variation du tour vers la gauche : « tour, avec cercle, de la jambe gauche en l'air en tapant le talon droit »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever la jambe gauche pliée au niveau du genou.

2. (a) Rebondir et retomber sur le pied droit en faisant $\frac{1}{4}$ de tour à gauche pendant que la jambe gauche se soulève à 90° et trace un cercle en l'air, (b) poser le pied gauche afin de finir le demi-tour.
3. Transférer le poids du corps sur la jambe gauche et plier le genou droit en soulevant le pied. Puis taper avec la main droite le talon droit. Dans l'entre-temps, le corps continue à tourner vers la gauche en pivotant sur le pied gauche, afin de faire un tour complet.
4. Poser le pied droit sur la demi-pointe, à côté de l'autre pied, tout en gardant le poids du corps sur la jambe gauche.

Deuxième figure : « position assise- taper le talon du pied droit (avec la main droite) en tournant en l'air »

« Position assise »

1. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, croiser la cheville gauche devant la droite sans toucher le sol.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit alors que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se soulève encore plus haut et, (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe derrière le talon droit. Au même moment, soulever la jambe droite.
3. En faisant un petit saut, tomber en position assise en tapant les mains une fois devant le visage, et en les allongeant, ensuite, sur les côtés.
4. Remettre le corps droit avec un autre saut. Le poids du corps se transfère sur la jambe droite. Le genou gauche est plié et le talon est derrière la jambe droite, la main gauche tape la cuisse gauche.

« Taper le talon droit avec la main droite en tournant en l'air »

1. Sauter du pied droit et changer de pied. Pendant ce saut, taper le talon droit en l'air avec la main droite, pendant que le corps fait un demi-tour vers la gauche. Après le saut, continuer à pivoter sur le pied gauche afin de faire un tour complet.
2. Le pied droit rejoint le pied gauche pendant que les bras passent autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière).
3. Avec un petit saut le pied droit fait un pas en arrière et les bras s'ouvrent sur les côtés.
4. Avec un petit saut le pied gauche rejoint le pied droit qui, à son tour, se soulève.

Variation de la deuxième figure : « Position assise en tapant le talon gauche et puis le droit avec la main droite en tournant »

1. Identique au 1 de la figure précédente, en « position assise ».
2. Identique au 2 de la figure précédente, en « position assise ».
3. Sauter et tomber en position assise en tapant les mains une fois devant le visage, et en les allongeant, ensuite, sur les côtés.
4. Remettre le corps droit avec un autre saut. Le poids du corps se transfère sur la jambe droite. Le genou gauche est plié et le talon est croisé derrière la

jambe droite. La main droite baisse et tape le talon gauche, pendant que la main gauche reste figée. Le corps penche légèrement à droite.

Le mouvement « taper le talon droit avec la main droite en tournant en l'air » reste invariable.

Troisième figure : « Changement de places »

Le danseur fait quatre pas en avant, comme il est décrit à la troisième variation du pas « simple ». En faisant deux pas en plus il se tourne à gauche et se place en face de son partenaire.

Avec les deux premiers pas il se tourne à gauche.

1. Le pied droit fait un pas (pointe tournée en diagonale vers la gauche).
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et tomber sur le pied droit pendant que l'autre pied se soulève et (b) baisser le pied gauche et le poser sur la demi-pointe vers le partenaire.
3. Le pied droit se pose sur place.
4. Le pied gauche se pose sur place.

Les deux danseurs ont échangé de places.

Première variation de la troisième figure (changement) : « Changement de place en tournant »

1. Avancer avec le pied droit.
2. (a) Rebondir et tomber sur le pied droit en tournant à gauche et (b) finir le tour avec un pas du pied gauche en avant (vers le partenaire qui se trouve en face).
3. Avancer avec le pied droit en tournant à gauche. Ainsi, le danseur fait un tour complet et finit juste en face de son partenaire. A ce point, ils ont échangé de place et se retrouvent l'un face à l'autre.
4. Le pied gauche rejoint le pied droit.

Pendant les quatre premiers temps les bras passent autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière). La paume droite touche le ventre et la paume gauche touche le dos.

Deuxième variation de la troisième figure (changement) : « changement en tapant la pointe gauche – tomber en position assise – sauter en tapant le talon au cour du demi-tour en l'air l'air avec la main droite »

1. Faire un grand pas avec le pied droit (poser d'abord le talon et ensuite la plante du pied).
2. (a) Lever la jambe gauche tendue près du visage, la pointe vers le haut. Taper la pointe du pied gauche avec le dos de la main droite et (b) baisser la jambe.
3. Avancer avec le pied droit et plier les deux genoux en position assise. Le danseur se retrouve avec le pied droit devant et à plat, et le pied gauche derrière et sur la demi-pointe. Taper les mains devant le visage.

4. Rebondir en transférant le poids du corps sur la jambe droite et en soulevant le genou gauche. Taper la cuisse gauche avec la main gauche.

« Sauter et taper le talon en faisant un demi-tour en l'air avec la main droite »

Le danseur s'appuie sur la jambe droite. Le genou gauche est plié et forme un angle droit.

1. Sauter et faire un demi-tour en changeant de pied. La main droite tape le talon droit.
2. Le pied droit rejoint le pied gauche. Les bras passent autour de la taille. (le bras droit devant, le bras gauche derrière).
3. Rebondir sur le pied droit sur place. Les bras restent autour de la taille.
4. Rebondir sur le pied gauche sur place. Les bras restent autour de la taille.

Troisième variation de la troisième figure (changement) : « Double changement »

Le danseur fait quatre pas en avant, comme il est décrit à la troisième variation du pas « simple ». En faisant encore deux pas il se tourne à gauche et se place en face de son partenaire.

Avec les deux premiers pas il se tourne à gauche.

1. Le pied droit fait un pas (pointe tournée en diagonale vers la gauche).
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et tomber sur le pied droit pendant que l'autre pied se soulève et (b) baisser le pied gauche et le poser sur la demi-pointe vers le partenaire. A ce point, les danseurs sont l'un en face de l'autre.
3. Le pied droit se pose sur place. Le pied gauche est en l'air et son genou est plié.
4. Le pied gauche se pose sur place. Le pied droit est en l'air et son genou est plié.

A ce point, les deux danseurs ont échangé de place. Cet enchaînement se répète jusqu'à ce que les danseurs se retrouvent à leur place initiale.

Quatrième variation de la troisième figure (changement) : « Changement en croisant le pied gauche derrière »

1. Identique au 1 de la figure : Deuxième variation du tour à gauche.
2. Identique au 2, de la figure : Deuxième variation du tour à gauche.
3. Le pied droit fait un pas en avant pour s'aligner avec le pied gauche pendant que ce dernier se soulève.
4. Le pied gauche se pose en demi-pointe derrière et à droite du talon du pied droit.

Quatrième figure : « Ciseaux en tournant »

D'abord, le danseur exécute le pas « simple », ainsi, il se trouve avec le poids du corps sur la jambe gauche et avec le genou droit plié vers le haut.

« Ciseaux »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit pendant que la jambe gauche croise devant. Le corps penche très légèrement à droite et la tête est tournée vers la main droite.
2. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied gauche pendant que la jambe droite croise devant. Le corps penche très légèrement à gauche et la tête est tournée vers la main gauche.
3. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit pendant que la jambe gauche croise devant. Le corps penche très légèrement à droite et la tête est tournée vers la main droite.
4. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied gauche pendant que la jambe droite croise devant. Le corps penche très légèrement à gauche et la tête est tournée vers la main gauche.

Les bras sont allongés tendus sur les côtés.

Ensuite, le danseur continue avec la première figure : tour vers la gauche.

Cinquième figure : « Saisir la nuque en tournant »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever la jambe gauche pliée et croiser devant.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit alors que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se soulève encore plus haut et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit qui se lève et bouge en avant.
3. Joindre le pied droit au gauche, sans soulever ce dernier.
4. Faire un pas en arrière avec le pied gauche.

Sur 3 et 4, la main droite saisit la nuque et la main gauche se plie derrière le dos (la paume tournée au dos).

De plus, pendant ces deux temps (3 et 4), les danseurs se trouvent épaule gauche contre épaule gauche et se regardent dans les yeux.

Ensuite, ils continuent avec la première figure : tour vers la gauche.

Sixième figure : « Position assise écartée en tournant »

« Position assise écartée »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, soulever la jambe gauche pliée et croiser devant.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit alors que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se soulève encore plus haut et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit qui se soulève et avance.
3. Tomber en position assise en tapant les mains devant le visage.

4. Avec un petit saut, remettre le corps droit et finir avec les pieds écartés (c'est-à-dire, parallèles et ouverts). Les bras s'allongent à la hauteur des épaules.

« Tour à partir de la position écartée »

Les pieds sont déjà écartés.

1. Sauter et retomber avec les pieds croisés (le pied droit croise devant).
2. Tourner à gauche. (a) Le poids du corps est à droite et (b) le poids du corps se transfère à gauche pour finir le tour.
3. Rebondir et tomber sur le pied droit en soulevant le pied gauche.
4. Le pied gauche rejoint le pied droit.

Les bras restent allongés à la hauteur des épaules.

Septième figure : « Croiser de côté »

1. Pas effectué de côté avec le pied droit.
2. Croiser le pied gauche derrière le pied droit.
3. Pas effectué de côté avec le pied droit.
4. Rebondir sur le pied droit et, en même temps, soulever la jambe gauche en la croisant devant.

Répéter l'enchaînement vers l'autre côté.

1. Pas effectué de côté avec le pied gauche.
2. Croiser le pied droit derrière le pied gauche.
3. Pas effectué de côté avec le pied gauche.
4. Rebondir sur le pied gauche et, en même temps, soulever la jambe droite en la croisant devant.

Parfois, quand ces danses chypriotes, 'Antikristi pour hommes', s'exécutent par des danseurs qui n'appartiennent à aucun groupe de danse, les variations du pas simple et des figures peuvent être mélangées.

BALOS OU CINQUIÈME ANTIKRISTOS POUR HOMMES ET POUR FEMMES

La Balos est principalement une danse insulaire. La mesure de Balos chypriote est à 7/8 et il s'agit de la danse qui suit le quatrième Antikristos pour hommes ou pour femmes. Il est possible de rencontrer plusieurs variations d'une île à une autre. Dans quelques îles il se danse par un homme et une femme ensemble. Cependant, à Chypre, à cause des mœurs, il était dansé soit par des hommes soit par des femmes. Une autre raison pour cette distinction est le fait que Balos suivait la série d'Antikristos qui était dansée exclusivement soit par des hommes soit par des femmes.

Il est enlacé avec une chanson traînante du type Amanès, qui a une gamme byzantine et une mélodie improvisée. Le chanteur, en connaissant quelques éléments du son de la gamme ainsi que la base de la mélodie, dirige et étend sa voix selon ses compétences phoniques. Ainsi, le chanteur doit avoir une très bonne voix pour pouvoir chanter le « Balos⁷⁷ ».

La façon d'exécuter cette danse renvoie au troisième Antikristos pour hommes, où le danseur danse juste pendant que la musique joue et s'arrête pour chanter ses distiques. Raftis Alkis note : « Dans 'Balos' (premier et deuxième) il y a soit juste un danseur soit les deux danseurs qui chantent. D'habitude ; c'est le « kalofonaris » (celui avec la meilleure voix) qui chante. Pendant le chant, les danseurs arrêtent de danser et reprennent la danse pendant le « Pestrefin » quand la musique recommence⁷⁸ ». « Après chaque distique les danseurs exécutent quelques figures et, ensuite, le chant continue jusqu'à la fin⁷⁹ ».

Cependant, les chansons qui accompagnent « Balos » sont « mélancoliques, sentimentales et pessimistes⁸⁰ ». Lors d'un entretien personnel, Assiotis Grigoris mentionne qu'il s'agit d'une danse et des chansons byzantines. « Des chansons tristes avec un rythme lent. Il y a un premier et un deuxième Balos accompagnés par un violon et un luth également. L'une de deux a une gamme plus haute. Le danseur chante et danse ». Pendant l'entretien, Assiotis Grigoris chante les vers suivants : « Tu vois cette montagne qui s'est enflammée et qui brûle ? Un homme brave est mort et sa mère pleure⁸¹ ».

Avérof Georges ajoute, également, les vers suivants :
« Qu'est-ce que j'en fais de la vie, même s'il me reste encore du temps pour vivre étant donné qu'il y a la mort au bout et que le corps se consumera ».
« Quel homme riche mort a pu emporter sa richesse avec lui ? Il a habillé son corps avec 3 coudées de drap sale ».
« Les fontaines se sont taries et les oiseaux ont soif, ils ont bu les larmes de mes yeux pour se désaltérer⁸² ».

⁷⁷ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 72.

⁷⁸ Ράφτης Άλκης, *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού χορού*, Εκδοτικός οίκος: Θέατρο Ελληνικών χορών "Δώρα Στράτου", σελ. 410, Αθήνα, Ελλάδα, 1995.

⁷⁹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 72.

⁸⁰ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 73.

⁸¹ Ασσιώτης Γρηγόρης, n.52.

⁸² cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 73.

Lors d'un entretien personnel, Hadjieftychiou Christos⁸³ nous raconte. «*Les mouvements ressemblent aux mouvements de Syrto*s⁸⁴. Il y a longtemps, pendant que le danseur chantait, la musique baissait ou accompagnait le chanteur en lui gardant le rythme. Le « Balos » pour hommes prévoyait du chant, contrairement au « Balos » pour femmes qui ne s'accompagnait pas des chansons et qui est assez court à cause des mœurs de l'époque qui ne permettaient pas aux femmes de chanter. De nos jours, les groupes de danse utilisent « Balos » rarement, et quand ils le dansent, ils exécutent seulement la danse et pas l'amanes.⁸⁵ Raftis Alkis ajoute, également, que « *pendant les dernières décennies, le manque des bonnes voix a fait que « Balos » ne se danse plus*⁸⁶ ».

« Balos » pour hommes et pour femmes se dansent comme le « Syrto »⁸⁷ en utilisant les mêmes pas. Pendant le temps 1, le danseur pose la plante de son pied et ensuite, aux temps 2 et 3 (la partie rapide) il pose ses demi-pointes. Pour « Balos » pour femmes, les danseuses posent leurs mains sur la taille (elles peuvent avoir les poings serrées) ou elles posent une main sur la taille en laissant l'autre main libre.

Pour « Balos » pour hommes, les danseurs gardent les bras allongés comme dans les autres types d'Antikristos et pendant les tours ils peuvent avoir une main derrière le dos et l'autre bras allongé de côté.

Les danseurs se servaient de « Balos » pour quitter la scène en courant.

LES PAS

Pour les pas, consulter le « pas simple » de Syrto.

⁸³ Hadjieftychiou Christos, chorégraphe et professeur de musique n.19. Après un entretien avec la secrétaire générale du 'Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου' (Ecole Hellénique de Famagouste), (en Juillet 2009), Mme Loulla Michailidou, affirme que la première fois que M. Hadjieftychiou vient à Chypre en 1966 pour donner un spectacle à Famagouste il charme tout le monde avec son travail. Ainsi la direction lui propose de former et de créer le premier groupe de danses Helléniques (formé pour hommes et femmes), à Famagouste, mis en place en 1969. Le groupe de danses présentait des danses traditionnelles de Chypre et de Grèce.

⁸⁴ Voir Syrto, page 139.

⁸⁵ Hadjieftychiou Christos, entretien personnel, février, Paphos, Chypre, 2010.

⁸⁶ Ράφτης Άλκης, n. 78, p.410.

⁸⁷ cf. Page 139.

DANSE POUR HOMMES- RÉALISATION DES PAS

CHORÉGRAPHIES PROPOSÉES

PREMIÈRE ANTIKRISTOS POUR HOMMES – CHORÉGRAPHIE

Pendant l'introduction de la première danse pour hommes, les danseurs se penchent et touchent le sol avec leurs doigts pour pouvoir y mettre de la poussière afin de claquer plus facilement les doigts sur le rythme de la musique. (Ou bien ils touchent la semelle de leur botte.)

Ensuite, après le signal du premier danseur, la danse commence.

Les signaux vocaux peuvent être les suivants : « opa », « ela » (viens), « etsi » (comme ça), « hei ».

Ces signaux sont donnés pendant l'exécution des différentes figures.

LES PAS

« Double changement »

Le danseur fait quatre pas en avant, (comme à la troisième variation du pas « simple »). En faisant deux pas en plus il se tourne à gauche et se place en face de son partenaire.

Avec les deux premiers pas il se tourne à gauche.

1. Le pied droit fait un pas (pointe tournée à 45° vers la gauche).
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et tomber sur le pied droit pendant que l'autre pied se soulève et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe, vers le partenaire. A ce point, les danseurs sont l'une en face de l'autre.
3. Le pied droit se pose sur place. Le genou gauche est plié et forme un angle droit.
4. Le pied gauche se pose sur place. Le genou droit est plié et forme un angle droit.

A ce point, les deux danseurs ont changé de place. Cet enchaînement se répète afin que les danseurs se retrouvent à leur place initiale.

Puis suivent les pas simples.

« Les pas simples »

1. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, croiser devant le pied gauche sans toucher le sol.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se soulève plus haut tout en restant toujours croisée et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe derrière le talon droit, ce qui force la jambe droite à se soulever et à se déplacer en arrière.

3. Poser la demi-pointe droite en arrière et sur le côté du talon gauche.
4. Poser la demi-pointe gauche en arrière et sur le côté du talon droit.

Répéter cet enchaînement que nous appellerons, désormais, « simple » (du Premier Antikristos pour hommes).

« Tour vers la gauche »

1. Sauter en tombant sur la demi-pointe du pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche). En faisant ce mouvement le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche et se penche vers la droite. Les bras restent bloqués au niveau des épaules pendant que le corps se penche à droite, en créant ainsi une ligne diagonale avec les bras. La jambe gauche se plie de telle façon que le talon se mette au-dessous et légèrement à droite du genou droit.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que le genou gauche se plie encore plus, ce qui fait monter le talon encore plus haut et (b) faire un demi-tour en pivotant sur le pied gauche. Le corps suit le mouvement. En même temps que le pied gauche pivote, le pied droit se soulève.
3. En utilisant la demi-pointe gauche comme pivot, le corps continue le tour vers la gauche. Le pied droit se pose légèrement devant le pied gauche qui, ensuite, se soulève.
4. Le pied gauche rejoint le pied droit pour finir le tour.

Deux pas simples puis la quatrième figure : « psalidia me strophi » (ciseaux avec tour)

« Ciseaux avec tour »

Le danseur se trouve avec le poids du corps sur la jambe gauche et avec le genou droit plié vers le haut.

« Ciseaux »

1. Sauter sur la demi-pointe du pied droit pendant que la jambe gauche croise devant. Le corps penche très légèrement à droite et la tête est tournée vers la main droite.
2. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied gauche pendant que la jambe droite croise devant. Le corps penche très légèrement à gauche et la tête est tournée vers la main gauche.
3. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit pendant que la jambe gauche croise devant. Le corps penche très légèrement à droite et la tête est tournée vers la main droite.
4. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied gauche pendant que la jambe droite croise devant. Le corps penche très légèrement à gauche et la tête est tournée vers la main gauche.

Les bras sont allongés et bloqués sur les côtés.

Ensuite, le danseur continue avec la figure : « tour vers la gauche »

La danse continue avec les pas simples décrits plus haut. Ensuite, deuxième variante de la troisième figure : « changement en tapant la pointe gauche – tomber en position assise – sauter en tapant le talon au cour du demi-tour ».

« Changement en tapant la pointe gauche – tomber en position assise – sauter en tapant le talon droit au cour du demi-tour ».

1. Faire un grand pas avec le pied droit (poser d'abord le talon et ensuite la plante du pied)
2. (a) Soulever la jambe gauche tendue près du visage, la pointe vers le haut. Taper la pointe du pied gauche avec le dos de la main droite et (b) baisser la jambe.
3. Avancer avec le pied droit et plier les deux genoux en position assise. Le danseur se retrouve avec le pied droit devant et à plat, et le pied gauche derrière et sur la demi-pointe. Taper les mains devant le visage.
4. Rebondir en transférant le poids du corps sur la jambe droite et en soulevant le genou gauche. Taper la cuisse gauche avec la main gauche.

« Sauter et taper le talon droit en faisant un demi-tour »

Le danseur s'appuie sur la jambe droite. Le genou gauche est plié et forme un angle droit.

1. Sauter et faire un demi-tour en changeant de pied. La main droite tape le talon droit.
2. Le pied droit rejoint le pied gauche. Les bras passent autour de la taille. (le bras droit devant, le bras gauche derrière).
3. Rebondir sur le pied droit sur place. Les bras restent autour de la taille.
4. Rebondir sur le pied gauche sur place. Les bras restent autour de la taille.

Ensuite, pas simples comme il est décrit, un peu plus haut, et la danse continue avec,

« Taper le talon du pied droit en position assise en tournant »

« Position assise »

1. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, croiser la cheville gauche devant la droite sans toucher le sol.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit alors que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se soulève encore plus haut et (b) baisser le pied gauche et poser en demi-pointe derrière le talon droit, ce qui force la jambe droite à se soulever.
3. Sauter et tomber en position assise en tapant les mains une fois devant le visage, puis elles s'allongent, sur les côtés.
4. Remettre le corps droit avec un autre saut. Le poids du corps se transfère sur la jambe droite. Le genou gauche est plié et le talon est derrière la jambe droite et la main gauche tape la cuisse gauche.

« Taper le talon droit avec la main droite en tournant »

1. Sauter du pied droit et changer de pied. Pendant ce saut, taper le talon droit en l'air avec la main droite pendant que le corps fait un demi-tour vers la gauche. Après le saut, continuer à pivoter sur le pied gauche afin de faire un tour complet.
2. Le pied droit rejoint le pied gauche pendant que les bras passent autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière).
3. Avec un petit saut, le pied droit fait un pas en arrière et les bras s'ouvrent sur les côtés.
4. Avec un petit saut le pied gauche rejoint le pied droit qui, à son tour, se soulève

Puis suivent des pas simples et la danse finit avec la figure suivante.

« Saisir la nuque en tournant »

1. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, la jambe gauche pliée se soulève et croise devant.
2. Le deuxième mouvement est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit alors que le genou gauche, qui est toujours croisé devant, se soulève encore plus haut et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe devant le pied droit qui se soulève et se déplace en avant.
3. Joindre le pied droit au pied gauche, sans soulever ce dernier.
4. Faire un pas en arrière avec le pied gauche.

Sur 3 et 4, la main droite saisit la nuque et la main gauche se plie derrière le dos (la paume tournée au dos).

De plus, pendant ces deux temps, les danseurs se trouvent épaule gauche contre épaule gauche et se regardent.

Ensuite, ils continuent avec la première figure : « tour vers la gauche ».

Puis suivent des pas simples et la danse finit avec la figure suivante.

« Position assise écartée en tournant »

Identique à la sixième figure du quatrième antikristos pour hommes _ « Position assise écartée en tournant ». (Page 84).

Les bras restent allongés à la hauteur des épaules.

A la fin les bras baissent lentement et entourent la taille. Le bras droit par devant et le bras gauche par derrière.

DEUXIÈME ANTIKRISTOS POUR HOMMES – CHORÉGRAPHIE

La mesure de ce type est à 7/8.

« Changement en croisant sur 1 »

« Premier pas simple »

1. Avec le pied droit, faire un grand pas en avant et à la diagonale gauche, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante. Plier le genou gauche et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Rejoindre le pied gauche au pied droit, en laissant, pourtant, un petit écart.
3. Faire un petit pas avec le pied droit sur place.

« Deuxième pas simple »

1. Avec le pied gauche, faire un grand pas en avant et à la diagonale droite, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante du pied. Plier le genou droit et lever le talon sans bouger le pied.
2. Rejoindre le pied droit au pied gauche, en laissant, pourtant, un petit écart.
3. Faire un petit pas avec le pied gauche sur place.

Les pas se répètent jusqu'à ce que les danseurs échangent de place en effectuant quatre fois les pas «simples». Les danseurs font un demi-tour à gauche avec quatre pas «simples».

« Tour »

Le tour se compose de quatre pas «simples» sur place.

1. Faire un petit pas avec le pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche), afin d'effectuer $\frac{1}{4}$ de tour.
 2. Continuer le demi-tour avec un petit pas du pied gauche (sur la demi-pointe).
 3. Finir le demi-tour avec un petit pas du pied droit (sur la demi-pointe).
-
1. Faire un petit pas avec le pied gauche (pointe tournée à 45° vers la gauche), afin d'effectuer $\frac{1}{4}$ de tour.
 2. Continuer le demi-tour avec un petit pas du pied droit (sur la demi-pointe).
 3. Finir le demi-tour avec un petit pas du pied gauche (sur la demi-pointe).

Les pas avec les pieds droit et gauche se répètent.

S'ensuit le changement avec quatre pas simples (droite – gauche – droite – gauche) puis deux positions assises avec clappement des mains.

« Position assise »

Position assise :

1. Sauter et tomber en position assise. Les deux genoux sont bien pliés et le poids du corps se répartit au milieu, pendant que les mains tapent devant le visage.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche (soulever légèrement le talon vers le haut).
3. Rebondir et tomber sur le pied gauche (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou droit (soulever légèrement le talon vers le haut).

Sur 1, nous sommes en position assise et nous tapons les mains devant le visage. Sur 2, les mains s'ouvrent sur les côtés et les coudes restent pliés.

Position assise sur le 1:

1. Sauter et tomber en position assise. Les deux genoux sont bien pliés et le poids du corps se répartit au milieu, pendant que les mains tapent devant le visage.
- « Pathkia » (un très grand pas en avant)
2. Le pied droit rebondit en tapant toute la plante du pied sur le sol. Le pied droit est plié au genou et porte sur lui tout le poids du corps. En même temps le corps du danseur se tourne vers la droite.
 3. Le pied gauche fait une « pathkia » vers l'avant. C'est-à-dire un très grand pas vers l'avant (vers son partenaire). Le pied droit se soulève vers l'arrière et se plie au genou. Les mains clappent au-dessus de la tête.
-
1. Taper du talon droit avec la paume de la main droite.
 2. Ensuite la figure peut finir en faisant un tour vers la gauche. Le pied droit fait un pas devant le pied gauche afin de réaliser un tour vers cette direction.
 3. Le pied gauche suit le pied droit vers la même direction faisant en sorte que le corps fasse $\frac{1}{4}$ de tour.
-
1. Le pied droit suit le pied gauche vers la même direction faisant en sorte que le corps fasse encore un $\frac{1}{4}$ de tour.
 2. Le pied gauche suit le pied droit vers la même direction faisant en sorte que le corps fasse l'avant dernier $\frac{1}{4}$ de tour.
 3. Le pied droit accomplit le tour.

Puis suivent des « Changement » et « Tour »

« Changement en croisant sur 1 »

« Premier pas simple »

1. Avec le pied droit, faire un grand pas en avant et à la diagonale gauche, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante du pied. Plier le genou gauche et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Rejoindre le pied gauche au pied droit, en laissant, pourtant, un petit écart.
3. Faire un petit pas avec le pied droit sur place.

« Deuxième pas simple »

1. Avec le pied gauche, faire un grand pas en avant et à la diagonale droite, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante. Plier le genou droit et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Rejoindre le pied droit au pied gauche, en laissant, pourtant, un petit écart.
3. Faire un petit pas avec le pied gauche sur place.

Les pas se répètent jusqu'à ce que les danseurs échangent de place en effectuant quatre fois les « pas simple ». Les danseurs font un demi-tour à gauche avec quatre « pas simples ».

« Tour »

Le tour se compose de quatre « pas simples » sur place.

1. Faire un petit pas avec le pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche), afin d'effectuer $\frac{1}{4}$ de tour.
 2. Continuer le demi-tour avec un petit pas du pied gauche (sur la demi-pointe).
 3. Finir le demi-tour avec un petit pas du pied droit (sur la demi-pointe).
-
1. Faire un petit pas avec le pied gauche (pointe tournée à 45° vers la gauche), afin d'effectuer $\frac{1}{4}$ de tour.
 2. Continuer le demi-tour avec un petit pas du pied droit (sur la demi-pointe).
 3. Finir le demi-tour avec un petit pas du pied gauche (sur la demi-pointe).

Les pas avec les pieds droit et gauche se répètent

S'ensuit le changement avec quatre pas simples (droite – gauche – droite – gauche) puis deux « positions assises » (« kathismata ») avec clappement des mains.

La danse continue encore avec un changement comme il est décrit plus haut, puis deux « positions assises » avec frappement du pied droit au sol d'abord, et ensuite en l'air avec la main droite, et tour.

« Position assise »

Position assise :

1. Sauter et tomber en position assise. Les deux genoux sont bien pliés et le poids du corps se répartit au milieu, pendant que les mains tapent devant le visage.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche (soulever légèrement le talon).
3. Rebondir et tomber sur le pied gauche (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou droit (soulever légèrement le talon).

Sur 1, nous sommes en position assise et nous tapons les mains devant le visage. Sur 2, les mains s'ouvrent sur les côtés et les coudes restent pliés.

« Tomber en position assise – taper le talon (droit avec la main droite) – tourner »

Position assise :

Tomber pour la deuxième fois en position assise :

1. Sauter et tomber en position assise.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche et soulever légèrement le talon (environ à 20cm du sol).
3. Pause.

Taper :

1. Rebondir et tomber sur le pied gauche. Quand le pied gauche touche le sol, plier le genou droit et taper le talon avec la main droite.
2. Poser la demi-pointe du pied droit sur place.
3. Poser la demi-pointe du pied gauche sur place.

Tour :

Tourner à gauche avec deux pas «simples».

TROISIÈME ANTIKRISTOS POUR HOMMES – CHORÉGRAPHIE

La mesure de ce type est à 2/4 et nous comptons les pas de la façon suivante :

1 2 3
I V

Pendant l'exécution du dernier tour de la deuxième danse pour hommes, la musique entame la mélodie de la troisième danse pour hommes. L'introduction des pas suivants mène de la deuxième à la troisième danse pour hommes.

Introduction :

« Pas sautés croisés en avant et en arrière »

Les pas 1, 2 et 4 se divisent en deux parties.

1. a) Le pied droit se pose exactement devant le pied gauche. b) Le danseur sursaute sur le pied droit.
2. a) Le pied gauche se pose exactement devant le pied droit. b) Le danseur sursaute sur le pied gauche.
3. Le pied droit se pose derrière le pied gauche.
4. a) Le danseur sursaute sur le pied droit en faisant un quart de tour à gauche.
b) Le pied gauche se pose sur la demie pointe.

Le tour à gauche se complète avec deux pas simples.

Ensuite, la troisième danse pour hommes commence.

Avec deux pas sautés croisés en avant et en arrière (à gauche et à droite) les deux danseurs s'approchent et se placent presque sur une même ligne et ayant leurs épaules gauches côte à côte ils se regardent.

« Pas sautés croisés en diagonale (à droite et à gauche avec saut à 2) »

Premier croisement

1. Le pied droit croise devant le pied gauche et pose au sol toute sa plante. Le poids du corps se trouve sur le pied droit.
2. Sursauter sur le pied droit, et en même temps le pied gauche se pose sur la demi-pointe à gauche et en parallèle du pied droit.
3. Sursauter sur le pied droit, et en même temps, le pied gauche se soulève très peu du sol devant le pied droit.

Deuxième croisement

1. Le pied gauche se pose exactement devant le pied droit.
2. Le pied droit pose la demi-pointe derrière le pied gauche et en même temps le pied droit se soulève.
3. Le pied gauche repose la demi-pointe au même point. Au même moment le pied droit se soulève en arrière.

A. « Les pas sautillants » :

1. Poser fermement au sol la demi-pointe droite, qui est toujours croisée derrière le pied gauche.
2. Rebondir sur le pied droit, ce qui libère le pied gauche, qui se soulève et croise devant le pied droit plié.
3. Poser la demi-pointe gauche croisée devant le pied droit, et soulever le pied droit tout (en le gardant croisé derrière).

B. « Les pas sautillants avec un écart des pieds sur 3 » :

1. Poser fermement au sol la demi-pointe droite, qui est toujours croisée derrière le pied gauche.
2. Rebondir sur le pied droit, ce qui libère le pied gauche qui se soulève et croise devant le pied droit plié.
3. Ecarter et poser le pied gauche vers la gauche à 10-15 cm du pied droit. La jambe droite reste tendue au sol, à droite et légèrement en avant du pied gauche.

C. « Les pas sautillants avec un croisement sur 1 » :

1. Rebondir sur le pied gauche en pliant le genou droit. Le pied droit vient croiser devant le pied gauche, au niveau de la cheville.
2. Décroiser avec un saut et tomber sur le pied droit. La jambe gauche est tendue et bouge à droite.
3. Avancer avec le pied gauche et se poser sur la demi-pointe. En même temps, soulever et croiser le pied droit derrière le pied gauche.

L'ensemble des parties A, B et C constitue le « pas simple » du Troisième Antikristos.

Répéter le « pas simple ».

Les mains

Les bras se trouvent en extension au niveau des épaules et en C du 1, ils entourent la taille, le bras droit par devant, la paume ouverte sur la taille, et le bras gauche par derrière avec le dos de la main sur le bas du dos. Sur 2-3 ils reviennent en extension.

« Pathkia » et « Tour » en faisant deux « pas simples » du Deuxième Antikristos pour hommes.

« Pathkia » (un très grand pas en avant)

Exécuter les « pas sautillants » (A) vers l'arrière encore une fois.

La « Pathkia » suit.

1. Le pied droit se pose sur la demi-pointe – les orteils du pied droit sont derrière le talon du pied gauche et vers sa gauche. En même temps le pied gauche se soulève, le genou plié à environ 90°.
2. Le pied droit rebondit et se déplace vers l'arrière en tapant la totalité du pied sur le sol. Le pied droit est plié au genou et porte sur lui tout le poids du corps. En même temps le corps du danseur se tourne vers la droite.
3. Le pied gauche fait une « pathkia » vers l'avant. C'est-à-dire un très grand pas vers l'avant (vers son partenaire). Le pied droit se soulève vers l'arrière et se plie au genou. Les paumes des mains frappent au-dessus de la tête.

1. Taper le talon droit avec la paume de la main droite.
Ensuite la figure peut finir en faisant un tour vers la gauche.
2. Le pied droit fait un pas devant le pied gauche afin de réaliser un tour vers cette direction.
3. Le pied gauche suit le pied droit vers la même direction faisant en sorte que le corps fasse $\frac{1}{4}$ de tour.

Ensuite faire un Tour à gauche avec deux pas simples de la Deuxième Danse d'hommes

« Pas sautés croisés en diagonale (à droite et à gauche) »

Premier croisement

En commençant avec le pied droit.

1. Le pied droit fait le premier mouvement et croise par dessus le pied gauche. Le poids du corps se trouve sur le pied droit et toute la plante du pied se pose au sol.
2. Le pied gauche se soulève et se pose sur la demi-pointe vers la gauche en parallèle du pied droit.
3. Le pied droit avance.

Deuxième croisement

1. Le pied gauche croise devant le pied droit vers la droite de la même manière qu'au premier croisement. Le poids du corps est sur le pied gauche qui pose toute sa plante au sol.
2. Le pied droit pose la demi pointe vers la droite et en parallèle du pied gauche.
3. Le pied gauche se soulève du sol et avance derrière le pied droit.

Le pas « simple » suit comme il a été décrit – (A, B, C - A, B, C). La danse continue avec,

« Croiser à droite en sautillant, taper au sol avec la main droite, taper le talon gauche et puis le talon droit avec la main droite (en sautant) et tourner »

Cette figure se danse sur 8 temps.

Croiser vers la droite en sautant, taper le pied et tourner :

Croiser vers la droite :

1. Il y a deux mouvements sur 1 :
 - a) Sauter latéralement vers la droite et tomber sur le pied droit (le genou est légèrement plié).
 - b) Traîner le pied gauche vers la droite et poser la demi-pointe à côté du pied droit.
2. Répéter la même chose :
 - a) Sauter latéralement vers la droite et tomber sur le pied droit (le genou est légèrement plié).
 - b) Traîner le pied gauche vers la droite et poser la demi-pointe à côté du pied droit.

3. Poser fermement la demi-pointe droite au sol, derrière le pied gauche.
4. Rebondir sur le pied droit (utiliser la plante). Soulever le pied gauche, faire un rond en dehors (en l'air), baisser et croiser la demi-pointe derrière le pied droit (les deux genoux sont pliés).
5. Pencher le corps à droite et garder le bras gauche (plié au niveau du coude derrière le dos) : Le bras reste à cette position jusqu' à la fin de la figure. Le poids du corps est sur le pied droit. Plier davantage et taper au sol avec la main droite.
6. Rebondir sur le pied droit et, en même temps, taper le talon gauche avec la main droite. Le corps est redressé à la verticale et le bras gauche est allongé au niveau de l'épaule.
7. Sauter en tournant et tomber sur le pied gauche. Quand le pied gauche touche le sol, taper le talon droit du pied, qui est soulevé, avec la main droite.
8. Rejoindre le pied droit au pied gauche.

Suivent deux « Pas sautés croisés en diagonale (à droite et à gauche) » comme il est décrit un peu plus haut et puis le pas « simple » (c'est-à-dire : A, B, C - A, B, C) et ensuite le A vers l'arrière.

« Position assise »

Position assise :

1. Sauter et tomber en position assise vers la droite. Les deux genoux sont bien pliés et le poids du corps se répartit au milieu, pendant que les mains tapent devant le visage.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche (soulever légèrement le talon).
3. Rebondir et tomber sur le pied gauche (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou droit (soulever légèrement le talon).

Sur 1, nous sommes en position assise et nous tapons les mains devant le visage. Sur 2, les mains s'ouvrent sur les côtés et les coudes restent pliés.

« Combinaison de figures – tomber en position assise (deux fois), taper le talon (droit avec la main droite), tour et ciseaux en tapant la pointe du pied droit avec la main droite».

Tomber deux fois en position assise comme il est décrit plus haut. Ensuite :

Tomber pour la deuxième fois en position assise vers la droite:

1. Sauter et tomber en position assise.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche et soulever légèrement le talon (environ à 20cm du sol).
3. Pause.

Taper :

1. Rebondir et tomber sur le pied gauche. Quand le pied gauche touche le sol, plier le genou droit et taper le talon (du pied gauche) avec la main droite. En même temps le corps fait un tour en l'air vers la gauche.
2. Avancer le pied droit.
3. Poser le pied droit fermement au sol et, en même temps, soulever la jambe gauche devant (tendue ou légèrement pliée).

Tour à gauche:

En concernant le tour le danseur qui a les spectateurs vers son côté gauche, exécute $\frac{1}{4}$ de tour à gauche (90°). Le danseur qui a les spectateurs vers son côté droite, fait $\frac{3}{4}$ de tour à gauche en exécutant la figure. C'est-à-dire 270° .

Ciseaux en tapant la pointe :

1. Sauter du pied droit et tomber sur le pied gauche. En même temps, soulever la jambe droite tendue près du visage et taper la pointe avec le dos de la main droite.
2. Baisser la jambe droite et poser.
3. Traîner le pied gauche vers le pied droit, poser la demi-pointe et transférer le poids du corps à gauche.

A 3 les bras restent bloqués au niveau des épaules et les pieds sont joints.

QUATRIÈME ANTIKRISTOS POUR HOMMES – CHORÉGRAPHIE

A la fin de la troisième danse pour hommes, les danseurs se trouvent en face du public pour qu'ils reviennent l'un en face de l'autre pendant les pas de base. La ligne de gauche fait le premier pas sur le temps 1 avec le pied droit vers l'arrière et les danseurs se tournent vers la droite et en même temps la ligne de droite fait un pas aussi avec le pied droit mais les danseurs se tournent vers la gauche.

Le premier temps est le pas accentué qui s'exécute vers l'arrière sur la partie forte de la mesure de la musique.

« Le pas de base »

« Le pas simple »

Position initiale: Se tenir droit, les bras allongés sur les côtés à la hauteur des épaules, les paumes des mains tournées vers le public et légèrement vers le haut.

Le pas de base (simple) se divise en quatre mouvements :

1. Poser la demi-pointe droite en arrière et sur le côté du talon gauche.
2. Poser la demi-pointe gauche sur le côté du talon droit.
3. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, croiser devant le pied gauche sans toucher le sol.
4. Ce pas est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se soulève plus haut tout en restant toujours croisée et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe derrière le talon droit, ce qui force la jambe droite à se soulever et de là à se déplacer en arrière.

Répéter cet enchaînement que nous appellerons, désormais, « simple » (du Quatrième Antikristos pour hommes).

Au début de la danse, le danseur effectue les deux premiers pas vers l'arrière ainsi que sur place, (Le pied droit vers l'arrière et le pied gauche sur place), en le combinant avec le troisième et quatrième pas du Premier Antikristos. Ainsi, il est plus facile de compter les pas de base exactement comme il les a appris et dansés pendant le Premier Antikristos.

« Tour vers la gauche »

1. Poser la demi-pointe droite en arrière et sur le côté du talon gauche.
2. Poser la demi-pointe gauche sur le côté du talon droit.
3. Sauter en tombant sur la demi-pointe du pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche). En faisant ce mouvement le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche et se penche vers la droite. Les bras restent bloqués au niveau des épaules pendant que le corps se penche à droite, en créant une ligne diagonale avec les bras. La jambe gauche se plie au genou.
4. Le 4 est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que le genou gauche se plie encore plus, ce qui fait le talon remonter encore plus haut. Il fait un demi-tour à gauche. (b) Le tour finit en pivotant sur

le pied gauche. Le corps suit le mouvement. Au moment où le pied gauche pivote, le pied droit se soulève.

Variation du pas de base, «simple»

1. Sauter sur les demi-pointes de deux pieds.
2. Petit saut en avant sur le pied gauche.
3. Sauter en avant sur la demi-pointe du pied droit et, en même temps, croiser devant le pied gauche sans toucher le sol.
4. Ce pas est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se soulève plus haut en restant toujours croisée et (b) baisser le pied gauche et poser la demi-pointe derrière le talon droit, ce qui force la jambe droite à se soulever et à se déplacer en arrière.

Répéter cet enchaînement

« Ciseaux en tournant »

« Ciseaux »

1. Sauter sur les demi-pointes des deux pieds.
2. Le pied gauche se pose en avant sur la demi-pointe.
3. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit pendant que la jambe gauche croise devant. Le corps penche très légèrement à droite et la tête est tournée vers la main droite.
4. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied gauche pendant que la jambe droite croise devant. Le corps penche très légèrement à gauche et la tête est tournée vers la main gauche.

Les bras sont allongés et bloqués sur les côtés.

5. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied droit pendant que la jambe gauche croise devant. Le corps penche très légèrement à droite et la tête est tournée vers la main droite.
6. Sauter en avant et tomber sur la demi-pointe du pied gauche pendant que la jambe droite croise devant. Le corps penche très légèrement à gauche et la tête est tournée vers la main gauche.

Première figure : « tour vers la gauche »

7. Sauter en tombant sur la demi-pointe du pied droit (pointe tournée à 45° vers la gauche). En faisant ce mouvement le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche et se penche vers la droite. Les bras restent bloqués au niveau des épaules pendant que le corps se penche à droite, en créant une ligne diagonale avec les bras. La jambe gauche se plie au genou.
8. Le 4 est sous-divisé en deux parties : (a) rebondir et retomber sur le pied droit pendant que le genou gauche se plie encore plus, ce qui fait que le talon se soulève encore plus haut. Il se produit un demi-tour à gauche. (b) Le tour finit en pivotant sur le pied gauche. Le corps suit le mouvement. Au moment où le pied gauche pivote, le pied droit se soulève.

Les bras sont toujours allongés sur les côtés.

La Variation du pas de base, «simple» est répétée deux fois et suit le « Changement de place en tournant ».

« Changement de place en tournant ».

1. Sauter sur les demi-pointes des deux pieds.
2. Petit saut en avant sur le pied gauche.
3. Avancer avec le pied droit.
4. a) Rebondir et tomber sur le pied droit en tournant à gauche et (b) finir le tour avec un pas du pied gauche en avant (vers le partenaire qui se trouve en face). Ainsi, le danseur fait un tour complet et finit juste en face de son partenaire. A ce point, ils ont échangé de place et se retrouvent l'un en face de l'autre.

Pendant les quatre premiers temps les bras passent autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière). La paume de la main droite touche le ventre et la paume gauche touche le dos.

Faire deux fois la Variation du pas de base, «simple».

Deuxième figure : « position assise – taper le talon du pied droit (avec la main droite) en tournant en l'air »

« Position assise»

1. Saut sur les demi-pointes des deux pieds, avec frappement des paumes devant le visage.
 2. Un petit saut en avant sur le pied gauche.
 3. Faire un pas en avant avec le pied droit et en même temps la jambe gauche se soulève, pliée.
 4. Sursauter sur la jambe droite tandis que la jambe gauche qui est pliée au genou se soulève encore plus haut.
-
1. En faisant un petit saut, tomber en position assise en tapant les mains une fois devant le visage. Allonger les bras sur les côtés.
 2. Remettre le corps droit avec un autre saut. Le poids du corps se transfère sur la jambe droite. La jambe gauche est tendue en avant.
« Taper le talon droit en tournant »
 3. Sauter du pied droit et changer de pied. Pendant ce saut, taper le talon droit avec la main droite, en l'air pendant que le corps fait un demi-tour vers la gauche. Après le saut, continuer à pivoter sur le pied gauche afin de faire un tour complet.
 4. Le pied droit rejoint le pied gauche pendant que les bras passent autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière).

Faire deux fois la Variation du pas de base, «simple».

« Frappement de la pointe du pied gauche en l'air »

1. Un pas vers l'arrière avec le pied droit pour que le corps tourne vers la droite et que les danseurs fassent face au public.
2. Pas en arrière avec le pied droit et simultanément la jambe gauche monte très haut, tendue en l'air.

Frappement de la pointe du pied gauche qui est tendu, devant le visage, avec la main droite.

3. Le pied gauche redescend, jambe tendue.

« Position assise finale »

1. Profonde « Position assise » sur deux pieds. Simultanément les mains clappent devant le visage.
2. En sursautant, les danseurs écartent les pieds en parallèle. Ainsi, le corps vient à la verticale. Les bras sont pliés à quatre-vingt dix degrés, l'avant-bras (est) à la verticale.
3. Les jambes restent immobiles. Les bras tendent à la verticale.
4. Pause.

ANTIKRISTI POUR FEMMES

La suite dansée par les femmes est composée de cinq danses. Le Premier Antikristos, le Deuxième, le Troisième, le Quatrième et « Balos» (qui signifie « sur la mer » en grec ancien, et qui ne se danse plus. Le nom (antikristos-i) vient de la position caractéristique des danseuses au début de la danse. Elles se tiennent l'une en face de l'autre.

Autrefois, la danse était dansée par deux danseuses seulement qui effectuaient leurs propres pas, sans tenir compte de ce que faisait la danseuse d'en face. Elles n'avaient pas de chorégraphie qu'il fallait suivre.

Il y a eu un grand nombre de groupes de danse qui ont été créés, ces dernières années, et c'est pour cela que la danse est, maintenant, dansée par plusieurs couples. Les couples de femmes se placent en deux lignes parallèles, ou se dispersent, même, sur scène, selon les chorégraphies des groupes de danse.

« Contrairement aux « antikristi pour hommes » ceux des femmes présentent la pudeur, l'humilité, la qualité de bonne ménagère. La danseuse était altière, pudique, fière et souriait légèrement. Les pas exécutés sont petits et les figures sont simples et sans excès. La danseuse fait attention de ne pas susciter des commérages ou des commentaires sur elle mais elle est, en même temps une personne normale, démontrant le souhait d'aimer et d'être aimée, le souhait de vivre sa vie⁸⁸ ».

Les femmes avaient un rôle important dans la société de l'époque. C'était elles qui préservaient les traditions, les coutumes et les mœurs. Elles gardaient la famille soudée et s'occupaient des enfants. Elles prenaient soin des vêtements de tous les membres de la famille. Leurs devoirs et occupations se démontrent à travers les danses.

Les Antikristi pour femmes expriment donc la pudeur, l'humilité, la qualité de bonne ménagère et la fierté des femmes.

Avérof Georges dit que les danses pour femmes « *se caractérisent d'une pudeur et des mouvements restreints*⁸⁹ ». Cependant ces danses se sont ensuite développées et pris le sentiment de rivalité des danses pour hommes.

Chaque Antikristos pour femmes traite un sujet différent et ceci est représenté dans la chorégraphie. Quant au mouvement, il y a une continuité qui mène d'une danse à l'autre.

Ce qui diffère, durant chaque danse, est la manière dont les filles utilisent leurs mains.

« *La souita est purement dansante et habituellement elle n'est pas accompagnée de chansons*⁹⁰ ».

⁸⁸ cf. Σοφοκλέους Γιώργος, n.47, p. 50.

⁸⁹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p.47.

⁹⁰ Αβέρωφ Γεώργιος, *Κυπριακά Σπουδαί*, Τόμος ΙΘ', τυπογραφείο : Ζαβαλή, p. 182, Λευκωσία, Κύπρος, 1955.



Membres du groupe de danse « Zorbas » (Géorgiou Maria à gauche et Panagiotou Maria).

PREMIER ANTIKRISTOS POUR FEMMES

Cette danse a la mesure à 8/9.

SUJET :

Le Premier Antikristos pour Femmes veut la femme timide, humble et bonne ménagère.

Dans cette danse, les femmes doivent paraître timides et modestes, c'est pourquoi elles gardent le regard tourné vers le bas.

Pendant le Premier Antikristos les femmes posent leurs mains sur le côté gauche de leur taille, une main dans l'autre d'une façon qui démontre la modestie et la timidité. Selon Assiotis Grigoris, « *les mains se tiennent par les paumes assez hautes, comme si elles étaient libres vers le bas*⁹¹ ». Les femmes, même si elles sont placées en deux lignes l'une face à l'autre, elles ont le regard baissé.

Cette danse démontre, également, la place de la femme dans la société chypriote. Il s'agit des femmes au foyer, soumises à leurs parents, à leur mari et à leur destin, puisque ce sont les autres qui prennent les décisions tandis qu'elles les exécutent à la lettre sans contredire⁹².

Ces principes, l'humilité, la modestie, la fierté et la vaillance, hérités des générations précédentes sont exprimés à travers les danses. Les caractéristiques définies de ces danses paraissent dans l'attitude tenue par les danseuses :

D'abord, la manière à laquelle les danseuses « lient » leurs mains sur le côté gauche de leur taille (comme il est décrit plus bas) maintenue pendant la danse entière, pourrait être interprétée de la façon suivante :

Certains croient que cela symbolise le lien familial. Les parents Chypriotes aident leurs enfants à tel point qu'ils s'occupent même de leurs petits-enfants car, comme on dit, « *les enfants de leurs enfants sont deux fois leurs enfants* ».

En outre, en interprétant le langage du corps, la façon à laquelle les danseuses attachent leurs mains peut exprimer de l'embarras ou de la timidité, ou même de la sagesse et de l'obéissance. Ainsi, elles projettent un caractère « sage » de loyauté et de prudence face aux mœurs.

Une autre interprétation possible de cette position des mains est le parallélisme entre les paumes croisées et la croix chrétienne, ce qui exprime le profond sentiment de religiosité des Chypriotes. La forme de la croix apparaît assez souvent dans les danses chypriotes et cela sera étudié plus loin pendant leur description.

⁹¹ cf. Ασσιώτης Γρηγόρης, n. 45, p. 59.

⁹² Certes, de nos jours, certaines choses ont changé. Les femmes sont plus indépendantes, elles travaillent et elles ne passent pas tout leur temps à la maison ou dans les champs en aidant leurs parents ou leur mari. Elles prennent leurs propres décisions et elles sont responsables elles-mêmes. Ainsi, du fait que les femmes étaient soumises à leurs parents et à leur destin constitue un phénomène du siècle dernier, désormais disparu. Cependant, tout le monde, des individus ou des associations, font un effort pour préserver l'authenticité des mœurs, des us, des danses et des traditions, de la même façon qu'elle a été préservée à travers les siècles d'une génération à l'autre.

Un autre point qui pourrait signaler la timidité et la modestie des femmes est la façon dont elles utilisent la partie supérieure de leur corps. A partir du début de la danse, les femmes agitent leurs épaules, comme il est décrit plus loin. Avec ce mouvement, les femmes rentrent dans le rythme de la danse. Cependant, au lieu d'utiliser la partie supérieure de leur corps, elles peuvent également se tenir droites avec les pieds joints et le poids du corps sur les demi-pointes afin de tenir le rythme en tapant avec leurs talons.

Cela constitue une autre façon de garder le rythme. Pourtant, cette attitude nous ne la rencontrons pas au premier Antikristos pour femmes, mais dans d'autres danses. Certains pourraient interpréter autrement ce mouvement de la partie supérieure du corps. Par exemple, un enfant qui n'est pas à l'aise pour une certaine raison, peut éventuellement faire le mouvement de la poitrine en question. De la même façon, ce mouvement utilisé dans la danse peut être considéré comme une expression de timidité ou même d'embarras.

Les pas du premier Antikristos pour femmes sont, en général, simples. Les mouvements des femmes sont petits et discrets. Elles n'exécutent pas des sauts et elles ne tombent pas en position assise. Généralement, « *les Antikristi pour femmes se distinguent par la modestie que les danseuses doivent projeter, leur regard baissé, leurs pas petits et modérés et leurs mouvements des bras gracieux et élégants, du fait qu'elles n'avaient pas le droit d'utiliser le reste du corps*⁹³ ».

Concernant la musique du premier Antikristos, George Avérof signale que « *Un trait du premier Antikristos sont les quintes parallèles avec La et Mi du violon juste après le contrecoup de la gamme relative, qu'autrefois les violonistes appelaient « variatsona »*⁹⁴.

⁹³ Σοφοκλέους Γιώργος, *Παράθυρο στην Κύπρο μας, Τόμος Γ*, (Λαογραφική Πολιτιστική ανθολογία, Εκδ. Mags press co ltd. Λάρνακα, Κύπρος, 2006.

⁹⁴ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 47.

LES PAS

Position initiale

Les danseuses se tiennent droites, l'une en face de l'autre, les pieds joints et leurs mains posées sur le côté gauche de leur taille, pour qu'une main tienne l'autre.

Les Mains :

Le bras gauche est plié à 90°, le côté intérieur du coude touchant la taille de la danseuse. La paume de la main gauche est tournée vers le haut. La main droite est posée devant le corps de la danseuse, à la hauteur de la taille. La paume se pose exactement au dessus de la paume de la main gauche. Les danseuses gardent cette position de mains jusqu'à la fin de la danse.

Introduction :

Il existe quatre temps d'introduction pour commencer la danse. Ici, les danseuses bougent la partie supérieure de leurs corps ; commençant par les épaules vers la gauche – vers la droite – vers la gauche – vers la droite en 4 ou 8 temps.

Avec ce mouvement les danseuses entrent dans le rythme de la danse. Malgré cela, au lieu de bouger la partie supérieure du corps, les danseuses peuvent se tenir debout, les jambes rejointes, et transférer tout le poids du corps sur les demi-pointes pendant qu'elles tapent au sol avec les talons.

'Pas simples'

1. Le pied droit fait un pas vers la droite en posant, d'abord, le talon, la pointe du pied tournée vers la droite de la danseuse. Le corps suit le mouvement du talon. Ensuite le talon se tourne vers la gauche et le corps suit le mouvement. En même temps la plante du pied droit touche le sol et le pied gauche tourne le talon vers la gauche, suivant ainsi le mouvement du corps. Le poids se transfère sur le pied droit. Pendant le premier mouvement du pied droit (c'est-à-dire au temps 1) les danseuses posent suivant toujours, le talon droit en position pour qu'elles puissent faire le pas suivant. Il serait impossible d'effectuer le pas suivant si toute la plante du pied droit était posée par terre.
2. Croiser le pied gauche derrière le pied droit. Le corps se trouve toujours tourné vers la gauche.
3. Placer le pied droit en parallèle du pied gauche et vers la droite au temps 4.
4. Croiser le pied gauche au-dessus du pied droit. Au pas 3 et 4, le corps se déplace vers la droite.
5. Croiser le pied droit au-dessus du pied gauche pendant que le corps se déplace vers la gauche.
6. Déplacer le pied gauche vers la gauche et en parallèle du pied droit à une petite distance. Le corps penche vers la danseuse d'en face.
7. Croiser le pied droit derrière le pied gauche. Le corps penche légèrement vers la droite.
8. Rejoindre les pieds. Le corps se penche vers la danseuse d'en face.

Première figure : 'Changement de places'

Durant cette figure les pas sont :

1. Placer le talon du pied droit vers l'avant. Tourner le talon droit vers la gauche et poser toute la plante sur le sol. Soulever, en même temps, le talon gauche et poser la pointe sur le sol en le tournant aussi vers la gauche. Tout le corps se penche à gauche. L'épaule droite de la danseuse est tournée vers le côté, en direction de la danseuse d'en face.
2. Croiser le pied gauche derrière le pied droit.
3. Faire un pas en avant avec le pied droit et vers la direction de la danseuse d'en face. Le corps se penche aussi vers elle.
4. Faire un pas vers la même direction avec le pied gauche. Les deux danseuses se retrouvent alignées ayant leur épaule gauche l'une à côté de l'autre, en penchant légèrement le dos l'une vers l'autre. La tête reste figée.
5. Les danseuses échangent de place. Elles font demi-tour sur la pointe du pied gauche et font, en même temps, un pas en avant avec le pied droit en posant le talon et en le tournant vers la gauche. Elles tournent la pointe droite vers la gauche et posent ensuite toute la plante du pied vers la direction où elles avancent. Les corps de deux danseuses sont tournés vers des directions opposées.
6. Faire un pas en arrière avec le pied gauche. Les deux danseuses se trouvent l'une en face de l'autre, et leur corps se tournent légèrement vers la gauche.
7. Faire un pas en arrière avec le pied droit. Le corps se tourne légèrement vers la droite.
8. Faire un pas en arrière avec le pied gauche. Joindre les pieds. Le corps se trouve de face, en face de l'autre danseuse.

Deuxième figure : 'Milieu et en Arrière'

1. Placer le talon du pied droit vers l'avant. Tourner le talon droit vers la gauche et poser toute la plante sur le sol. Soulever, en même temps, le talon gauche et poser la pointe sur le sol en le tournant aussi vers la gauche. Tout le corps se penche vers la gauche. L'épaule droite de la danseuse est tournée vers le côté, en direction de la danseuse d'en face.
2. Croiser le pied gauche derrière le pied droit.
3. Faire un pas en avant avec le pied droit et vers la direction de la danseuse d'en face. Le corps se penche aussi vers elle.
4. S'appuyer légèrement sur la pointe du pied gauche sans y transférer tout le poids du corps, à côté du pied droit. Le corps et les épaules se penchent vers l'avant. Ce mouvement s'appelle le « kartzilatisma », ou autrement « antikrisma » (mise en position de face à face), à cause de la position des danseuses (elles se placent l'une en face de l'autre et l'une très proche de l'autre).
5. Faire un pas en arrière avec le pied gauche. Le corps tourne légèrement vers la gauche.
6. Faire un pas en arrière avec le pied droit. Le corps tourne légèrement vers la droite.
7. Le pied gauche se déplace en arrière et le corps penche légèrement vers la gauche.

8. Le pied droit se déplace en arrière et rejoint le pied gauche. Le corps se tient droit et la tête de la danseuse, figée, se trouve tournée face à l'autre danseuse.

VARIATIONS D'ANTIKRISTI POUR FEMMES

Cette danse présente un nombre de variations, surtout en ce qui concerne la manière dont les danseuses posent les mains sur la taille ou même la manière dont elles bougent les mains. Ces variations diffèrent d'une région à l'autre et ceci est dû aux danseuses et aux chorégraphes.

VARIATIONS DU PREMIER ANTIKRISTOS POUR FEMMES

Durant le premier Antikristos pour femmes nous observons les variations, en ce qui concerne la position des mains, notées comme suit :

Première variation des mains

Les paumes des deux mains sont ouvertes et posées sur les hanches. Les coudes sont légèrement pliés.

Deuxième variation des mains

Durant la figure « Changement de place », la main gauche reste à sa place, c'est-à-dire sur la hanche gauche. Baisser la main droite jusqu'à ce qu'elle arrive un peu plus haut que le genou, et prendre la robe avec les trois doigts de la main (le pouce, l'index et le majeur). Durant le premier et deuxième pas de la figure, faire bouger l'extrémité de la robe devant et à gauche du corps. Au troisième et au quatrième pas, poser la main à la position initiale (c'est-à-dire à la droite du corps) en tenant toujours l'extrémité de la robe. Au cinquième et au sixième pas, bouger la main droite devant et à gauche du corps en tenant l'extrémité de la robe (comme durant le premier et le deuxième pas). Au septième et le huitième pas, reposer la main à droite du corps. Lâcher la robe durant le huitième pas.

Troisième variation des mains

La paume gauche est posée, ouverte, sur la taille et la main gauche se trouve au côté droit du corps, la paume est relâchée.

Quatrième variation des mains

La main gauche est collée sur le corps et pliée à 90°, la paume ouverte vers le haut. La main droite se trouve devant le corps, pliée au coude à 90°, la paume ouverte, et posée sur la paume de la main gauche. Durant le « changement de places », la main gauche est pliée au coude et posée, la paume ouverte, à gauche, sur la taille, un peu plus haut que la hanche. La main droite est en parallèle du corps, la paume ouverte et relâchée.

Les mouvements des mains changent selon chaque danseuse, si la danse est dansée par un couple. Si la danse est présentée par un groupe de danse, les danseuses effectuent les mêmes mouvements, selon les instructions du chorégraphe pour que cela soit uniforme.

Première variation des pieds (pas simples)

Effectuer les pas 1 à 3, comme il est décrit un peu plus haut. Au pas 4, joindre le pied gauche au pied droit. Ensuite recommencer le pas depuis le début (pas 1). Cette variation est appelée 'des pas simples vers la droite'.

Deuxième variation des pieds

Effectuer le pas simple de 1 à 4 et ensuite effectuer un tour en quatre temps. Le tour peut être effectué en commençant par sa droite, avec le pied droit.

Troisième variation des pieds

Effectuer le pas simple de 1 à 3 et croiser le pied gauche au-dessus du pied droit au temps 4. Continuer en effectuant un tour vers la droite en quatre temps. Au huitième pas les deux danseuses se retrouvent l'une en face de l'autre.

Quatrième variation des pieds

Effectuer le pas simple de 1 à 3 et croiser le pied gauche au-dessus du pied droit au temps 4. Continuer en effectuant, pour encore une fois, les pas simples de 5 à 8. Joindre les pieds au temps 8.

Cinquième variation des pieds et des mains

Effectuer les pas simples de 1 à 4. Les danseuses se retrouvent l'une face à l'autre, les pieds joints.

5. Au pas 5 faire demi-tour vers la gauche, avec le pied droit. Les danseuses se trouvent maintenant l'une ayant le dos tourné à l'autre.

6. Faire un pas en avant, avec le pied gauche; continuant ainsi le tour.

7. Continuer le tour avec le pied droit. Les danseuses se retrouvent l'une en face de l'autre.

8. Faire un pas en avant, avec le pied gauche, et finir ainsi le tour.

Dès 1 à 4 la main gauche se trouve sur la taille et la main droite se trouve à droite du corps, relâchée. Dès 5 à 8 les danseuses imitent les mouvements de quelqu'un qui coud. Quand le pied droit fait un pas en avant; la main droite se baisse et donne l'impression que la danseuse tient avec le pouce, l'index et le majeur une aiguille et qu'elle est en train de coudre. Quand le pied gauche fait un pas en avant, la main gauche se baisse et répète le mouvement de la main droite. Cependant quand la main gauche se baisse, la main droite se soulève et ainsi de suite.

Il est plus facile d'effectuer ces variations quand il y a juste deux danseuses sur scène, puisqu'elles ne sont pas obligées de suivre une chorégraphie. Elles sont libres de se déplacer et de bouger librement. Ceci change quand il y a plusieurs couples de danseuses puisqu'elles doivent suivre la chorégraphie imposée par le chorégraphe.

DEUXIÈME ANTIKRISTOS POUR FEMMES

Sujet :

Ce deuxième type d'Antikristos présente les danseuses en train de coudre. Elles imitent avec les mains les mouvements de quelqu'un qui coud. Elles font semblant de tenir une aiguille avec leurs doigts et de broder.

Selon Papandréou, pendant cette danse « *les femmes peuvent imiter les mouvements que leurs mains exécutent en brodant et en cousant*⁹⁵ ».

Cette danse présente la diligence des femmes ainsi que leurs activités. Les danseuses apparaissent très concentrées à ce qu'elles font, la couture, elles dansent en regardant leurs mains en souriant et, en même temps, elles jettent des coups d'œil aux autres danseuses en les observant.

Cela faisait partie des règles sociales de l'époque. Ainsi selon Protopapa Kalliopi, « *les qualités qu'une jeune femme devait posséder jusqu'à la moitié du 20^{ème} siècle étaient rattachées aux tâches domestiques et agricoles. Être une bonne femme de ménage était considéré comme une qualité importante...A part cela elle devait aussi être modeste, docile, sincère et diligente*⁹⁶ ».

⁹⁵ Παπανδρέου Ανδρέας, *Εισαγωγή στον Κυπριακό χορό*, Εκδόσεις: Παπανδρέου, p. 232, Παλιομέτοχο, Λευκωσία, Κύπρος, 1988.

⁹⁶ Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n.20, p. 31.

LES PAS

Position Initiale :

Pendant la position initiale, les danseuses se tiennent debout, les jambes jointes et les bras pliés à 90° aux deux côtés du corps.

Les paumes des mains se trouvent en avant et les doigts (le pouce, l'index et le majeur) sont pliés comme si ils sont en train de tenir une aiguille.

Mouvements des mains

Durant toute la durée de la danse, les mains suivent le même mouvement.

Le pouce, l'index et le majeur font semblant de tenir une aiguille, la paume de la main tournée vers le sol. En même temps le coude droit s'éloigne du corps et se soulève. Le bras continue à être plié à 90°. Ensuite, le bras s'allonge en direction du sol.

Quand la main droite se baisse et s'approche du corps pour prendre sa position initiale, la main gauche se soulève et répète le même mouvement exécuté par la main droite et ainsi de suite.

Mouvements des pieds

Tous les pas effectués par les danseuses, en avançant, se font en s'appuyant sur le talon. Ceci a pour but de rendre les pas et les mouvements des danseuses plus gracieux mais aussi pour servir comme élément d'appui à la pointe du pied qui reste derrière.

Règle de coordination (mains et pieds)

Quand le pied droit fait un pas en avant, la main droite se baisse afin d'imiter le mouvement de couture. Quand le pied gauche fait un pas en avant, c'est la main gauche qui se baisse (la main droite coud et la main gauche tire le fil)

Pas simples

Chaque pas simple est divisé en trois mouvements.

Premier pas

1. Croiser le talon droit devant le pied gauche et ensuite soulever le talon du sol.
2. Le pied gauche se déplace en arrière, sans se soulever du sol, après le croisement et avant que le talon droit se soulève du sol au temps 1.
3. S'appuyer sur toute la plante du pied droit. Mettre tout le poids du corps sur le pied droit, en le déplaçant légèrement en avant, sans le soulever du sol. En même temps, soulever le pied gauche du sol afin d'être prêt à effectuer le deuxième pas.

Deuxième pas

Répéter les mêmes mouvements qu'au premier pas. Cette fois commencer avec le pied gauche.

1. Croiser le talon gauche devant le pied droit et ensuite soulever le talon du sol.
2. Le pied droit se déplace en arrière, sans se soulever du sol, après le croisement et avant que le talon gauche se soulève du sol au temps 1.
3. S'appuyer sur toute la plante du pied gauche. Mettre tout le poids du corps sur le pied gauche, en le déplaçant légèrement en avant, sans le soulever du sol

Première figure : 'Double changement'

Premier pas

1. Croiser le talon droit devant le pied gauche et ensuite soulever le talon du sol.
2. Le pied gauche se déplace en arrière, sans se soulever du sol, après le croisement et avant que le talon droit se soulève du sol au temps 1.
3. S'appuyer sur toute la plante du pied droit. Mettre tout le poids du corps sur le pied droit, en le déplaçant légèrement en avant, sans le soulever du sol. En même temps, soulever le pied gauche du sol afin d'être prêt à effectuer le deuxième pas.

Deuxième pas

Répéter les mêmes mouvements qu'au premier pas. Cette fois commencer par le pied gauche.

1. Croiser le talon gauche devant le pied droit et ensuite soulever le talon du sol.
2. Le pied droit se déplace en arrière, sans se soulever du sol, après le croisement et avant que le talon gauche se soulève du sol au temps 1.
3. S'appuyer sur toute la plante du pied gauche. Mettre tout le poids du corps sur le pied gauche, en le déplaçant légèrement en avant, sans le soulever du sol.

Le pied droit fait un pas en avant toujours durant les temps impairs. Aux temps paires c'est au pied gauche d'avancer. Ce procédé est suivi, successivement, par les danseuses, pendant qu'elles avancent.

Troisième pas

Au troisième pas les danseuses se retrouvent l'une en face de l'autre.

Quatrième pas

Les danseuses se placent l'une à côté de l'autre. L'épaule gauche de la première danseuse à côté de l'épaule gauche de la deuxième danseuse en formant ainsi une ligne.

Cinquième pas

Les danseuses dépassent l'une l'autre et avancent vers la place initiale de la danseuse qui se trouvait en face.

Sixième pas

Les danseuses se trouvent déjà à la place initiale de l'autre danseuse, le pied gauche en avant.

Septième pas

Faire un pas en avant avec le pied droit en effectuant $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.

Huitième pas

Faire encore $\frac{1}{4}$ de tour et se retourner avec le pied gauche pour se trouver l'une en face de l'autre. C'est-à-dire, aux pas 7 et 8, les danseuses effectuent un demi-tour. A ce moment, elles ont repris les places qu'elles avaient durant la position initiale.

Chaque fois que la danseuse croise l'un des pieds devant l'autre, tout le corps tourne légèrement vers cette direction. C'est-à-dire que si le pied droit avance, l'épaule droite avance légèrement et tout le corps tourne légèrement vers la gauche.

Deuxième figure : « Milieu – Tour »

La danse continue et les danseuses suivent les mêmes pas jusqu'à :

3. Les danseuses, en avançant, se retrouvent au temps 4, l'une à côté de l'autre. L'épaule gauche de la première danseuse à côté de l'épaule gauche de la deuxième.
4. Elles dépassent l'une l'autre, avancent avec le pied droit et effectuent $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche. L'épaule gauche de la première danseuse touche, de nouveau, l'épaule gauche de la deuxième.
5. Elles avancent avec le pied gauche, effectuent $\frac{1}{4}$ de tour, changeant ainsi de direction, et avancent vers leur place initiale.
6. Elles avancent, vers leur place initiale, avec le pied droit.
7. Elles arrivent à leur place initiale.
8. Elles se tournent vers le côté gauche, en effectuant $\frac{1}{4}$ de tour et placent leur pied droit en avant.
9. Elles effectuent $\frac{1}{4}$ de tour et retournent à leur place initiale, ayant le pied droit devant.

Tour sur place

Faire un tour en effectuant quatre pas. Effectuer à chaque pas $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.

Le tour :

1. Croiser le pied droit au-dessus du pied gauche, en s'appuyant sur le talon et tournant le corps vers la gauche, effectuant ainsi $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.
2. Avancer avec le pied gauche.

3. Croiser le pied droit sur le pied gauche et tourner le corps légèrement vers l'autre côté.
4. Croiser le pied gauche au-dessus du pied droit et finir ainsi le tour. Le corps se tien droit. Les danseuses se retrouvent à leur place initiale.

Les pas doivent être petits et effectués sur place. Durant l'exécution du tour, les danseuses donnent plus d'importance au premier pas pour accentuer le tour.

VARIATIONS DU DEUXIÈME ANTIKRISTOS POUR FEMMES

Position et mouvements des mains :

Première variation :

Effectuer, avec les mains, les mêmes mouvements que durant le deuxième type d'Antikristos pour femmes (imiter quelqu'un qui coud).

Deuxième Variation :

Les danseuses posent leurs deux mains sur la taille (un peu plus haut que les hanches), les paumes ouvertes.

Troisième Variation :

Le bras droit est plié au coude, le poing fermé, et posé sur la taille (l'extérieur des doigts touchant la taille). Le bras gauche est relâché au côté gauche du corps.

Quatrième Variation :

Le bras gauche est plié au coude, le poing fermé et posé sur la taille (l'extérieur des doigts touchant la taille). Le bras droit est relâché au côté droit du corps. La tête est tournée vers la main gauche, qui se trouve sur la taille.

TROISIÈME ANTIKRISTOS POUR FEMMES – « LA DANSE DU FOULARD »

SUJET :

Le troisième Antikristos pour femmes est dansé, en règle générale, dans toutes les régions de Chypre. Les danseuses tiennent un foulard dans la main.

Elles exécutent cette danse pour montrer le travail fait durant le deuxième Antikristos pour femmes. Nous pouvons observer la comparaison sur le travail des deux femmes.

Le foulard est plié en diagonal et les danseuses tiennent les deux extrémités. Elles le démontrent en exécutant des mouvements gracieux.

D'après Papandréou A. parlant de ce foulard : « *Ce foulard est brodé tout autour. De plus, dans les deux coins opposés parfois une fleur ou le paraphe de la danseuse peuvent être brodés. Elles le tiennent de telle façon pour que la broderie soit visible. Elles le plient ainsi en forme de triangle de sorte que la broderie se trouve dans l'angle inférieur. Les femmes riches possédaient des foulards en soie. Le foulard blanc utilisé dans cette danse représente la pureté et il est présenté comme leur création évidente*⁹⁷ ».

Par ailleurs l'élément de compétition est présent dans cette danse. Dans le troisième Antikristos pour femmes, les danseuses croisent leurs foulards et les comparent, en essayant de prouver que leur foulard (leur propre ouvrage) est meilleur à celui de la danseuse d'en face. Ainsi, elles veulent montrer leur supériorité.

Selon Avérof Georges, professeur de musique, violoniste et danseur des danses traditionnelles chypriotes, « *le troisième Antikristos se danse, principalement, à l'aide de foulards. C'est pour cette raison que parfois on l'appelle « la danse du foulard ». Les danseuses tiennent les deux bouts et le font onduler d'une façon gracieuse au rythme de la musique ou d'une façon ostensible du fait qu'elles ont brodé le foulard de leurs propres mains pendant la danse précédente*⁹⁸ ».

Selon les mouvements du foulard, qui seront décrits plus bas, le foulard doit toujours être maintenu à la diagonale. De cette façon, elles le montrent toujours au public, à chaque pas.

D'ailleurs, le but de la danse est exactement de montrer le foulard (et, par conséquent, leur travail personnel) et ainsi de faire concurrence aux autres danseuses. Les danseuses croisent leurs foulards quand elles se retrouvent l'une face à l'autre.

Ainsi, les jeunes femmes tiennent leurs foulards devant elles en les montrant aux autres. Elles doivent sembler heureuses, elles doivent sourire et elles doivent regarder leurs rivales dans les yeux. C'est comme si elles disaient « regarde ce que j'ai créé, est-ce que tu penses que tu pourrais faire la même chose toi aussi? ». Les coups d'œil qu'elles se jettent l'une à l'autre font, également, preuve de l'existence de cet élément de compétition entre elles ils s'exécutent pendant les premiers quatre temps de la danse. Pendant la danse, les mouvements des bras se limitent à garder le foulard de la façon qui sera décrite plus loin.

⁹⁷ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p. 240.

⁹⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 46.

LES PAS

Position initiale

Pendant la position initiale les femmes se tiennent debout, les jambes rejointes, les bras pliés à 90° et les mains posées sur la taille. Leurs paumes tournées en avant et leurs doigts tiennent le foulard.

Règle de coordination (mains-pieds)

Chaque fois que la jambe droite fait un pas en avant, le bras droit se baisse pendant que le bras gauche se soulève. Ensuite, quand la jambe gauche fait un pas en avant, le bras gauche se baisse et le bras droit se soulève. Le foulard garde toujours une position diagonale. Les femmes fixent du regard cette position de mains jusqu'à la fin de la danse. De cette façon elles montrent le foulard à chaque mouvement.

Le « croisement » des foulards réalise quand les danseuses se trouvent l'une en face de l'autre.

Le but de cette danse est pour, les danseuses, de montrer leur foulard et de concurrencer la partenaire.

Mouvements des pieds

Tous les pas simples se font sur le talon, sauf quand il s'agit des 'croisements'.

Pas simples :

Chaque pas se divise en trois mouvements :

Premier pas :

1. Croiser le talon droit devant le pied gauche et ensuite soulever le talon du sol.
2. Le pied gauche se déplace en arrière, sans se soulever du sol, après le croisement et avant que le talon droit se soulève du sol au temps 1.
3. S'appuyer sur toute la plante du pied droit. Mettre tout le poids du corps sur le pied droit, en le déplaçant légèrement en avant, sans le soulever du sol. En même temps, soulever le pied gauche du sol afin que la danseuse soit prête à effectuer le deuxième pas.

Deuxième pas :

Répéter les mêmes mouvements qu'au premier pas. Cette fois commencer avec le pied gauche.

1. Croiser le talon gauche devant le pied droit et ensuite le soulever du sol.
2. Le pied droit se déplace en arrière, sans se soulever du sol, après le croisement et avant que le talon gauche se soulève du sol au temps 1.
3. S'appuyer sur toute la plante du pied gauche. Mettre tout le poids du corps sur le pied gauche, en le déplaçant légèrement en avant, sans le soulever du sol.

Première figure : « Les Quatre Croisements »

Premier Croisement

1. Croiser le pied droit au-dessus et à gauche du pied gauche. Le poids du corps se déplace sur toute la plante du pied droit qui se pose sur le sol.
2. Soulever le pied gauche et poser la pointe légèrement en arrière et à gauche, la pointe tournée légèrement vers la droite.
3. Poser le pied droit derrière, et en diagonale, du pied gauche. Le corps est tourné à droite et en diagonale, le poids est déplacé sur la jambe droite. Autrement dit, l'épaule gauche se trouve vers l'avant et l'épaule droite se trouve en arrière, formant un axe diagonale (la position des épaules étant ainsi : [\]).

Deuxième Croisement

1. Croiser le pied gauche devant et à droite du pied droit. Le corps était déjà légèrement tourné vers la droite. En posant le pied gauche au sol, le mouvement du corps vers la droite est complété.
2. Placer la pointe droite légèrement derrière le pied gauche, la pointe légèrement tournée à gauche. Le corps s'apprête à effectuer un tour à gauche.
3. Placer le pied gauche derrière et en diagonale du pied droit pendant que le corps complète le mouvement vers la gauche. Autrement dit, l'épaule droite se trouve en avant et l'épaule gauche se trouve en arrière, formant un axe diagonale (la position des épaules étant ainsi : [/]).

Troisième Croisement

Les pas sont identiques à ceux du premier croisement.

Quatrième Croisement

Les pas sont identiques à ceux du deuxième croisement.

Deuxième figure : « Changement »

Premier pas

Identique au premier pas de « Pas simples ».

Deuxième pas

Identique au deuxième pas de « Pas simples ».

Chaque fois que la danseuse pose le pied droit au sol, le bras droit se baisse tandis que le bras gauche se soulève. Quand elle pose le pied gauche, le bras gauche se baisse et le bras droit se soulève. Chaque fois que le pied droit et la main droite se déplacent vers l'avant, le corps tourne vers la gauche. Quand la jambe gauche et la main gauche se déplacent vers l'avant, le corps tourne vers la droite.

Le pied droit fait un pas en avant toujours durant les temps impairs. Aux temps paires c'est au pied gauche d'avancer. Cette démarche est suivie, successivement, par les danseuses, pendant qu'elles avancent.

Troisième pas

Les danseuses se trouvent l'une en face de l'autre. A ce moment elles croisent les foulards en diagonale, formant ainsi un [X]. Ici nous arrivons au point culminant de la danse. Nous pouvons distinguer, clairement, l'antagonisme entre les danseuses. Celui-ci est le point le plus fort en ce qui concerne le caractère compétitif de la danse. Les danseuses comparent leur travail pour prouver aux autres leur supériorité.

Quatrième pas

Les danseuses dépassent l'une l'autre et avancent vers la place initiale de la danseuse qui se trouvait en face. Le pas est fait avec le pied gauche, en plaçant le talon gauche en avant et en le croisant au-dessus du pied droit, comme au deuxième pas. Durant les temps impairs le pied droit fait un pas en avant et durant les temps paires c'est au pied gauche de faire un pas en avant.

Cinquième pas

Placer la plante du pied droit en avant.

Sixième pas

Croiser le pied gauche devant le pied droit et poser le talon.

Septième pas

Faire un pas avec le pied droit devant le pied gauche, en formant un angle de 90°. Le corps tourne vers la gauche.

Huitième pas

Les danseuses s'appuient sur le talon gauche, en tournant vers la gauche pour effectuer ainsi, durant les temps 7 et 8 un demi-tour vers la gauche. Les deux danseuses se retrouvent l'une en face de l'autre.

Troisième figure : « Milieu et en Arrière »

Du 1^{er} au 4^{ème} pas, les danseuses s'approchent au milieu effectuant les mêmes pas qu'au changement. Ensuite elles retournent à leur place en effectuant les pas suivants, qui se divisent en trois mouvements :

Pendant le troisième mouvement du 4^{ème} pas, les danseuses posent leurs mains sur leur taille, en tenant le foulard dans la main droite.

En même temps elles ont posé le pied gauche au sol et elles soulèvent la jambe droite à quelques centimètres du sol.

Premier pas en arrière

1. Les danseuses posent au sol le pied droit, la jambe légèrement pliée au genou, et avancent le pied gauche.
2. Elles reposent la pointe du pied gauche au sol, légèrement en arrière du pied droit.
3. La pointe droite se déplace, légèrement derrière le pied gauche.

Deuxième pas en arrière

1. Les danseuses posent au sol le pied gauche, la jambe légèrement pliée au genou, et avancent le pied droit.
2. Elles reposent la pointe droite au sol, légèrement en arrière du pied gauche.
3. La pointe gauche se déplace, légèrement derrière le pied droit.

Troisième pas et quatrième pas en arrière

Effectuer aux pas 3 et 4, les pas exécutés durant le 1^{er} et le 2^{ème} pas, respectivement.

Quatrième figure : « Tour sur place »

Faire un tour en effectuant quatre pas. Effectuer à chaque pas $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.

Le tour :

1. Croiser le pied droit au-dessus du pied gauche, en s'appuyant sur le talon et tournant le corps vers la gauche, effectuant ainsi $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.
2. Avancer avec le pied gauche.
3. Croiser le pied droit sur le pied gauche et tourner le corps légèrement vers l'autre côté.
4. Croiser le pied gauche au-dessus du pied droit et finir ainsi le tour. Le corps se tient droit. Les danseuses se retrouvent à leur place initiale.

VARIATIONS DU TROISIÈME ANTIKRISTOS POUR FEMMES

Première variation

Il y a des chorégraphes qui incitent les danseuses à poser la main droite sur la taille, le coude plié, l'extérieur de la paume touchant la taille. Le bras gauche est relâché, au côté gauche du corps. Durant cette danse, le foulard n'est pas utilisé. D'après un entretien avec les chorégraphes et spécialistes des danses Chypriotes, Assiotis Grigoris et Hadjieftychiou Christos, ceci est une erreur. Le Troisième type d'Antikristos pour femmes doit être dansé avec un foulard, comme son titre l'indique : (« danse du foulard »).

QUATRIÈME ANTIKRISTOS POUR FEMMES

SUJET :

Pendant le quatrième Antikristos pour femmes, les danseuses, fières de leur travail, regardent l'une l'autre dans les yeux, comme si elles disaient « je suis la meilleure ». Les danseuses, avec les mains sur la taille et le corps bien droit apparaissent fières. Elles gardent la même position des bras pendant tout le long de la danse. Les bras restent figés, pourtant leur contribution à l'image créée est forte et imposante. Peut-être, si elles faisaient des mouvements des bras, la danse n'aurait pas le même effet, c'est-à-dire la projection de cette image d'une danseuse fière du travail qu'elle a fait. Andréas Papandréou signale que « *Ce quatrième kartzilamas pour femmes peut être considéré comme une opportunité pour danser et montrer leur trousseau qu'elles ont préparé lors des danses précédentes*⁹⁹ ».

Le foulard qu'elles tenaient pendant le troisième Antikristos pour femmes est maintenant accroché sur le côté droit de la ceinture de leur costume. Si elles portent un tablier elles accrochent le foulard sur sa ceinture, sinon il se peut que la robe (la « sailla ») ait une sorte de pochette. Si ce n'est pas le cas, elles l'accrochent sur un fichu qu'elles ont attaché autour de leur taille. Si ce n'est pas le cas non plus, elles le tiennent dans la main droite.

Pour ce qui est des pas simples et du changement, les pas sont les mêmes que dans le premier Antikristos pour femmes. La différence réside dans la position des bras et le regard des danseuses. Alors que pendant le premier Antikristos pour femmes les mains sont tenues sur le côté gauche de la taille des danseuses, comme il est décrit plus haut, pendant le quatrième Antikristos pour femmes les mains sont posées sur la taille.

De plus, le regard de la danseuse pendant le premier Antikristos est tourné vers le sol, ce qui montre la timidité et la modestie du caractère de la femme. Au contraire, dans le quatrième Antikristos le regard est levé et la danseuse regarde fièrement sa rivale dans les yeux. Ainsi, à travers cette danse, elle montre un autre aspect de son caractère. Ici elle apparaît dynamique et prête à tout, sans renoncer à ce qui lui appartient. La victoire contre sa rivale ainsi que la reconnaissance publique du fait qu'elle est meilleure, apparaissent comme les éléments les plus importants de la danse. C'est cela qu'elle veut prouver et elle paraît souriante et heureuse du résultat.

D'habitude, le quatrième Antikristos n'est pas accompagné de chansons.

⁹⁹ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p. 246.

LES PAS

Position Initiale

Les danseuses se tiennent debout, les bras pliés à 90°, les mains posées sur la taille - les paumes et les doigts formant un poing. Les pieds sont joints.

Introduction

La danse a quatre temps d'introduction. Les danseuses bougent la partie supérieure de leur corps, en tournant les épaules à gauche, puis à droite, puis à gauche et ainsi de suite.

Pas

Les pas exécutés sont identiques aux pas simples du Premier type d'Antikristos pour femmes.

« Pas simples »

1. Le pied droit fait un pas vers la droite en posant le talon, la pointe du pied tournée vers la droite de la danseuse. Le corps suit le mouvement du talon. Ensuite le talon se tourne vers la gauche et le corps suit le mouvement. Le talon du pied gauche touche le sol, la pointe est tournée vers la gauche.
2. Croiser le pied gauche derrière le pied droit. Le corps se trouve toujours vers la gauche.
3. Placer le pied droit en parallèle du pied gauche.
4. Croiser le pied gauche au-dessus du pied droit.
5. Croiser le pied droit au-dessus du pied gauche.
6. Déplacer le pied gauche vers la gauche et en parallèle du pied droit.
7. Croiser le pied droit derrière le pied gauche.
8. Joindre les pieds.

Première figure : « Changement de place »

Durant cette figure les pas sont :

1. Placer le talon du pied droit vers l'avant. Tourner le talon droit vers la gauche et poser toute la plante sur le sol. Soulever, en même temps, le talon gauche et poser la pointe sur le sol en le tournant aussi vers la gauche. Tout le corps se penche vers la gauche. L'épaule droite de la danseuse est tournée vers le côté, en direction de la danseuse d'en face.
2. Croiser le pied gauche derrière le pied droit.
3. Faire un pas en avant avec le pied droit et vers la direction de la danseuse d'en face. Le corps se penche aussi vers elle.
4. Faire un pas vers la même direction avec le pied gauche. Les deux danseuses se retrouvent alignées ayant leur épaule gauche l'une à côté de l'autre, en penchant légèrement le dos l'une vers l'autre. Cependant la tête reste figée et immobile.
5. Les danseuses échangent de place. Elles font un demi-tour sur la pointe du pied gauche et font, en même temps, un pas en avant avec le pied droit en

posant le talon et en le tournant vers la gauche. Elles tournent la pointe droite vers la gauche et posent ensuite toute la plante vers la direction où elles avancent. Le corps des deux danseuses est tourné vers la direction opposée.

6. Faire un pas en arrière avec le pied gauche. Le corps des deux danseuses se trouve l'un face à l'autre, en tournant légèrement vers la gauche.
7. Faire un pas en arrière avec le pied droit. Le corps tourne légèrement vers la droite.
8. Faire un pas en arrière avec le pied gauche. Joindre les pieds. Le corps se trouve en face de l'autre danseuse.

Deuxième figure : « Milieu et en arrière »

Exécuter cette figure deux fois.

1. Faire un pas en avant, avec le pied droit. Le corps tourne à gauche et l'épaule droite se place en avant.
2. Faire un pas en avant avec le pied gauche. Le corps tourne vers la droite. Le coude gauche se met en avant.
3. Répéter le même mouvement qu'au temps 1.
4. Répéter le même mouvement qu'au temps 2. La seule différence est que cette fois le pied fait un pas en parallèle du pied droit. Au temps 4, le corps et les épaules restent figés et ne tournent pas, comme c'était le cas au temps 2. Les danseuses se trouvent l'une en face de l'autre.

Ensuite, les danseuses se déplacent vers l'arrière pour reprendre leurs places initiales. Ceci est fait durant les temps 5 au temps 8.

5. Le pied gauche se déplace en arrière. Le corps se penche et tourne vers la gauche. Durant ce mouvement les épaules prennent la position suivante [/].
6. Le pied droit se déplace en arrière. Le corps se penche et tourne vers la droite. Durant ce mouvement les épaules prennent la position suivante [/].
7. Le pied gauche se déplace en arrière. Le corps se penche et tourne vers la gauche. Durant ce mouvement les épaules prennent la position suivante [/].
8. Le pied droit se déplace en arrière et se pose à côté du pied gauche. Le corps se tient droit.

Les mêmes pas se répètent de 1 à 8 et les danseuses s'approchent et s'éloignent l'une de l'autre.

Troisième figure : « Milieu – Tour »

1-3. Durant cette figure, les danseuses avancent vers le milieu et retournent à leur place initiale en effectuant un tour. Les trois premiers pas sont identiques aux trois premiers pas de la figure « milieu et en arrière ».

4. Le pied gauche fait un pas en avant. Le corps se tourne vers la droite et l'épaule gauche se pose en avant. Les épaules forment une ligne diagonale [\]. Le poids du corps se déplace sur le pied gauche et les danseuses font $\frac{3}{4}$ de tour vers leur épaule gauche.
5. Le pied droit fait un pas en parallèle et à droite. Le corps se tourne aussi à droite.

6. Le pied gauche finit le tour en faisant un pas en arrière. Le corps est légèrement tourné vers la gauche, les épaules formant une ligne diagonale [/].
 7. Le pied droit fait un pas en arrière et les épaules et les coudes se tournent vers la direction opposée, formant une ligne diagonale [\].
 8. Le pied gauche se pose à côté du pied droit et le corps se tient droit.
- Ensuite, exécuter; deux fois, les 'pas simples' pour que la danse arrive à sa fin.

VARIATIONS DU QUATRIÈME ANTIKRISTOS POUR FEMMES

Première Variation

D'après un entretien avec Assiotis Grigoris, les danseuses imitent les mouvements de quelqu'un qui coud, démontrant ainsi la manière dont les fées cousaient la dot de la princesse. Ceci est une variation du deuxième type d'Antikristos pour femme. La seule différence est qu'ici les mouvements sont plus accentués.

Deuxième Variation

La main droite est posée, légèrement, plus bas que la taille. Les doigts sont relâchés et tiennent le foulard blanc. Le bras gauche est tendu et figé au côté gauche.

Troisième Variation

Exécuter les pas simples comme il est décrit préalablement mais joindre les pieds au temps 4 et continuer avec des pas simples vers la droite.

Quatrième Variation

Il est possible pour les danseuses d'exécuter les pas simples jusqu'au temps 4, comme durant la troisième variation et de continuer avec la figure « Changement de place ». Cependant les danseuses vont retourner à leur place après avoir exécuté un tour.

Le tour :

1. Faire un pas en avant avec le pied droit.
2. Le poids du corps se trouve sur la pointe du pied droit, qui fait $\frac{1}{2}$ de tour vers la droite. En même temps le pied gauche fait un pas en arrière. Les danseuses se trouvent l'une en face de l'autre.
3. Le pied droit fait un pas en arrière.
4. Joindre les pieds.

Cinquième Variation

Variation de la figure « Milieu et Tour ».

Les danseuses se trouvent l'une face à l'autre et font un tour sur place, en commençant par la droite.

1. Le pied droit fait un pas à droite (la pointe du pied droit se dirige vers la droite).
2. Le poids du corps se trouve sur la pointe du pied droit pour effectuer le tour vers la droite. Le pied gauche est posé par terre.
3. Le pied droit se déplace, légèrement, en arrière et finit ainsi le tour.
4. Joindre les pieds.
5. Le pied droit fait un petit pas en arrière. L'épaule droite se pose en avant.
6. Le pied gauche fait un petit pas en arrière. L'épaule gauche se tourne en avant.
7. Le pied droit fait un petit pas en arrière. L'épaule gauche se tourne en avant.
8. Joindre les pieds.

DANSES POUR FEMMES (Antikristi)

RÉALISATION DES PAS – DES DANSES POUR FEMMES

CHORÉGRAPHIES PROPOSÉE

PREMIÈRE DANSE POUR FEMMES

Réalisation du Premier antikristos pour femmes

Pour la réalisation de la danse les danseuses :

1. Exécutent deux fois les « Pas simples ».
2. Ensuite la première figure « Changement des place ».
3. Elles enchainent encore deux fois les « Pas simples ».
4. Puis elles exécutent la figure « Milieu et en arrière ».
5. Elles répètent deux fois 8 les « Pas simples ».
6. Ensuite exécutent encore une fois la figure « Changement de place ».
7. Toute de suite après les danseuses font les « Pas simples » (deux fois 8).
8. Puis elles exécutent la figure « Milieu et en arrière ».
9. Elles terminent la danse avec (deux fois 8), les « Pas simples ».

DEUXIÈME DANSE POUR FEMMES

Réalisation du Deuxième antikristos pour femmes

1. Les danseuses commencent avec l'exécution de la figure « Double changement »
2. Puis elles enchainent la figure « Milieu – Tour ».
3. Ensuite elles font le « Tour sur place ».
4. Ensuite elles continuent avec 8 « Pas simples » et changement de place.
5. Puis suit la figure « Milieu – Tour ».
6. La danse finit après l'exécution du « Tour sur place ».

TROISIÈME DANSE POUR FEMMES

Réalisation du Troisième antikristos pour femmes

1. La danse commence avec « Les Quatre Croisements ».
2. Puis le « Changement » (de place).
3. Puis les danseuses font la figure « Milieu et en arrière ».
4. Ensuite le « Tour sur place ».
5. Les danseuses continuent avec « Les Quatre Croisements ».
6. Après elles font encore le « Changement » et changent de place.
7. Par la suite elles exécutent « Les Quatre Croisements ».
8. Puis elles font encore une fois la figure « Milieu et en arrière ».
9. Tout de suite après le « Tour sur place ».
10. Pour finir la danse, elles répètent encore « Les Quatre Croisements ».

QUATRIÈME DANSE POUR FEMMES

Réalisation du Quatrième antikristos pour femmes

1. Exécuter deux fois les « Pas simples ».
2. Ensuite faire le « Changement de place ».
3. Répéter deux fois les « pas simples ».
4. Enchaîner la figure « Milieu et en arrière ». Exécuter cette figure deux fois.
5. Exécuter deux fois les « pas simples ».
6. Ensuite le « Changement de place ».
7. Puis répéter encore deux fois les pas simples et ensuite la figure « Milieu et tour ».
8. Finir la danse avec les « Pas simples » (deux fois 8).

LE SYRTOS¹⁰⁰ POUR HOMMES ET POUR FEMMES)

Depuis l'Antiquité, l'homme a trouvé, dans la musique et la danse, un moyen d'expression. Selon ses émotions et ses passions, ses occupations, ses préoccupations et son imagination, furent créés des danses religieuses, guerrières, et d'autres. Mais presque dans tous les cas les «syrti », sont dansés sous forme circulaire « kikliki » ou bien « alissoti » (en chaîne). Selon Avérof Georges¹⁰¹ les syrti sont des danses d'origine purement grecque qui se sont « rattachés aux anciennes danses kikliki ou bien alissoti ».

Ces danses sont exécutées par un groupe de personnes qui se tiennent par la main, dans les maisons, sur les places publiques ou bien, plus tard, sur scène. Les syrti ont été transmis de la Grèce continentale à Chypre¹⁰².

Le syrtos est appelé « ο κατ' εξοχήν πανελλήνιος¹⁰³ » c'est-à-dire la « danse panhellénique par excellence ». Comme son nom l'indique, il se danse avec des pas traînés. Le syrtos se caractérise par un mouvement calme et traîné au sol, en particulier par les femmes. Certes le syrtos peut varier d'une région à l'autre et d'un danseur à l'autre.

A côté des pas traînés au sol, à certains moments, les hommes effectuent des pas sautés. Les mouvements et les pas de la danse dépendent aussi de son thème.

Selon Papachristou Vassilios¹⁰⁴, « c'est le fondement de la danse grecque car on retrouve ses pas dans presque toutes les autres danses ».

Le syrtos, est considéré comme une des plus anciennes danses helléniques, et il se danse en cercle, dans le sens des aiguilles de la montre. Selon Roubis Georges¹⁰⁵, il existe un témoignage du premier siècle après Jésus Christ au mont Ptoos, au temple du dieu grec Apollon : « tas patrious pompas megalas kai tin ton syrton patrion orchisis theosevos epetelese. ¹⁰⁶ ». (Il a exécuté les grandes cérémonies ancestrales ainsi que la danse traditionnelle rythmée selon ses croyances). Cela constitue une preuve de l'existence de plusieurs syrti même avant le premier siècle après Jésus Christ et que les Grecs les avaient hérités de leurs ancêtres.

On témoigne de l'existence de cette danse dans différentes descriptions détaillées, comme celle de Loukianos qui écrit à propos de la danse, dans son œuvre, « Peri Orchiseos », ainsi que dans des représentations sur des poteries et peintures trouvées lors des fouilles, datant de 2600 à 400 avant J.C¹⁰⁷.

¹⁰⁰ Le nom de Syrtos vient du verbe syro (σύρω) = traîner, tirer.

¹⁰¹ Αβέρωφ Γεώργιος, *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί*, Δημοσιεύματα της εταιρίας Κυπριακών Σπουδών, vol. 33, Εκδ. Ζαβαλή, p.146, Λευκωσία, Κύπρος, 1978.

¹⁰² cf. R.I.K, 1973-1974, n. 59.

¹⁰³ Ρούμπης Γιώργος, *Ελληνικοί χοροί*, εκδόσεις : Σμπιλιάς « το οικονομικό », p. 151, Αθήνα, Ελλάδα, 1993.

¹⁰⁴ Παπαχρήστου Βασίλειος, *Ελληνικοί χοροί*, Εκδόσεις: Offset, p. 42, Αθήνα, Ελλάδα, 1960.

¹⁰⁵ cf. Ρούμπης Γιώργος, n. 103, p. 151.

¹⁰⁶ cf. Ρούμπης Γιώργος, n. 103, p. 151, «Τας πατρίους πομπάς μεγάλας και την των συρτών πάτριον όρχησης θεοσεβώς επετέλεσε», (Με θεοσεβεία εκτέλεσε τις μεγάλες πομπές της πατρίδας και τους παραδοσιακούς συρτούς χορούς).

¹⁰⁷ cf. Ρούμπης Γιώργος, n. 103, p. 151.

Il existe donc plusieurs types de syrti dans chaque région de Grèce ainsi qu'à Chypre où cette danse a commencé à être dansée séparément par les deux sexes puis le « syrtos miktos » (syrtos pour les deux sexes) à été créé. Cependant, en principe, il existait un syrtos pour les femmes et un autre pour les hommes.

D'après Avérof Georges¹⁰⁸, « certains types de syrtos sont encore considérés comme des danses pour femmes et d'autres comme des danses pour hommes ». Bien que les deux genres appartiennent à la famille du syrtos ils se dansent différemment. Selon toujours Avérof, la différence subtile se trouve parfois dans le style de la danse et dans l'action rythmique. Les danses pour femmes sont exécutées « un peu plus lentement »¹⁰⁹ que les danses pour hommes.

D'après Hadjieftychiou Christos « le syrtos est une danse panhellénique et en particulier une danse insulaire ». A Chypre il se dansait, à l'origine, uniquement par des hommes sous sa forme masculine ou bien par des femmes sous sa forme féminine. Les différents chorégraphes, aujourd'hui, le présentent aussi comme mixte (formes féminine et masculine mélangées). Les pas principaux (les pas de base) sont les mêmes dans les deux cas. Le rythme des syrti est 2/4 et s'exécute comme il est décrit ci-dessous :

Chaque pas se décompose de 3 mouvements (trois pas) de la façon suivante :

1 2 3
I V

Le temps 1 est le temps fort de la mélodie et le pas est lent, et les temps 2 et 3 sont des petits pas rapides.

En Grèce il existe des syrti en rythme 7/8. Selon Hadjieftychiou Christos¹¹⁰, le syrtos à Chypre se dansait et se danse toujours de façons diverses :

1. Il se danse par les hommes comme une danse individuelle, c'est-à-dire que l'un de deux danseurs soutient celui qui danse avec un mouchoir. Quand le danseur lâche le mouchoir, l'homme qui le soutenait attache le mouchoir à son cou et maintient le rythme en tapant dans les mains.
2. Le syrtos s'effectue aussi en couple par deux danseurs qui tiennent entre eux un mouchoir par leur main gauche, ou bien ils dansent l'un en face de l'autre.
3. Enfin, dans la danse pour hommes qui s'effectue en groupe, le premier danseur du cercle exécute des figures en étant soutenu avec un mouchoir par le deuxième danseur. Les autres qui forment le cercle exécutent des pas simples ou simplement attendent leur tour, immobiles, jusqu'à ce qu'ils arrivent en première position.

« Dans une autre variante, chaque danseur devient « coryféos » (le danseur principal) à son tour¹¹¹. »

¹⁰⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p. 146.

¹⁰⁹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p. 146.

¹¹⁰ Suite à un entretien avec M. Hadjieftychiou Christos, en novembre 2008, à Paphos, Chypre.

La même chose s'observe dans la forme féminine du syrto. C'est-à-dire, initialement, quand deux femmes dansent, l'une des deux tient le mouchoir et l'autre danse. Cela se fait en alternance. Quand le syrto est dansé par un groupe de femmes, la première danseuse mène la danse en exécutant des figures, comme par exemple des tours, et les autres suivent en exécutant les pas de base¹¹².

Le syrto mikto (syrto mixte) se danse initialement en couple, par une femme et un homme.

Il y a environ cinquante ans les chorégraphes ont créé les syrti mikti (mixtes) qui sont dansés aujourd'hui par des groupes de danse. Il existe de nombreuses chorégraphies de syrto. Les pas de base sont les mêmes et les figures sont presque identiques parce qu'en syrto mikto il y a peu de place pour la libre exécution. Ainsi, l'homme exprime un certain respect pour la femme et limite le choix des figures plus compliquées. Par exemple l'homme ne peut pas effectuer des figures où on tape les pieds avec les mains, ou bien de grands sauts, ou même lever la jambe devant sa partenaire.

Autre particularité est le fait que pendant toute la durée de la danse, tandis que l'homme a sa main gauche dans le dos de sa partenaire, il ne la touche jamais, même si le syrto mikto est considéré comme une danse d'amour.

Les divers groupes de danse se différencient par la formation de lignes et le placement des danseurs dans l'espace¹¹³.

Outre la forme circulaire classique, de nombreuses formations, dans l'espace, peuvent s'effectuer, en particulier avec les dernières chorégraphies et selon l'imagination ou l'habileté des danseurs. Mais malgré ces nombreuses figures et variantes des syrti, les pas de base et le rythme sont toujours les mêmes¹¹⁴.

Le rythme, comme il a été mentionné ci-dessus, est toujours le même. Il y a plusieurs mélodies au rythme du syrto selon le lieu de son origine. Ainsi, entre autres, nous avons le Azizié, le Skaliotiko¹¹⁵, le Mavromati, la danse Arma, la Nerantzoula, le Chiotiko¹¹⁶, et le Chaniotiko¹¹⁷. Certaines danses sont accompagnées d'une mélodie et d'autres par le chant¹¹⁸.

Le terme « Syrti » ou bien « alissoti chori » (danses en chaîne) comprend aussi la catégorie que nous appelons 'kalamatiana'. Ils sont considérés comme les danses folkloriques panhelléniques par excellence et sont aussi dansés hors de la Grèce, par tous les Grecs, et bien sûr à Chypre. Ils diffèrent des danses de Syrti principaux parce qu'ils ont un rythme 7/8 à trois mouvements au lieu d'un rythme 2/4 à deux mouvements¹¹⁹.

¹¹¹ Hadjieftychiou Christos, R.I.K. (Radiodiffusion chypriote), émission : Μουσική και χοροί της Κύπρου, 1973-1974.

¹¹² cf. Hadjieftychiou Christos, n. 111.

¹¹³ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 111.

¹¹⁴ cf. R.I.K., n. 59.

¹¹⁵ Vient de la ville de Larnaca appelée aussi 'Skala' (Chypre).

¹¹⁶ Originaire de l'île de Chio.

¹¹⁷ Vient de la ville de la Chanée, Crète, Grèce.

¹¹⁸ cf. R.I.K., n. 59.

¹¹⁹ cf. R.I.K., n. 59.



Des jeunes danseurs de l'Académie de danse Hadjieftychiou Constantina. Représentation de Chypre en Serbie (Belgrade) à « Joy of Europe », Octobre 2009.

I SYRTOS POUR HOMMES

SUJET- DESCRIPTION :

Cette danse démontre la virilité des hommes et l'agilité de leur corps. Les mouvements traînés, tirés sont très sveltes. Même si son nom l'indique le Syrtos vient du verbe 'syro' (traîner, tirer), les mouvements des hommes sont plus vifs. Les danseurs exécutent des grands sauts et tapent fort leurs pieds au sol, ou bien ils tapent sur les pieds avec leurs mains. C'est ainsi qu'ils montrent leurs virilité et leur sveltesse.

Au début, le syrtos pour hommes était dansé par deux danseurs. L'un tenait le mouchoir et l'autre effectuait les pas et les figures. Par la suite l'autre danseur dansait sur la même musique ou bien il pouvait demander au musicien un autre morceau de musique de son choix.

Ainsi on pourrait dire que ça dévoilait un antagonisme entre les deux hommes.

Dans les mariages traditionnels ou les festivals les hommes dansent en cercle en se tenant par les mains, de la même manière que les femmes, mais en ayant les mains plus haut que leurs épaules, la paume de la main droite tournée vers le haut et celle de la main gauche tournée vers le bas.

En particulier aux mariages c'est le jeune marié qui menait le cercle et les témoins le suivaient. Le premier et le deuxième danseur se tenaient par un mouchoir.

Aujourd'hui encore aux mariages traditionnels si il en existe exceptionnellement, dans les villages, le premier danseur exécute les figures et les autres les pas simples ou bien ils sont debout, sans bouger, pendant que le premier danse. Ensuite le premier va à la fin du cercle en exécutant des tours ou bien des figures, par exemple des « kathismata » (manière de s'asseoir en dansant) ou en frappant ses pieds par terre ou bien en frappant ses pieds avec les mains, pour conclure sa présence et son petit « spectacle ». Ensuite le deuxième prend sa place, et à son tour, après avoir exécuté ses figures personnelles, va à la fin du cercle et les autres viennent, à leur tour, prendre la première place.

Chaque danseur qui est au début du cercle essaie d'exécuter des figures encore plus impressionnantes que celles des danseurs précédents.

Le syrtos pour hommes est une danse avec des sauts, il est appelé « pidixtos ». Dans un premier temps les danseurs forment un cercle avec des pas simples. Quand le premier et le dernier danseur arrivent face au public en formant un demi-cercle, le premier danseur commence à exécuter ses figures.

Jusqu'à ce point, les autres danseurs font des pas simples, ou bien ils sont immobiles pendant que le premier montre ses talents de danseur.

En fait il essaie de tirer le mouchoir très fort vers le bas pour mettre à l'épreuve la force du deuxième danseur, qui doit le soutenir sans le faire tomber. Celui-ci, pour supporter le poids du premier danseur, le soutient avec ses deux mains. Cela se fait

pendant que le premier exécute des figures qui consistent à sauter en l'air, à faire des « ciseaux » (psalidia), et des « kathismata » (figures pendant lesquelles le danseur « s'assied » sans se poser par terre. Il s'assied sur les talons de ses pieds de façon instantanée). Le premier danseur essaie de sauter le plus haut possible et de frapper avec la main son talon en l'air de façon à couvrir de poussière les visages des autres danseurs. De cette manière, il fait valoir son agilité, ses capacités physiques et sportives.

Il se produit la même chose pour les danses à deux, où chacun exécute ses figures en essayant plus que son rival d'impressionner le public.

Dans le syrtos pour homme, on ne forme jamais de « queues » comme dans le syrtos pour femmes.

Jusqu' à ce que la danse finisse et que chacun danse à son tour, il est possible d'avoir plusieurs morceaux de musique, c'est-à-dire différents morceaux de syrtos comme par exemple Politicos (de la ville), Skaliotikos (de la ville de Larnaca aussi appelée 'Skala'), Aziziés (nom de la danse), etc. ou bien d'avoir des répétitions.

Ceci dépend de la préférence des danseurs, et les musiciens doivent suivre les instructions et les ordres du premier danseur en ce qui concerne la musique de syrtos qu'ils joueront.

Pour un groupe de danse, les choses sont différentes en ce qui concerne l'exécution de la danse. Dans ce cas le syrtos ne se danse pas par un danseur à la fois, mais par tous les danseurs en même temps qui exécutent les mêmes pas de manière uniforme.

LES PAS

« Position initiale des danseurs »

Les danseurs sont debout avec les pieds joints, reliés en demi-cercle avec les bras levés au niveau des épaules et les coudes pliés en angle de 90°. Les paumes sont élevées au-dessus du niveau de la tête. Cette manière permet, à chaque danseur, de bien soutenir celui qui le précède.

La danse commence avec des pas simples qui sont exécutés par tous.

« Pas simples »

Les pas simples du syrtos pour hommes sont les mêmes que ceux du syrtos pour femmes, avec la différence qu'ils sont plus intenses et plus grands. Tout les pas vont en avant.

Premier pas

1. Le premier temps de la mélodie est accentué et lent. Le pied droit fait un grand pas en avant dans le sens du cercle, qui tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. Le pied se pose avec le talon en premier tandis que la jambe gauche reste sur place, plie le genou et décolle le talon pour se retrouver en appui sur la demi- pointe du pied.
2. Sur 2 et 3 deux petits pas sont réalisés rapidement et glissés sur les orteils. Sur 2 le pied gauche à déjà demi-pointe (depuis le premier temps, 1), glisse en avant (c'est-à-dire vers le cercle), jusqu'à ce que la flexion de la plante du pied gauche se trouve à côté de la pointe du pied droit. En posant le pied gauche, la jambe droite est pliée, sur demi-pointe.
3. Le pied droit glisse sur la demi-pointe vers le pied gauche en avançant légèrement en avant, de sorte que la flexion de la plante du pied droit soit à côté de la pointe du pied gauche.

C'est-à-dire le 1 est le pas lent où toute la plante du pied se pose au sol en faisant un pas en avant vers le cercle, et les 2 et 3 sont les petits pas rapides tout en gardant les genoux fléchis. C'est ici que s'effectue le mouvement glissé au sol.

La différence entre le syrtos pour femmes et le syrtos pour hommes se trouve sur le premier temps, car dans la forme masculine le pas est plus grand que dans la forme féminine. De plus il y a un ressort dans le mouvement plus accentué en raison de la flexion et de l'extension des genoux.

Le prochain pas est le même que le premier mais il est exécuté avec les pieds opposés, (en commençant avec le pied gauche). Les mouvements s'effectuent de la manière suivante.

Deuxième pas

1. Le pied gauche fait un grand pas en avant, vers le cercle. Le pied s'appuie d'abord sur le talon et immédiatement après sur toute sa plante au sol. La jambe gauche a le genou légèrement plié et le pied se pose sur les orteils.
2. Le pied droit glisse sur la demi-pointe en avant vers le cercle et se place un peu devant le pied gauche.
3. Le pied gauche se traîne sur la pointe vers le pied droit et s'arrête légèrement devant le pied droit.

Ces mêmes pas simples s'exécutent en alternance, premièrement avec le pied droit et ensuite avec le pied gauche. De cette manière les danseurs font un tour complet jusqu'à ce qu'ils atteignent le point où l'ouverture du cercle se trouve en face des spectateurs.

Dans cette position le premier danseur commence à exécuter ses figures individuelles.

Première figure – « Le tour »

Le tour se fait à gauche avec deux pas simples décrits ci-dessus. Le danseur tourne vers la gauche, à l'opposé du sens du cercle, passe sous le mouchoir que tient le deuxième danseur puis revient à sa position initiale en utilisant comme axe de rotation le pied gauche.

Deuxième figure – « Kathismata » (positions assises)

Le danseur a déjà son poids du corps sur sa jambe gauche. Il plie sa jambe et rebondit.

1. Il atterrit sur ses deux pieds dans une position assise profonde mais pas par terre. Ses deux genoux sont pliés et son poids du corps se trouve sur ses deux pieds.
2. Des deux pieds il rebondit sur le pied gauche en déplaçant ici tout le poids du corps. Le genou droit est légèrement fléchi. En même temps, la jambe gauche plie le genou et le talon est légèrement soulevé vers l'arrière.
3. Avec un petit saut le poids du corps se déplace du pied droit au pied gauche tandis que le pied droit se trouve suspendu, légèrement plié, avec le talon vers l'arrière et en haut.

Variante : la « position assise » (kathisma) se répète une fois. Il est possible que le danseur en enchaîne trois ou quatre, s'il le souhaite.

Troisième figure – « kathisma me strophí » (position assise avec un tour)

Ici le danseur peut combiner les deux figures décrites ci-dessus en commençant d'abord par « la position assise » et en continuant par le tour.

Quatrième figure – « kathisma me ktipima tu podiou ke strophí » (position assise avec un frappement du pied avec la main droite et tour)

Cette figure est constituée de deux « kathismata » comme il est décrit ci-dessus puis d'un troisième complété par un frappement du pied, de la manière suivante :

Troisième « kathisma » :

1. Profonde position assise sur deux jambes
2. Saut sur le pied droit. La jambe gauche est pliée au niveau du genou et le pied est soulevé à environ une vingtaine de centimètres du sol en ayant la plante du pied dirigée vers le haut.
3. Il ne se produit aucun mouvement.

« Ktypima » (frappement) :

1. Le poids du corps se déplace avec un saut du pied droit au pied gauche tandis que simultanément en posant le pied gauche au sol la main droite frappe le talon du pied droit qui est fléchi en l'air.
2. Le pied droit se pose sur la demi-pointe presque sur place.
3. Le pied gauche se pose sur la demi-pointe presque sur place.

Tour :

Le tour commence du côté gauche avec deux pas de base (« apla ») comme ils ont été décrits précédemment. Le danseur tourne vers la gauche dans le sens inverse du cercle, et ensuite revient à sa position initiale en pivotant sur le pied gauche.

Cinquième figure – une combinaison de figures : kathismata, frappement du talon du pied droit (avec la main droite), ciseaux avec frappement de la pointe -(les orteilles) du pied droit (avec la main droite) et tour.

Pour cette figure on effectue deux « kathismata » simples puis un troisième avec frappement du pied, qui s'effectue comme suit :

Troisième « kathisma » :

1. Profond « kathisma » (position assise) sur deux jambes,
2. Saut sur le pied droit. La jambe gauche est pliée au niveau du genou et le pied est soulevé à une vingtaine de centimètres du sol, en ayant la plante du pied dirigée vers le haut.
3. Il ne se fait aucun mouvement.

« Ktypima » (frappement du pied) :

1. Le poids du corps se déplace avec un saut du pied droit au pied gauche tandis que, simultanément, en posant le pied gauche au sol, la main droite frappe le talon du pied droit qui est en l'air, fléchi.
2. Le pied droit se déplace en avant.
3. Le pied droit se pose bien au sol sur toute la plante du pied tandis que la jambe gauche se lève tendue ou bien légèrement fléchie devant.

« Psalidi, me ktypima ston aéra » (Ciseaux avec frappement en l'air) :

1. Grand saut de la jambe droite à la jambe gauche. En même temps la jambe droite est soulevée, tendue devant, aussi haut que possible, et au même moment la main droite frappe la pointe du pied droit.
2. Le pied droit s'abaisse et s'appuie au sol sur toute la plante du pied.
3. Le pied gauche traîne au sol et s'appuie sur la pointe.

Tour :

Immédiatement après, le tour s'effectue comme il a été décrit plus haut.

Sixième figure – deux « kathismata » avec frappements des pieds au sol :

« Kathisma » :

1. Le danseur atterrit sur ses deux pieds dans une position assise profonde. Ses deux genoux sont pliés et le poids du corps se trouve sur ses deux pieds.
2. Des deux pieds il rebondit sur le pied droit en y déplaçant tout le poids du corps. Le genou droit est légèrement fléchi. En même temps, la jambe gauche plie le genou et le talon est légèrement soulevé vers l'arrière et en haut.
3. Avec un petit saut le poids du corps se déplace du pied droit au pied gauche tandis que le pied droit se trouve en l'air.

Deuxième « kathisma » avec des frappements :

1. position assise sur deux pieds.
 2. En se relevant, le danseur sursaute sur la jambe droite et frappe le sol très fort avec le pied.
 3. Frappement du pied gauche au sol.
-
1. Frappement du pied droit au sol.
 2. Immobile sur deux pieds
 3. Immobile sur deux pieds.

Quand le danseur frappe le sol trois fois avec ses pieds, il fléchit ses bras, met la paume de sa main droite sur sa nuque et le revers de sa main gauche dans son dos, au niveau de la taille.

Ensuite le tour s'exécute à gauche comme il a été décrit ci-dessus.

Première variante de la sixième figure :

« Kathisma » :

Les mouvements de la danse sont exactement les mêmes qu'à la figure précédente (sixième figure).

Deuxième « kathisma » avec des frappements :

Les mouvements de la danse sont exactement les mêmes qu'à la figure précédente (sixième figure).

Quand le danseur tape des pieds, il fléchit ses bras, met la paume de sa main droite sur sa nuque et le revers de sa main gauche derrière son dos, au niveau de la taille.

Quand le danseur frappe fort le sol avec ses pieds, au cas où il est soutenu par un autre danseur, à l'aide d'un mouchoir (ou foulard), il peut effectuer les variantes suivantes :

- Laisser le mouchoir et placer ses mains derrière sa nuque et derrière son dos comme décrit précédemment,

- Continuer à tenir le mouchoir de la main gauche et au moment où il frappe les pieds, placer la paume de la main droite derrière le dos.

Aussi, au moment d'effectuer la position assise, le danseur peut laisser le mouchoir et claper des mains devant son visage, sur le temps 1.

Un seul « kathisma » (position assise) et frappement du pied avec la main droite, en l'air et tour :

1. Position assise sur les deux pieds.
2. Un saut sur la jambe droite en fléchissant et en soulevant la jambe gauche devant et en haut.
3. Aucun mouvement.

Ensuite, le frappement du talon droit :

1. Le poids du corps se déplace avec un saut de la jambe droite à la jambe gauche, laquelle se tend pendant le déplacement, en l'air, tandis qu'en même temps la main droite frappe le talon droit qui se trouve en l'air.
2. Le pied droit se pose sur la demi-pointe en faisant un tout petit pas en avant presque sur place.
3. Le pied gauche se pose sur la demi-pointe en faisant un tout petit pas en avant, presque sur place.

Ensuite, le danseur fait un tour.

Deuxième variante de la sixième figure

« Kathisma » :

Les mouvements de la danse sont exactement les mêmes qu'à la sixième figure.

Deuxième « kathisma » avec des frappements :

Les mouvements de la danse sont exactement les mêmes qu'à la sixième figure.

Ensuite le danseur exécute le frappement du talon droit :

1. Le poids du corps se déplace avec un saut, de la jambe droite à la jambe gauche, et lorsque le pied gauche se pose, la main droite tape le talon droit qui se trouve en l'air.
2. Déplacement de la jambe droite en avant.
3. Un pas en avant, devant le pied droit, et au même moment la jambe gauche se projette en avant.

Tout de suite après il exécute un mouvement de ciseaux de la manière décrite précédemment.

Septième figure – « pidikta vimata » (pas sautés), variante des pas de base.

Un deuxième pas principal de syrtos, réalisé quand le danseur danse sur place et précède ou suit chaque figure.

Position initiale.

Tout le poids du corps se trouve sur le pied gauche, lequel se pose sur toute la plante du pied. La jambe droite est pliée au niveau du genou, vers l'arrière et la pointe du pied se trouve derrière le talon du pied gauche.

« Pidikta vimata » (pas sautés) :

1. Le pied droit se pose au sol avec force sur la demi-pointe.
2. Sursaut sur le pied droit et en même temps la jambe gauche pliée se soulève.
3. Le pied gauche se pose sur la demi-pointe en croisant devant le pied droit, tout en levant en même temps le pied droit derrière.

« Pidikta vimata » avec distance sur le temps 3 :

1. Le pied droit se pose au sol avec force sur la demi-pointe.
2. Sursaut sur le pied droit et en même temps la jambe gauche pliée se soulève et croise devant le pied droit
3. Le pied gauche se pose à distance, c'est-à-dire parallèle au pied droit à dix, à quinze centimètres, tandis que le pied droit est tendu, légèrement en avant et à droite.

« Pidikta vimata » (pas sautés) avec croisement sur 1 :

1. Un sursaut sur le pied gauche tandis qu'en même temps la jambe droite se plie, au niveau du genou, et passe devant la cheville du pied gauche.
2. Un saut sur le pied droit tandis que la jambe gauche se déplace tendue à droite.
3. Le pied gauche se pose sur les orteils, devant le pied droit, et en même temps le pied droit se soulève et croise derrière le talon gauche.

La figure du début se répète encore une fois, puis pour exécuter n'importe quelle autre figure on effectue les pas suivants :

« Pidikta vimata » (pas sautés) :

1. Le pied droit se pose avec force au sol sur la demi-pointe.
2. Sursaut sur le pied droit tandis que la jambe gauche, fléchit au niveau du genou se soulève et croise devant le pied droit.
3. Le pied gauche se pose sur la demi-pointe, devant le pied droit, tandis qu'en même temps ce dernier se soulève et croise derrière le pied gauche.

Toute la séquence s'exécute une fois encore.

Après ceci peuvent suivre toutes les figures mentionnées à cette danse.

Tous les pas de la septième figure sont considérés comme la partie sautée des pas simples du syrtos.

Huitième figure – « Pidikta stavromata » (pas sautés croisés) vers la droite avec des frappements de la main au sol.

Après avoir exécuté deux « pidikta vimata » (pas sautés), « pidikta vimata avec écart » (pas sautés avec écartement), et « stavromata » (croisements), comme ils sont décrits ci-dessus, le danseur exécute encore deux « pidikta vimata » (pas sautés).

Par la suite s'effectuent les pas suivants :

« Pidikta stavromata » (pas sautées croisées à droite), vers la droite avec frapement du pied et tour :

Sur le temps 1 le danseur effectue deux mouvements : un mouvement avec le pied droit et un mouvement avec le pied gauche en avant.

« Pidikta stavromata à droite » (pas sautées croisées à droite) :

1. Sur la première moitié du temps, la jambe droite fait un petit saut à droite, le genou légèrement fléchi se pose au sol vers l'arrière avec force. Dans la deuxième moitié du temps, la jambe gauche glisse vers la droite et se pose sur la demi-pointe, devant le pied droit. Le pied droit se pose au sol avec force sur la demi-pointe, derrière le pied gauche.
2. Un petit saut avec la jambe droite vers la droite.
3. Le pied gauche glisse vers la droite et se pose sur la demi-pointe devant le pied droit. Le pied droit se trouve maintenant en l'air en arrière.

« Ktypima tu podiou sto edafos ke ligisma tu somatos dexia » (frappement du pied au sol et flexion du corps à droite) :

1. Le pied droit qui se trouvait en l'air frappe très fort toute sa plante au sol derrière le pied gauche.
2. Sursaut sur le pied droit tandis qu'en même temps le pied gauche, qui se trouve en avant, fait un cercle en l'air, de gauche à droite.
3. Le pied gauche pose sa demi-pointe derrière le pied droit. Le corps fléchit au niveau de la taille vers la droite en ayant les mains bloquées en extension au niveau des épaules. Les genoux sont pliés. Le poids du corps se trouve sur le pied droit.

« Ktypima tou cheriou sto edafos » (frappement de la main au sol) :

1. Les genoux se plient davantage et la main droite frappe au sol à droite des pieds.
2. Sursaut sur la jambe droite et le pied frappe au sol très fort.
3. Il n'y a pas de mouvements.

« Ktypima tis fternas tu dexiou podiou » (frappement du talon droit) :

Le poids du corps se trouve maintenant sur la jambe droite.

1. Le poids du corps se déplace avec un saut du pied droit sur le pied gauche, lequel se tend pendant le mouvement en l'air, tandis qu'en même temps, en posant le pied gauche au sol, la main droite frappe le talon droit suspendu.

2. On pose la demi-pointe du pied droit au sol en faisant un tout petit pas en avant, presque sur place.
3. Le pied gauche se pose sur la demi-pointe en faisant un tout petit pas en avant, presque sur place.

Ensuite, le danseur effectue un tour.

Neuvième figure - variante de la huitième figure : « pidikta stavromata » (pas sautés avec croisements) vers la droite avec « frappements du pied au sol et tour à partir du côté gauche avec le pied gauche en arrière

« Pidikta stavromata à droite » (pas sautés à droite), « Ktypima » (frappement) du pied au sol et flexion du corps à droite. Les pas mentionnés s'effectuent comme ils ont été décrits ci-dessus et sont suivis par un tour.

Tour à partir du côté gauche avec le pied gauche en arrière :

1. Le pied droit se pose au sol avec force, le corps entier prend une direction en tournant à gauche, au même moment le pied gauche se soulève en ayant le genou plié presque à angle droit.
2. Sursaut sur le pied droit et le corps continue à tourner en l'air vers la gauche.
3. Le pied gauche se pose au sol devant le pied droit et le tour du corps vers la gauche se termine. Au même moment, en appuyant le pied gauche au sol, le pied droit se soulève et se prépare pour la prochaine figure ou le prochain pas simple.

Dixième figure – « stavromata » (croisements)

Les « stavromata » sont des figures très répandues et faciles, utilisées par tous les danseurs.

Position initiale :

Le poids du corps est déjà déplacé depuis la figure précédente sur le pied gauche avec la jambe droite soulevée du sol et un peu pliée.

Premier pas – « stavromata vers la gauche » (pas croisés vers la gauche) :

1. Le pied droit passe devant le pied gauche, croise et se pose au-delà du pied gauche, vers la gauche, sur toute la plante du pied. La pointe est dirigée vers le centre du cercle. Simultanément, en posant le pied droit, le pied gauche se soulève légèrement au-dessus du sol en suivant le mouvement du corps vers la gauche.
2. Le pied gauche se pose au sol vers la gauche sur sa pointe tandis qu'au même moment le pied droit se soulève du sol.
3. Le pied droit se pose légèrement en arrière et à droite, tandis qu'en même temps le pied gauche se soulève légèrement du sol.

Deuxième pas – « stavromata » (croisements) vers la droite :

1. Le pied gauche, qui est déjà soulevé (du sol), passe devant le pied droit, croise et se pose sur toute la plante, au-delà du pied droit en avant avec la

pointe tournée en avant, perpendiculaire au sens du cercle (vers le centre). Le corps a légèrement tourné à droite. Au même moment le pied droit s'est soulevé du sol à l'arrière.

2. Le pied droit se pose vers la droite, sur la demi-pointe, et légèrement écarté du pied gauche. Au même moment le pied gauche se soulève du sol. Le corps a légèrement tourné et fait face au centre.
3. Le pied gauche se pose à gauche sur toute sa plante tandis qu'en même temps le pied droit se soulève légèrement au-dessus du sol.

Le premier et le deuxième pas s'exécutent ainsi une nouvelle fois.

Aux 'stavromata' (croisements) les pieds se soulèvent légèrement du sol.

« Les mains » :

Pendant l'exécution du syrtos pour homme, quand le premier danseur effectue ses figures personnelles, il peut sélectionner les positions de son corps et de ses mains.

Premier choix :

Quand le premier danseur tient le mouchoir que lui tend le deuxième danseur, il a le bras gauche plié et le deuxième danseur a le bras droit à hauteur pour soutenir le premier de toute sa force. Le premier danseur a le bras droit en extension à hauteur des épaules et il bat le rythme en claquant des doigts avec le pouce et le majeur. La paume de la main droite est tournée vers le ciel.

Deuxième choix :

Le danseur, pendant l'exécution de ses figures, a la possibilité de laisser le mouchoir et d'avoir les deux mains ouvertes avec les paumes tournées vers le ciel et il claque les doigts au rythme de la musique, les temps 1 et 2 avec les doigts de la main droite et 3 avec les doigts de la main gauche. Maintenant, le danseur a une plus grande liberté de mouvements. Par exemple, quand il effectue la figure « kathisma » (position assise), sur le 1 il clape des mains très fort devant son visage et sur 2 et 3 il les ouvre à hauteur des épaules. Le danseur, avec cette position des mains au cours de l'exécution du tour, peut donner au corps une autre position que la position verticale, en penchant le buste vers la droite, mais en gardant les mains en extension. Cela donne au tour une autre forme esthétique.

Troisième choix :

Le danseur, lorsqu'il effectue ses figures personnelles, est libre, soit d'être soutenu par le mouchoir soit de le laisser quand il veut au cours de la danse.

La performance des figures et des variantes décrites ci-dessus dépendent beaucoup de la compétence et de l'habileté de chaque danseur ou même de son talent en danse.

RÉALISATION DES PAS – SYRTOS POUR HOMMES

En ce qui concerne la chorégraphie de « syrtos pour hommes », nous ne proposerons pas une certaine chorégraphie pour la raison suivante : toutes les figures qui sont citées précédemment à « Syrtos pour hommes » peuvent être utilisées de la part du premier danseur, qui peut choisir les figures qu'il à envie d'exécuter et l'ordre d'exécution.

Les autres danseurs suivent en faisant les « pas de base », et quand le premier danseur exécute une figure sur place, eux ils font les « simiota » (pas sur place qui sont analysés pendant l'analyse des pas de syrtos pour hommes).

Comme il a été mentionné auparavant, chaque danseur, à un moment donné sera en tête du cercle, et quand il aura exécuté les figures choisies il va à la fin du cercle pour céder sa place au danseur suivant.

II. SYRTOS POUR FEMMES

SUJET – DESCRIPTION :

Le syrtos pour femmes se dansait, et se danse encore de nos jours, en cercle, en groupe, par de nombreuses filles. La première danseuse mène la danse et les autres suivent. La première et la deuxième danseuse se tiennent par un mouchoir. Les autres filles se tiennent par les mains, bras pliés et mains au niveau des épaules. Dans les groupes de danse, les danseuses se tiennent, parfois, entre elles par un mouchoir.

La paume de leur main droite est tournée vers le ciel et la paume de la main gauche vers le sol. Elles gardent les mains dans cette position tout au long de la danse.

La première danseuse exécute des tours sur elle-même et sous le mouchoir. Egalement elle peut être placée à côté de l'autre danseuse et en tenant le mouchoir avec ses deux mains, elle danse côte à côte avec elle.

On peut aussi voir la première danseuse quitter sa position, la céder à la seconde danseuse et aller à l'autre extrémité du cercle avec les pas de base (« apla ») (simples) ou bien des tours. Ensuite la deuxième danseuse peut faire la même chose et ainsi de suite, jusqu'à ce que la première danseuse revienne au début du cercle.

La première danseuse effectue une variété de figures dans l'espace, en conduisant la chaîne de danseuses, dans différentes directions, pas seulement en forme de « labyrinthe », mais aussi en cercle tourné vers l'extérieur, par exemple.

La chanson « psintri vasilizia mu » (mon basilic fin), est très caractéristique du syrtos pour femmes et elle est très populaire.

Cette danse est une démonstration de qualités de mouvements, de la finesse du corps féminin et de la grâce de la femme.

Quand, par exemple, la danseuse pose sa main sur sa taille et tourne vers l'intérieure du cercle le mouvement révèle une qualité qui démontre la finesse de son corps. Quand elles exécutent des petits pas lents quelqu'un pourrait dire qu'elles affirment leur modestie, leur timidité, et aussi leur sagesse.

LES PAS

Les pas principaux sont les mêmes pour les formes féminines, masculines et mixtes du syrtos. Comme il a déjà été mentionné, ils sont traînés au sol d'où le nom de la danse.

Les danseuses se tiennent droites avec rengorgement, en ayant leurs épaules vers le bas, en arrière, et la poitrine en avant vers le haut. Leur posture hautaine rappelle les danseuses de la danse classique.

Leurs bras sont en l'air et pliés à environ 90°, les coudes se trouvent plus bas que les épaules et les danseuses se tiennent entre elles par les mains sauf la première et la deuxième danseuse qui se tiennent par un mouchoir.

Cela est fait pour que la première danseuse soit capable de tourner plus facilement au-dessous du mouchoir que les deux filles tiennent entre elles. Les autres danseuses suivent simplement la première qui mène la chaîne de danseuses et effectue les différentes figures dans l'espace.

Au début, les pieds des danseuses sont joints. Ensuite elles commencent la danse ensemble avec le pied droit en exécutant des pas simples. Chaque pas simple se décompose de la manière suivante :

« Pas de base de syrtos (en groupe ou en individuel) »:

Premier pas

1. Le 1 est le temps fort de la mélodie et aussi le pas lent. Le pied droit pose d'abord le talon au sol et ensuite toute la plante du pied, alors que la jambe gauche, se plie au niveau du genou et la demi-pointe touche le sol.
2. Sur 2 et 3 s'effectuent les pas rapides et glissés, en demi-pointe. Sur 2 le pied gauche glisse en demi-pointe vers l'avant (c'est-à-dire dans la direction du cercle), et place sa voûte à côté de la pointe du pied droit. En s'appuyant sur le pied gauche, le pied droit est sur la demi-pointe et le genou est plié.
3. Le pied droit glisse la demi-pointe vers le pied gauche et marque une pose rapide devant le pied gauche, la voûte du pied droit est à côté de la voûte du pied gauche.

Le pas suivant est le même que le premier mais en commençant avec le pied gauche.

Deuxième pas

1. Le pied gauche fait un pas en avant (dans la direction du cercle) avec d'abord le talon puis toute la plante du pied. Lentement, la jambe droite se plie au niveau du genou.
2. Le pied droit glisse en avant en demi-pointe (dans la direction du cercle) et se place un peu plus en avant que le pied gauche.
3. Le pied gauche glisse en demi-pointe vers le pied droit et s'arrête à peu près au milieu du pied droit.

Ces pas simples se réalisent en alternance, d'abord avec le pied droit puis avec le pied gauche. De cette manière, les danseuses font un tour complet jusqu'à ce qu'elles arrivent au point où la première et la dernière danseuse se trouvent face aux spectateurs, positionnées en demi-cercle (quand il s'agit d'une danse en groupe).

A ce point, la première danseuse peut effectuer des figures, par exemple un tour. Il est aussi possible d'effectuer plus de deux tours si elle a envie d'impressionner, parce que les deux tours sont plus spectaculaires que les tours simples. Le tour s'exécute de la façon suivante.

Première figure : « Le tour de la première danseuse »

Le tour se décompose en quatre pas et fait penser au signe de la croix.

Premier pas

1. Le pied droit fait un pas à gauche en croisant devant le pied gauche et en faisant un quart de tour. La direction du corps change. La danseuse est à ce moment tournée vers le centre du demi-cercle.
2. Le pied gauche fait un petit pas, en demi-pointe, et se place à côté du pied droit en complétant ainsi le changement de direction du corps. Le pied gauche reste sur la demi-pointe, avec le genou légèrement plié.
3. Le pied droit fait un petit pas et se place à côté du pied gauche en demi-pointe avec le genou légèrement fléchi.

Deuxième pas

1. Le pied gauche continue le tour vers la gauche et effectue encore un quart de tour. La première danseuse tourne vers la deuxième. Ainsi toutes les deux se trouvent l'une face à l'autre.
2. Le pied droit fait un petit pas en demi-pointe, et se pose à côté du pied gauche. Le genou est légèrement plié.
3. Le pied gauche fait un petit pas en demi-pointe, et se pose à côté du pied droit. Le genou est légèrement plié.

Troisième pas

1. Le pied droit se pose sur toute la plante en continuant le cercle vers la gauche et en effectuant un quart de tour.
2. Le pied gauche fait un petit pas en demi-pointe, et se place à côté du pied droit. Le genou est légèrement plié.
3. Le pied droit complète le pas en appuyant sur ses orteils et le genou est en même temps légèrement plié. La danseuse passe sous le mouchoir que tient la deuxième danseuse et se trouve tournée vers l'extérieur du demi-cercle avec l'épaule droite à côté de l'épaule gauche de la deuxième danseuse.

Quatrième pas

1. Le pied gauche achève le tour vers la gauche et la première danseuse, en faisant un quart de tour, regagne sa position initiale.

2. Le pied droit, en demi-pointe, se place à côté du pied gauche avec le genou plié.
3. Le pied gauche se pose à côté du pied droit en portant le poids du corps sur ses orteils et achève le pas.

Signalons encore que le premier pas qui est toujours le pas lent se pose sur toute la plante du pied tandis que les pas 2 et 3 sont les pas rapides et s'appuient sur les orteils.

Le tour de la première danseuse peut se résumer ainsi :

- Vers le centre du cercle,
- Vers la deuxième danseuse (à l'opposé du cercle),
- Sous le mouchoir, tenu par la deuxième danseuse, vers l'extérieur du cercle,
- Vers la position initiale.

Variation du tour : « tour rapide en trois temps »

Il est aussi possible d'effectuer le tour plus rapidement, avec un pas qui est aussi divisé en trois temps, comme d'habitude, de la façon suivante :

1. Le corps tourne vers la gauche avec le pied gauche en demi-pointe, le genou légèrement fléchi et le pied droit se pose sur toute sa plante vers l'arrière.
2. Le pied gauche tourne sur demi-pointe et le corps de la première danseuse fait face à la seconde danseuse. Le pied droit se lève.
3. Le pied droit se pose en avant sur demi-pointe, le corps se retrouve ainsi dans la position initiale et la danseuse fait face au public.

Avec sa main gauche, la première danseuse tient le mouchoir que la seconde danseuse lui tend. Sa main droite, serrée en poing, est placée sur la taille sans plier le poignet. Il est aussi possible de tenir un mouchoir avec la main droite et de le faire tourner en l'air en cercles. Mais quand la danseuse fait le tour, elle met sa main droite sur la taille, poing serré, tout en gardant le mouchoir.

Les autres danseuses, pendant que la première effectue le premier tour, peuvent faire les pas simples sur place.

Ensuite, la première danseuse entraîne le cercle en créant différentes figures, comme par exemple un « labyrinthe » ou en forme de serpent, ou encore en conduisant le cercle vers l'extérieur.

La première danseuse peut même passer sous une arche formée par les bras de la dernière et de l'avant-dernière danseuse et faire passer toutes les autres sous le mouchoir. En passant, la première danseuse peut conduire le cercle selon sa volonté c'est-à-dire soit en conduisant le cercle vers l'extérieur, soit en créant un « labyrinthe » tourné vers l'extérieur, soit en faisant une autre forme avec des pas de base en arrière.

En plus, la première danseuse peut se tourner vers la deuxième, se placer à côté d'elle vers l'intérieur du cercle, tenant le mouchoir avec ses deux mains, et continuer à danser avec les autres, de la façon suivante :

Deuxième figure : « Tour de la première danseuse vers la deuxième, en tenant le mouchoir avec ses deux mains »

Cette figure, tenir le mouchoir avec les deux mains correspond au premier et deuxième pas de la figure « Le tour de la première danseuse ».

Sur le deuxième pas, la main droite de la première danseuse (qui se trouvait sur la taille de celle-ci pendant le tour), attrape le mouchoir que tenait déjà la main gauche au temps 1 du pas précédent, et le partage avec la deuxième danseuse, qui continue à le tenir aussi.

Ainsi elles dansent toutes les deux ayant leurs épaules côte à côte. L'épaule droite de la première danseuse est placée à côté de l'épaule gauche de la deuxième.

« VARIATIONS DE SYRTOS POUR FEMMES »

Le tour et le pas à deux est réalisable de deux façons : avec les deux pas décrits ci-dessus qui composent le tour rapide ou bien avec quatre pas qui composent le tour lent.

A. « Tour lent de la première danseuse vers la deuxième, en tenant le mouchoir avec les deux mains »:

Pendant le tour lent, la direction du tour est donnée sur le temps 1. Sur les temps 2 et 3 se font les pas « simiota » (pas sur place) qui sont exécutés sur place et sur demi-pointes.

Le tour de la première danseuse est effectué en quatre temps.

- Vers le centre du cercle,
- Vers l'arrière,
- Vers la deuxième danseuse,
- En passant sous le mouchoir tenu par la deuxième danseuse et vers la position initiale.

B. Figure du groupe – « Stavromata » (Croisements):

Une figure exécutée par toutes les danseuses est appelée « stavromata ». Elle correspond à la troisième danse pour femmes. Les « stavromata » sont réalisés comme suit.

Chaque pas est effectué en trois temps.

Premier croisement (« Stavroma »)

1. Le pied droit fait le premier mouvement vers la gauche et croise par dessus le pied gauche. Le poids du corps se pose sur toute la plante du pied droit.
2. Le pied gauche se lève et s'appuie sur la demi-pointe en parallèle et légèrement en arrière avec la pointe orientée légèrement vers la droite.
3. Le pied droit se pose en diagonale derrière le pied gauche et le corps est tourné à droite en diagonale, avec le poids du corps sur le pied droit. L'épaule gauche se trouve en avant (dans le sens du cercle) et l'épaule droite se trouve en arrière, en diagonale (dans la position) : [\].

Deuxième croisement

1. Le pied gauche passe devant le pied droit vers la droite, de la même manière que le premier croisement. Le corps, qui est déjà tourné un peu à droite depuis le pas précédent, tourne maintenant complètement vers la droite en posant le pied.
2. Le pied droit se pose au sol en demi-pointe, parallèle au pied gauche, et légèrement en arrière, avec la pointe tournée un peu à gauche. Le corps commence à tourner à gauche.
3. Le pied gauche se pose en diagonale derrière le pied droit tandis que le corps termine son déplacement vers la gauche en diagonale, c'est-à-dire que

l'épaule droite se trouve en avant et l'épaule gauche en arrière, en diagonale :
[/].

Troisième et quatrième croisements

Le troisième croisement est exactement le même que le premier et le quatrième croisement est identique au deuxième. Ainsi se terminent les quatre croisements des pieds.

C. Figure du groupe – « messa – exo » (à l'intérieur- à l'extérieur):

Premier pas « messa » (à l'intérieur)

1. La jambe droite fait un pas vers le centre du cercle en posant d'abord le talon et immédiatement après toute la plante du pied au sol. La jambe gauche plie légèrement le genou et le pied est sur demi-pointe. En prenant appui sur le pied droit, le pied gauche se soulève.
2. Le pied gauche se déplace en avant pour se poser sur le temps 2 à côté du pied droit sur la demi-pointe, et en même temps le pied droit se soulève juste au-dessus du sol.
3. Le pied droit se pose sur ses orteils et en même temps le pied gauche se soulève juste au-dessus du sol.

Deuxième pas « exo » (à l'extérieur)

1. Le pied gauche, suspendu, part vers l'arrière et se pose avec la pointe en premier, pendant que le genou droit se plie légèrement.
2. Le pied droit se déplace aussi vers l'arrière et se pose sur la pointe à côté du pied gauche. Au même moment, le pied gauche se soulève légèrement.
3. Le pied gauche se pose en demi-pointe et en même temps le pied droit se soulève.

Sur chaque premier temps correspond un grand pas lent, tandis qu'aux temps 2 et 3 les pas sont rapides et se font sur place.

Les mains pour cette figure se placent de la manière suivante :

Lorsque les danseuses entrent dans le cercle elles tendent les mains en avant, vers le centre du cercle, et quand elles font un pas en arrière, elles descendent leurs mains vers l'arrière.

Cette figure est effectuée en quatre ou huit pas. La première danseuse mène la danse. Si elle commence par le pas simple de syrtos en avant, les autres sont obligées de suivre.

Aux cérémonies de mariage, c'est toujours la jeune mariée qui mène la danse et ses amies la suivent.

RÉALISATION DES PAS - SYRTOS POUR FEMMES

Nous ne proposerons pas de chorégraphie de syrto pour femmes pour la simple raison qu'il ressemble au « syrto pour hommes ». C'est-à-dire que la première danseuse conduit le cercle, et les autres suivent. Cela se fait avec des pas simples, et quand la première danseuse veut exécuter un tour ou bien une autre figure sur place les autres exécutent des petits pas sur place « simiota ».

La première danseuse peut conduire les autres danseuses à transformer le demi-cercle en d'autres formes comme par exemple un serpent, ou bien conduire le cercle en dehors ou en arrière etc. C'est possible aussi de former deux lignes, l'une en face de l'autre (comme pour les danses pour femmes, où les danseuses sont l'une en face de l'autre, et toutes les filles ensemble d'exécuter des tours ou bien des « stavromata » (« pas croisés ») à droite et à gauche.

III SYRTOS MIXTE

DESCRIPTION :

Comme il a été décrit, le Syrtos était, à la base, une danse qui séparait les deux sexes, du fait qu'il y avait un type de danse pour les hommes et un autre type pour les femmes. Cependant, au fil du temps, il a évolué vers un troisième type de Syrtos, le mixte.

Le Syrtos mixte a ses origines au mariage, lorsque les nouveaux mariés ouvraient le bal qui suivait la cérémonie matrimoniale. Ils tenaient chacun une extrémité du même foulard et la mariée était la première à danser en s'appuyant sur son mari (à l'aide du foulard).

La femme dansait (et danse toujours) modestement, en exécutant des pas traînants et des tours. Ensuite, elle restait immobile en laissant son mari continuer la danse. Il utilisait, lui aussi, des pas moyens ainsi que des petits sauts, et il tombait parfois en position assise, sans jamais lever la jambe et taper le talon par respect pour sa femme.

Ceci fut le début de la danse mixte. Ensuite, elle a commencé à être dansée par plusieurs couples à la fois, ce qui a conduit à la création des formations diverses. Ainsi, maintenant, le Syrtos mixte se danse en cercle, en ligne ou en couple (l'un en face de l'autre) selon la chorégraphie.

Les types de Syrtos mixte dansés aujourd'hui en groupe ont été créés par des chorégraphes et des moniteurs de danse, pendant les derniers 50-60 ans. Ces chorégraphes, en combinant les pas de base et les figures du Syrtos pour femmes et pour hommes avec leur imagination et leur habileté, ils ont créé les types de Syrtos mixte d'aujourd'hui. Les pas et les figures des hommes ainsi que des femmes restent invariables. Ce qui change, c'est l'ordre d'exécution des figures, le nombre des figures exécutées et les formations. Il faut faire très attention à la façon d'exécuter les figures des hommes (sans mouvements brusques) car, même s'il s'agit d'une danse mixte, l'homme doit respecter les mœurs et, par conséquent, la femme.

Durant plusieurs danses grecques, les danseurs tiennent par l'extrémité un foulard dans chaque main, et forment ainsi un cercle. Par exemple, la deuxième danseuse tient l'extrémité gauche du foulard du premier danseur et l'extrémité droite du foulard du troisième danseur et ainsi de suite.

L'usage du foulard est très répandu dans les danses grecques. En utilisant le foulard les danseurs peuvent se tenir mieux entre eux. Par contre quand il s'agit d'une danse mixte [comme le syrtos miktos], le foulard pourrait être un moyen de contact entre les femmes et les hommes.

Quelqu'un pourrait dire que quand la femme offre son mouchoir à l'homme, elle lui montre qu'elle accepte sa proposition, ou bien qu'elle lui offre une chance de la séduire. Puisque le syrtos (mixte) peut être considéré comme une danse d'amour. Il y a un jeu de séduction entre les couples.

Le foulard aide aussi, à mieux exécuter les figures. Il sert aussi à éviter le contact entre les danseurs et les danseuses, chose qui n'était pas conforme à l'éthique à séparer de l'époque. Cependant, le fait que les danseurs (hommes et femmes - seulement dans les danses mixtes) se regardent dans les yeux donne de la couleur ainsi qu'un air d'érotisme à la danse.

Cette danse reste, malgré les différentes figures, une danse cyclique.

La danse chypriote de Syrtos a été héritée de la danse grecque du Syrtos. C'est pour cela que les danseurs sont positionnés en forme de cercle.

La forme de cercle est, bien sur, une forme qui lie les danseurs et qui démontre ainsi le besoin d'une meilleure communication entre ces derniers.

En ce qui concerne les pas du Syrtos, quelqu'un pourrait dire, qu'ils montrent un lien entre l'homme et la terre. Ceci est plus visible durant les pas des danseuses puisqu'elles exécutent tous les pas sans soulever les pieds du sol. Par contre, tous les pas des danseurs sont légèrement différents. D'un côté, Il y a le « pas de base simple », (exécuté aussi par les danseuses), durant lequel les danseurs ne soulèvent pas les pieds du sol. De l'autre côté, Il y a le « pas de base simple », (exécuté strictement par les danseurs), durant lequel ils soulèvent légèrement les pieds du sol. Ceci démontre la différence qui existe quant à l'idiosyncrasie des danseurs, qui est plus dynamique que celle des danseuses.



Des jeunes danseurs de l'Académie de danse Hadjieftychiou Constantina. Représentation de Chypre en Serbie (Belgrade) à « Joy of Europe », Octobre 2009.

Dansent : Nicolaidou - Hadjieftychiou Efymia et Papatérapontos Thérapon.

RÉALISATION DES PAS - SYRTOS MIXTE

Syrtos Mixte est en principe une danse d'amour, et c'est ainsi qu'elle est exprimée dans les différentes chorégraphies.

CHORÉGRAPHIE

LES PAS

Le Syrtos mixte se danse par plusieurs couples. Les hommes et les femmes se placent face à face, dans deux lignes verticales, au fond de la scène. (Les hommes à gauche et les femmes à droite).

Les femmes tiennent leur corps droit et posent leurs mains sur la taille (les poings fermés) sans que les coudes soient relâchés. Dans la main droite, elles tiennent l'extrémité d'un foulard blanc qu'elles vont offrir à leur partenaire (ainsi, chacun tiendra une extrémité du même mouchoir.)

Les hommes tendent leurs bras sur les côtés à la hauteur des épaules, et claquent les doigts au rythme de la musique.

Tous gardent les pieds serrés et regardent devant.

La danse commence et les couples s'approchent en se regardant dans les yeux et en souriant. La femme offre le foulard à l'homme. Lui, il prend l'extrémité du foulard avec la main droite et il passe la main gauche derrière le dos de la femme (sans la toucher). Les deux changent de direction et se tournent face au public. A ce point, ils se retrouvent épaule contre épaule en se regardant toujours dans les yeux (l'homme se trouve à droite et la femme à gauche).

Pendant ce temps, tout le monde exécute le « pas simple » de Syrtos de la façon suivante :

« Le pas simple de Syrtos »

Premier mouvement

1. Le temps 1 est le plus accentué et lent de la mélodie. Faire un grand pas en avant avec le pied droit, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante. Plier le genou gauche et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Sur 2 et 3 faire des pas plus petits et rapides en traînant les demi-pointes : Sur 2 traîner le pied gauche devant et le poser à côté (et légèrement en avant) du pied droit. Pendant que le pied gauche se pose, le talon droit se soulève et le genou droit plie.
3. Traîner le pied droit devant et le poser à côté (et légèrement en avant) du pied gauche.

En résumant, sur 1 faire un pas grand et lent en avant et poser la plante du pied. Sur 2 et 3, faire des pas plus petits et rapides en traînant les demi-pointes. Les genoux restent légèrement pliés.

Répéter le même mouvement en commençant avec le pied gauche.

Deuxième mouvement

1. Faire un pas grand et lent en avant avec le pied gauche, en posant d'abord le talon, et ensuite la plante. Plier le genou droit et soulever le talon sans bouger le pied.
2. Traîner le pied droit devant et le poser à côté (et légèrement en avant) du pied gauche.
3. Traîner le pied gauche devant et le poser à côté (et légèrement en avant) du pied droit. En répétant le pas simple plusieurs fois, les couples s'approchent et, éventuellement, se rencontrent au milieu de la piste. Dès qu'ils se rencontrent, l'homme accepte le foulard et puis, les deux se tournent vers le public. Ainsi, nous avons tous les couples alignés, l'un derrière l'autre, au milieu de la scène. Les couples continuent à avancer vers le public. Chaque fois qu'un couple arrive et chacun part dans une direction différente l'homme, se tourne à droite et la femme à gauche. Au moment où le dernier couple arrive au bout de la scène, les danseurs se trouvent à une formation qui ressemble à la lettre [U].

Au fond de la scène le premier couple se retrouve encore une fois face à face et l'homme reprend l'extrémité du foulard. La femme offre le foulard avec sa main droite et l'homme l'accepte avec la main droite, aussi. La femme pose sa main gauche sur la taille, tandis que l'homme passe sa main gauche derrière son dos à lui. De cette façon, le couple forme un arc au-dessous duquel passent tous les autres couples l'un après l'autre. Ainsi, le deuxième couple passe au-dessous du foulard du premier couple et va se placer à côté en prenant la même position, le troisième couple passe au-dessous des deux foulards et va se placer à côté en prenant la même position et ainsi de suite. Dès que le dernier couple gagne sa position, le premier couple passe au-dessous de tous les foulards et va se placer devant tous les autres, au bout de la scène (à ce point, les danseurs forment deux lignes verticales face au public, ainsi qu'un arc avec leur foulard). En attendant d'arriver à cette formation finale, les autres couples font des petits pas sur place.

« Les pas sur place »

Il s'agit des petits pas sur place qui suivent le rythme suivant :

1 2 3
I V

Sur 1, le pas est plus lent et accentué (comme au « pas simple »), alors que sur 2 et 3 les pas sont plus petits et rapides et s'exécutent sur les demi-pointes en gardant les genoux légèrement pliés. En effet, il s'agit du « pas simple » de Syrtos qui s'exécute sur place.

Premier mouvement (sur place)

1. Poser le pied droit à plat sur place.
2. Poser la demi-pointe gauche à côté du pied droit.
3. Poser la demi-pointe droite à côté du pied gauche (légèrement en arrière).

Répéter en commençant avec le pied gauche.

Deuxième mouvement (sur place)

1. Poser le pied gauche à plat sur place.
2. Poser la demi-pointe droite à côté du pied gauche.
3. Poser la demi-pointe gauche à côté du pied droit (légèrement en arrière).

Une fois les couples parvenus à leur formation d'arc, ils répètent les pas sur place quatre fois avant de commencer les figures.

FIGURES

D'abord, tout le monde fait quatre croisements. Ensuite, les femmes font un tour vers la gauche (divisé en quatre parties), pendant que les hommes font encore quatre croisements :

Première figure : « Croisements »

Comme dans tous les mouvements de Syrtos, le temps 1 est le plus accentué et le plus lent de la mélodie, alors que les temps 2 et 3 sont plus rapides.

Premier croisement

1. Le poids du corps se transfère sur la demi-pointe gauche (pointe tournée à 45° vers la gauche) et ainsi, tout le corps tourne légèrement à gauche. Soulever le pied droit et croiser devant le pied gauche (poser à plat), en transférant le poids du corps sur le pied droit.
2. Soulever le pied gauche et poser la demi-pointe parallèlement et légèrement en arrière du pied droit (pointe tournée légèrement à droite).
3. Poser le pied droit en diagonale derrière le pied gauche (position ouverte). Le poids du corps se transfère sur le pied droit et les épaules sont légèrement décalées (épaule gauche en avant, épaule droite en arrière).

Deuxième croisement

1. Croiser le pied gauche devant le pied droit de la même façon. Le corps qui est déjà tourné vers la droite, tourne encore plus avec ce pas.
2. Soulever le pied droit et poser la demi-pointe parallèlement et légèrement en arrière du pied gauche (pointe tournée légèrement à gauche). Le corps commence à tourner vers la gauche.
3. Poser le pied gauche en diagonale derrière le pied droit (position ouverte). Le poids du corps se transfère sur le pied gauche et le corps est légèrement épaulé (épaule droite en avant, épaule gauche en arrière).

Répéter le premier et le deuxième croisement.

Deuxième figure : « Tour des femmes »

Le tour se fait vers la gauche. A chaque pas les danseuses font $\frac{1}{4}$ de tour de la façon suivant :

1. Croiser le talon droit devant le pied gauche, ce qui fait tourner le corps à gauche ($\frac{1}{4}$ de tour).
2. Faire encore $\frac{1}{4}$ de tour avec le pied gauche. Les danseuses montrent le dos au public.
3. Croiser le talon droit devant le pied gauche, ce qui fait tourner le corps à gauche ($\frac{1}{4}$ de tour).
4. Croiser le pied gauche devant le pied droit en finissant le tour (face au public).

Pendant ce temps, les hommes font, de nouveau, quatre croisements.

Troisième figure : « Tour des hommes »

A ce moment, les hommes et les femmes changent de rôles. Cette fois, ce sont les hommes qui font un tour vers la gauche, pendant que les femmes font quatre croisements.

Quatrième figure : « Tourner ensemble »

Hommes et femmes font un tour (divisé en quatre parties) vers la gauche.

Cinquième figure : « Croisements »

Tous les couples font quatre croisements.

Sixième figure : « Séparation des couples »

Le premier couple marche vers la droite. L'homme fait quatre pas à reculons alors que la femme le suit en faisant quatre pas en avant (sur quatre mesures). Le deuxième couple fait la même chose vers la gauche. Cette fois c'est la femme qui recule et l'homme qui avance. Le troisième couple fait quatre pas sur place etc. Si le nombre des couples est paire se forment alors des lignes droites. Si le nombre est impair c'est un groupe de cinq couples qui se forme.

Septième figure: « Croisements »

Tous les couples répètent quatre croisements.

Huitième figure : « Les femmes croisent et tournent, les hommes font des pas sautillants et tombent en position assise »

Les femmes font deux croisements comme il est décrit plus haut. Ensuite, elles font un tour rapide vers la gauche de la façon suivante :

Premier mouvement

1. Faire un demi-tour vers la gauche avec le pied droit.
2. Continuer le tour avec un petit pas du pied gauche (sur la demi-pointe).
3. Finir le tour avec un petit pas du pied droit (sur la demi-pointe).

Deuxième mouvement

Le deuxième mouvement se fait sur place.

1. Soulever et poser le pied gauche sur place.
2. Soulever et poser la demi-pointe droite sur place.
3. Soulever et poser la demi-pointe gauche sur place (légèrement en arrière).

Les mains sont posées sur la taille, et les coudes sont ouverts sur les côtés.
Répéter cette figure (deux croisements et tour) et continuer avec quatre croisements.

En même temps, les hommes font trois pas sautillants, ils tombent deux fois en position assise et ils continuent avec deux croisements.

Leurs bras sont allongés sur les côtés, au niveau des épaules, et les coudes sont légèrement pliés. Chaque fois qu'ils tombent en position assise ils tapent les mains devant le visage sur le temps 1.

A. Pas sautillants (des hommes) :

1. Poser la demi-pointe droite ferme au sol.
2. Rebondir sur la demi-pointe droite. En même temps, soulever la jambe gauche pliée et croiser devant.
3. Poser la demi-pointe gauche (croisée devant) et, en même temps, soulever le pied droit (croisé derrière).
Répéter.

B. Pas sautillants avec un écart des pieds sur 3 :

1. Poser la demi-pointe droite ferme au sol.
2. Rebondir sur la demi-pointe droite. En même temps, soulever la jambe gauche pliée et croiser devant.
3. Ecarter et poser le pied gauche vers la gauche à 10-15 cm du pied droit. La jambe droite reste tendue au sol, à droite, et légèrement en avant du pied gauche.

C. Pas sautillants avec un croisement sur 1 :

1. Rebondir sur le pied gauche en pliant le genou droit. Le pied droit vient croiser devant le pied gauche, au niveau de la cheville.
2. Décroiser avec un saut et tomber sur le pied droit. La jambe gauche est tendue et avance vers la droite.
3. Avancer avec le pied gauche et le poser sur la demi-pointe. En même temps, soulever et croiser le pied droit derrière le pied gauche.

Répéter les pas A, A, B et C. Ensuite, répéter les pas A une fois. Pendant la deuxième répétition des pas A, l'homme n'est plus face à son partenaire mais face au public ($\frac{1}{4}$ de tour vers le publique). Ensuite, il « tombe » deux fois en position assise.

Position assise :

1. Sauter et tomber en position assise, le poids du corps reste sur les deux pieds. Taper les mains devant le visage.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit (le genou plie légèrement). En même temps, plier le genou gauche et soulever légèrement le talon. Allonger les bras sur les côtés.
3. Sauter sur le pied droit en transférant sur ce dernier tout le poids du corps. En même temps, le genou gauche se plie et le talon gauche monte légèrement vers l'arrière.

Retomber en position assise mais, cette fois, retourner vers son partenaire sur 2 et 3. Ensuite, faire deux croisements.

Neuvième figure : « Changement avec les mains derrière le dos »

Tout le monde met les mains derrière le dos.

Elles sont « entrelacées » en bas. C'est-à-dire, la main droite tient l'extérieur de la main gauche.

Avec quatre « pas simples » les partenaires changent de places et, ensuite, ils reprennent leurs positions initiales.

Premier mouvement

1. Avancer avec le pied droit vers son partenaire qui se trouve en face.
2. Traîner la demi-pointe gauche vers la même direction.
3. Traîner la demi-pointe droite vers la même direction.

De cette façon, chaque couple se rencontre et se met l'un à côté de l'autre dans une ligne droite. L'épaule droite de la femme se trouve à côté de l'épaule gauche de l'homme.

Deuxième mouvement

1. Le pied gauche fait un pas en avant et croise devant le pied droit. A ce moment, le couple change de place en se mettant l'un à la position initiale de l'autre.
2. Traîner la demi-pointe droite en arrière.
3. Traîner la demi-pointe gauche en arrière.

Troisième mouvement

1. Faire un pas en arrière avec le pied droit.
2. Traîner la demi-pointe gauche en arrière.
3. Traîner la demi-pointe droite en arrière afin de se retrouver à la position initiale.

Quatrième mouvement

1. Faire un petit pas vers le côté avec le pied gauche afin de se retrouver dans la ligne droite où tout le monde se trouvait au début. Les femmes font un pas

légèrement vers la gauche afin de s'aligner et de se retrouver exactement en face des hommes.

2. Faire un pas sur place avec le pied droit. Il se pose en demi-pointe.
3. Faire un pas sur place avec le pied gauche. Il se pose en demi-pointe

Les danseurs se regardent toujours dans les yeux.

Dixième figure : « Croisements »

La femme offre le foulard à l'homme et lui, il l'accepte. Ensuite, ils font deux croisements ensemble en commençant avec le pied droit.

Onzième figure : « Tourner en rond avec le foulard »

Sur 1 la femme offre le foulard et l'homme l'accepte (les deux en utilisant la main droite). La main gauche de la femme est sur sa taille et celle de l'homme est pliée derrière son dos à lui. En tenant chacun une extrémité du foulard, ils tournent comme les aiguilles d'une montre et traçant un rond. C'est-à-dire, avec quatre pas simples ils font un tour (en pivotant sur le pied droit) ils échangent de place, et, ensuite, ils reprennent leurs place initiale.

Premier mouvement

1. Avancer et poser le pied droit à plat. Traîner la demi-pointe gauche.
2. Sur 2 et 3, faire des pas plus petits et rapides sur les demi-pointes en pliant légèrement les genoux.

Deuxième mouvement

1. Le pied gauche fait un pas en avant. La femme se trouve à la position initiale de l'homme et l'homme à celle de la femme.
2. La demi-pointe droite traîne en avant.
3. La demi-pointe gauche traîne en avant.

Troisième mouvement

1. Le pied droit fait un pas en avant.
2. Le pied gauche traîne tout le pied avec sa demi-pointe en faisant un pas vers la direction du cercle.
3. Le pied droit traîne tout le pied avec sa demi-pointe en faisant un pas vers la direction du cercle.

Quatrième mouvement

Tous, femmes et hommes, se trouvent, de nouveau, à leur position initiale. Le Quatrième mouvement se fait sur place. Il s'agit du « pas sur place » et il se fait comme analysé plus haut.

Douzième figure : « Quatre croisements »

La danse continue avec quatre croisements suivis de la figure ci-dessous qui se fait en couples et qui s'appelle « changement de place avec les mains derrière le dos ».

Treizième figure : « Changement de place avec les mains derrière le dos »

Les couples avancent l'un vers l'autre en faisant deux fois le « pas simple », les hommes de la gauche, les femmes de la droite. En faisant encore deux fois le « pas simple », cette fois vers l'arrière, ils retournent à leur place. Pendant le retour l'homme a la femme à sa gauche. Durant le changement, le couple se regarde dans les yeux.

Quatorzième figure : « Croisements »

Comme il est décrit ci-dessus.

Quinzième figure : « Retour aux lignes initiales »

Ensuite, en faisant quatre « pas simples » tous les couples retournent à leur place. Les « pas simples » que le couple exécute varient selon sa position. Cet-à-dire que les pas peuvent être faits vers l'arrière, vers l'avant, ou même sur place pour que tout le monde fasse deux lignes droites, comme au début durant l'« arc ». Les pas sur place ne sont exécutés que par les couples qui n'avaient pas bougé de leur place durant la « séparation des couples ».

Seizième figure : « Croisements »

Après le retour de tous les couples à leur place, exécuter quatre croisements.

Dix-septième figure : « Faire un cercle »

Changement de main du foulard. Les hommes le tiennent, maintenant, avec la main gauche et passent sous la main de leur partenaire. Avec la main droite, ils prennent la main gauche de la fille qui se trouve devant eux après la fin du tour et forment, ainsi, tous ensemble un grand cercle. Le dernier homme (de la ligne faite avant par les hommes) passe devant la dernière femme (de la ligne faite avant par les femmes) et mène, maintenant, la ronde. Le reste des hommes se place entre les femmes pour que le cercle soit fait avec un homme - une femme – un homme – une femme et ainsi de suite. Ensuite, en faisant les « pas simples » de Syrtos ils avancent jusqu'à ce que le premier et le dernier du cercle soient l'un en face de l'autre et l'ouverture du cercle soit tournée vers le public.

Dix-huitième figure : Croisements

A ce moment tout le monde exécute quatre croisements.

Dix-neuvième figure en couples : « Tour de la fille en dessous du foulard »

Les danseurs lâchent les mains et forment des couples. Chaque couple se tourne afin de se retrouver l'un en face de l'autre tout en restant toutefois dans le cercle. Les femmes font un tour du côté de leur droite en passant en dessous du foulard avec

quatre pas vers quatre directions. Pendant cela, les hommes exécutent quatre fois les « pas sur place » ayant comme front la direction opposée et en regardant leur partenaire.

Les couples se partagent le foulard. Les hommes tiennent le foulard avec la main gauche en ayant le bras droit allongé et à la hauteur des épaules. Les femmes ont leur poing posé sur leur taille, et tiennent le foulard avec la main droite.

Tour de la fille en dessous du foulard :

Premier mouvement

1. Le pied droit fait un pas vers son partenaire en effectuant $\frac{1}{4}$ de tour.
2. Le pied gauche fait un pas sur sa demi-pointe et se pose à côté du pied droit en achevant ainsi le changement dans la direction du corps (qui tourne à gauche). Le pied gauche s'appuie sur la demi-pointe, le genou légèrement plié.
3. Le pied droit se pose à côté du pied gauche sur la demi-pointe, le genou légèrement plié.

Deuxième mouvement

1. Le pied gauche continue son tour vers la droite et change ainsi la direction du corps en faisant encore $\frac{1}{4}$ de tour. La danseuse passe en dessous du foulard que son partenaire tient et se retrouve du côté extérieur du cercle.
2. Le pied droit s'appuie sur la demi-pointe, à côté du pied gauche. Le genou est légèrement plié.
3. Le pied gauche s'appuie sur la demi-pointe, à côté du pied droit. Le genou est légèrement plié.

Troisième mouvement

1. Le pied droit s'appuie sur toute la plante en changeant encore de direction avec $\frac{1}{4}$ de tour et en continuant ainsi le tour vers la droite. La femme a son dos tourné à son partenaire.
2. Le pied gauche s'appuie sur la demi-pointe et se pose à côté du pied droit, le genou légèrement plié.
3. Le pied droit finit le pas en s'appuyant sur la demi-pointe, le genou légèrement plié.

Quatrième mouvement

1. Le pied gauche accomplit le tour avec $\frac{1}{4}$ de changement de direction. La danseuse se retrouve à sa place initiale.
2. Le pied droit se pose sur la demi-pointe à côté du pied gauche, le genou légèrement plié.
3. Le pied gauche se pose à côté du pied droit en se basant sur la demi-pointe et en finissant, ainsi, le pas.

Comme il est mentionné préalablement, le 1 est toujours le pas le plus lent où le pied se pose sur toute la plante et avance, et donne la direction, tandis que, le 2 et le 3 sont rapides et le pied s'appuie sur la demi-pointe ; il s'agit des tout petits pas sur place.

Ainsi le tour est accompli sur quatre fronts :

- Vers le partenaire.
- Vers le côté extérieur du cercle la danseuse passe au-dessous du foulard que son partenaire tient et se tourne vers le côté extérieur du cercle.
- La danseuse tourne son dos au danseur.
- Elle arrive à sa place initiale.

Vingtième figure : « Quatre Croisements »

Tout le monde fait quatre croisements (en commençant toujours avec le pied droit).

Ensuite les danseurs lâchent les foulards. Les hommes entrent dans le cercle en faisant le « pas simple » afin d'exécuter des figures strictement masculines pendant que les femmes restent à leur place dans un cercle plus grand en exécutant « quatre croisements avec le foulard et un tour ». Cela se fait ainsi :

Vingt et unième figure : « Quatre croisements des femmes avec le foulard et un tour »

Les quatre croisements se font avec les pieds, comme il est décrit plus haut. La seule différence est que dans ce cas, la main gauche est posée sur la taille pendant que la main droite tient le foulard qui ondule à chaque pas comme il est dit ci-dessous :

« Bras et ondulation du foulard »

Le bras droit est plié au coude et levé vers l'avant. Il se trouve, ainsi, devant le corps des femmes qui tiennent l'extrémité du foulard (plié en triangle). Le foulard arrive à peu près à la hauteur du cou. Elles bougent seulement leur avant-bras en fonction de la direction du corps. Le foulard ondule devant leur visage, des fois vers la droite, d'autres vers la gauche.

1. Le pied droit se croise devant le pied gauche, le corps est tourné vers la gauche, et les danseuses ondulent le foulard vers la gauche.
2. Le pied gauche se croise devant le pied droit, le corps est tourné vers la droite, et les danseuses ondulent le foulard vers la droite.
3. Le pied droit se croise devant le pied gauche, le corps est tourné vers la gauche, et les danseuses ondulent le foulard vers la gauche.
4. Le pied gauche se croise devant le pied droit, le corps est tourné vers la droite, et les danseuses ondulent le foulard vers la droite.

Chaque fois que les femmes ondulent le foulard, elles créent avec celui-ci un demi-cercle en l'air.

Faire un tour :

« Tour lent »

Mettre les mains sur la taille et faire un tour vers la gauche. Durant le « tour lent », la direction du tour se donne sur le temps 1 de chacun de quatre pas. Quant aux 2 et 3, faire des « pas sur place » sur les demi-pointes. Le tour s'exécute sur quatre fronts.

- Vers l'épaule gauche de la danseuse
- Vers le côté extérieur du cercle
- Vers le début du cercle
- Vers le centre du cercle

La figure (c'est-à-dire les « quatre croisements avec le foulard et le tour») se répète tout le temps jusqu'à ce que les hommes, qui se trouvent au milieu du cercle, retournent au cercle fait par les femmes. Une fois à leur place, ils se donnent les mains en créant ainsi un seul cercle ayant tout à son début un homme.

Figures masculines : (Au centre du cercle des femmes)

Les hommes, après avoir effectué quatre croisements avec les femmes, avancent vers le centre du cercle, en faisant quatre grands « pas simples », et en créant ainsi deux lignes droites, verticales par rapport au public. Les bras sont allongés. Les mouvements des hommes ainsi que les pas sont, désormais, exécutés beaucoup plus fortement.

Première figure (des hommes) : « Se tenir main dans la main et faire un tour »

Sur 1, se tenir par la main ou en utilisant un foulard, et exécuter un tour vers la direction du cercle en faisant quatre « pas simples », grands et allègres en commençant avec le pied droit jusqu'à ce que le tour s'accomplisse (les « pas simples » effectués comme il a été décrit). Pendant que les danseurs se tiennent la main gauche, ils ont le bras droit allongé sur le côté. Cela se répète dans les figures suivantes.

Deuxième figure (des hommes) : « Croisements »

Toutes les deux lignes, formées pendant la première figure, effectuent quatre croisements, comme il est décrit plus haut, toujours sur quatre temps, en commençant avec le pied droit.

Troisième figure (des hommes de la Première ligne formée) : des pas sautillants, des croisements sautillants vers la droite, frapper la main au sol et taper le pied droit avec la main droite, faire un tour)

A. Pas sautillants :

1. Le pied gauche s'appuie fermement sur la demi-pointe.
2. Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche, plié au genou, se soulève et croise devant la jambe droite.
3. La demi-pointe du pied gauche se croise devant le pied droit, pendant que le pied droit, croisé, se soulève vers l'arrière.

B. Pas sautillants avec un écart sur 3 :

Répéter pour encore une fois le 1, 2 c'est-à-dire,

1. Le pied gauche s'appuie fermement sur la demi-pointe.
2. Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche, plié au genou, se soulève et croise devant la jambe droite. Et à 3 :
3. Le pied gauche se met en écart (c'est-à-dire que le pied gauche se pose en parallèle du pied droit mais à une distance de 10-15 centimètres) tandis que le pied droit reste légèrement étiré vers l'avant et vers la droite.

C. Pas sautillants avec un croisement sur 1 :

1. Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se plie au niveau du genou et croise devant le pied gauche au niveau de la cheville gauche.
2. Sauter et tomber sur le pied droit et vers la droite pendant que le pied gauche avance, étiré, vers la droite.
3. Le pied gauche appuie sur la demi-pointe devant le pied droit. En même temps, le pied droit se soulève vers l'arrière et croise derrière le talon gauche.

La figure se répète une fois. Ensuite la partie A, c'est-à-dire les « pas sautillants », s'exécute deux fois, suivie par les « croisements sautillants vers la droite ».

« Croisements sautillants vers la droite en tapant le sol avec la main - taper le talon du pied gauche – faire un tour ».

Croisements sautillants vers la droite :

Premier mouvement :

1. Durant la première moitié du temps 1, le pied droit fait des petits sauts vers la droite, le genou légèrement plié, et fait un pas ferme en arrière.
2. Durant la deuxième moitié du temps 1, le pied gauche se croise devant le pied droit, vers la droite et s'appuie, par la suite, sur la demi-pointe devant le pied droit et vers la gauche.

Deuxième mouvement :

Répétition du premier mouvement.

Troisième mouvement:

1. Le pied droit s'appuie sur la pointe et derrière le pied gauche.
2. Faire un saut vers la gauche, avec le pied gauche et tomber sur la plante du pied.
3. Le pied droit croise devant et à gauche du pied gauche pendant que ce dernier reste figé par terre. Tout le corps penche vers la droite.

« Taper le sol avec la main » :

1. Tomber légèrement en position assise, les jambes pliées au genou ; la main droite tape le sol.
2. Sauter et tomber sur le pied droit en ayant le pied gauche levé et plié au genou.
3. Rester figé.

« Taper le pied gauche et faire un tour » :

1. Sauter sur le pied gauche et vers la gauche en tapant, en même temps, le talon droit avec la main droite.
2. Le pied droit croise devant le pied gauche en préparant le corps de tourner afin de faire un tour vers la gauche.
3. Le pied gauche tourne et sert comme axe pour accomplir le tour.

Pendant l'exécution de la Troisième figure (des hommes de la première ligne) la deuxième ligne fait des croisements.

Quatrième figure (des hommes) : « Croisements »

Toutes les deux lignes effectuent des croisements.

Cinquième figure (des hommes de la deuxième ligne)

La deuxième ligne effectue la Troisième figure exactement comme elle a été effectuée par la première ligne. Pendant ce temps la première ligne effectue des croisements.

Sixième figure (des hommes) : « Croisements »

Ici, deux «croisements sont effectués par toutes les deux lignes. Pendant le deuxième croisement les hommes lâchent les mains (ou le foulard) qu'ils tenaient pendant qu'ils étaient en couple et ouvrent les mains. Avec ce même croisement les danseurs s'approchent et se mettent l'un en face de l'autre ; ayant chacun la main gauche devant la poitrine de l'autre. Ils se regardent constamment dans les yeux.

Les « pas sautillants » suivent comme il est décrit ci-dessous.

Figures uniformes de groupe (des hommes) de toutes les deux lignes simultanément

Première figure : « Les pas sautillants » - « Taper le pied gauche, par derrière, avec la main droite » - « Taper le pied gauche au sol » - « Sauter en tapant le talon droit en l'air avec la main droit » :

A. Pas sautillants :

1. Le pied droit avance sur la demi-pointe.
2. Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche, plié au genou et croisé devant le pied droit, se soulève.

3. Le pied gauche avance sur la demi-pointe, croisé devant le pied droit, pendant que le pied droit se soulève vers l'arrière.

B. Pas sautillants avec un écart sur 3 :

Répéter 1 et 2 du A :

1. Le pied droit avance sur la demi-pointe.
2. Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche, plié au genou et croisé devant le pied droit, se soulève.
3. Le pied gauche avance en écart (c'est-à-dire le pied gauche fait un pas en parallèle à côté du pied droit en gardant une distance entre 10 et 15 centimètres.) Tandis que la jambe droite est légèrement étirée vers l'avant et vers la droite.

C. Pas sautillants avec un croisement sur 1 :

1. Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se plie au genou et croise devant le pied gauche au niveau de la cheville.
2. Sauter sur le pied gauche et vers la droite pendant que le pied gauche, étiré, avance vers la droite.
3. Le pied gauche s'appuie sur la demi-pointe, devant le pied droit. En même temps, le pied droit se soulève vers l'arrière et croise derrière le talon gauche.

Toutes les trois parties de la figure se répètent. Ensuite, des « pas sautillants » sont exécutés vers l'arrière comme suit :

A. Pas sautillants :

1. Faire un pas ferme vers l'arrière sur la demi-pointe droite et derrière le pied gauche.
2. Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche se soulève, plié au genou, et croise devant le pied droit.
3. Le pied gauche avance sur la demi-pointe et croise devant le pied droit, pendant que le pied droit se soulève croisé derrière.

B. Pas sautillants avec un écart sur 3 :

1. Le pied droit fait un pas encore plus grand vers l'arrière pour que les hommes s'éloignent l'un de l'autre. Croiser le pied droit derrière le pied gauche.
2. Rebondir sur le pied droit pendant que la jambe gauche, pliée au genou, croise devant le pied droit.
3. Le pied gauche fait un pas en écart (c'est-à-dire le pied gauche fait un pas en parallèle à côté du pied droit en gardant une distance entre 10 et 15 centimètres.) Tandis que la jambe droite est légèrement étirée vers l'avant et vers la droite.

« Taper le talon gauche avec la main droite et taper le pied gauche par terre »

1. Croiser le pied droit devant le pied gauche pendant que le pied gauche sursaute.

2. Sauter en avant avec le pied droit en transférant sur celui-ci tout le poids du corps. Le corps (au-dessus de la taille) est tourné vers la gauche et penche vers la droite. Le pied gauche est plié au genou, derrière le pied droit.
3. Taper le talon du pied gauche avec la main droite.

« Taper le talon gauche avec la main droite »

1. Le talon du pied gauche tape le sol avec force, juste à côté du pied droit et se soulève tout de suite du sol en pliant le genou.
2. Rebondir sur le pied droit.
3. Pause

« Sauter en tapant le talon droit, en tournant vers la gauche »

1. Sauter sur le pied gauche et taper le talon droit avec la main droite. En même temps le corps tourne en l'air vers la gauche.
2. Le pied droit fait un pas devant le pied gauche, et à gauche, en continuant ainsi le tour.
3. Le pied gauche s'appuie sur la demi-pointe et accomplit le tour vers la gauche. Le danseur se retrouve en face de son partenaire.

Deuxième figure : « Croisements »

Les couples répètent deux croisements en gardant les mains tendues sur les côtés.

Troisième figure : « Tomber en position assise en tapant les pieds au sol »

Répéter les A, B et C des pas sautillants deux fois. Ensuite la partie A se répète deux fois mais cette fois en arrière afin que les danseurs s'éloignent (l'un de l'autre). Pendant la deuxième répétition de cette partie le corps se tourne vers la droite. Ensuite tomber deux fois en position assise en tapant les mains sur 1.

1. « Position assise »

Première position assise :

1. Sauter et tomber en position assise pendant que les mains tapent devant le visage.
2. Rebondir et tomber sur le pied droit en allongeant les bras. En même temps, lever la jambe gauche du sol, pliée au genou.
3. Poser le pied gauche en transférant tout le poids du corps sur ce dernier. En même temps, soulever la jambe droite du sol, pliée au genou.

Deuxième position assise :

1. Sauter et tomber en position assise pendant que les mains tapent devant le visage.
2. Etirer le corps vers le haut et taper le pied droit fermement au sol. En même temps la main droite prend la nuque et la main gauche se plie derrière le dos, la paume est tournée vers l'extérieure.

3. Poser le pied gauche fermement au sol.

1. Poser fermement le pied droit au sol.

2. Pause

3. Pause

Pendant tout ce temps les mains restent figées (l'une sur la nuque et l'autre derrière le dos).

Quatrième figure : « Faire un tour vers la gauche avec les pas simples »

Faire un tour à gauche avec deux « pas simples ».

Les danseurs reprennent leur place en faisant des « pas simples ». Ils se placent entre les femmes et reprennent l'extrémité du foulard. Ensuite, en faisant « des pas simples », les danseurs dansent en cercle, vers la droite en faisant le tour de la scène. Une fois que le danseur qui mène la danse ramène l'ouverture du cercle devant le public, les danseurs exécutent des croisements jusqu'à ce que la musique se termine.

LE « ZEIMBÉKIKO »

La mesure de ce genre de danse est à 9/8, un rythme assez répandu, à la fois à Chypre et en Grèce. Selon une émission diffusée en 1974 sur la chaîne nationale chypriote («RIK») le « Zeimbékiko » appartient à un groupe de danses qui provient principalement des pays voisins tels que la Grèce et l'Asie Mineure. Afin de comprendre d'où provient chaque type de « Zeimbékiko », il suffit d'examiner l'adjectif qui le précède. Prenons comme exemple l'appellation « Smyrniiko Zeimbékiko ». Le mot Smyrniiko témoigne l'origine du « Zeimbékiko ». Ici nous avons affaire à un type de danse qui vient de Smyrne. D'autres appellations de cette danse sont « Peiraiwtiko » (du Pirée), « Attaliko » (de l'Antalia), « Aivaliwtiko » (d'Aïvali), villes où la danse fut aussi très répandue¹²⁰.

Selon Kavakopoulos Pantélis, dans le livre de Raftis Alkis¹²¹, la danse a ses racines en Ionie, il soutient qu'en étudiant toutes les informations qui nous sont données à travers l'histoire de la Grèce Antique et Moderne, nous constatons qu'il est très difficile de vérifier si tout ce qui est dit sur le « Zeimbékiko » est vrai. Une bonne partie des informations données est douteuse.

D'après A. Papandréou¹²² la danse s'est présentée pour la première fois avec la création d'un groupe de Grecs islamisés, descendants des immigrés de Thrace en Asie Mineure. Les « Zeibékides »¹²³ furent les gens qui servaient sous le régime du sultan pendant les périodes de guerre. Une fois la guerre finie, ces mêmes gens intégraient la police locale.

Selon Kokkinou Yannis le « Zeimbékiko » doit son nom aux « Zeibékides », une tribu de Bursa, d'Aydin et aux environs de Smyrne. Les « Zeibékides » sont des descendants des Thraces qui ont immigré en Asie Mineure et ont fondé la ville de « Tralles ». ¹²⁴

L'ancien directeur du Musée Archiépiscopeal de Constantinople Hamvi Veis (Constantinople, 1873) écrit que les « Zeibékides » sont des Thraces et non pas des Turcs. De plus, il écrit que cette danse est une danse de démonstration de maniement des armes¹²⁵.

Nous avons pu observer que cette danse fut utilisée, à travers le temps, par des gens d'armes (soldats etc.), C'est possible qu'à la base, le « Zeimbékiko » avait comme but la démonstration et l'entraînement des soldats quant au maniement des armes, l'attaque, et l'exercice physique¹²⁶.

Raftis Alkis cite une note de Pirovolas (1992, p.129) qui mentionne qu'à Prokopi de Cappadoce (région en Asie Mineure), le « Zeimbékiko » fut un Antikristos (pour

¹²⁰ cf. R.I.K., n. 59.

¹²¹ Ράφτης Άλκης, *Επιστήμες για την Τέχνη του χορού*, Εκδόσεις: Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης, p.p. 99-108, Αθήνα, Ελλάδα, 1999.

¹²² cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p. 308.

¹²³ Celui qui danse le "Zeimbékiko".

¹²⁴ Κοκκίνου Γιάννης, *Ιστορική εξέλιξη και μουσικοκινητική ανάλυση*, Εκδόσεις: Salto, p. 290, Θεσσαλονίκη, Ελλάδα, 1993.

¹²⁵ cf. Κοκκίνου Γιάννης, n. 124.

¹²⁶ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95.

hommes) qui était dansé en couple et que les danseurs tenaient des couteaux ou des épées¹²⁷.

La manière dont nous dansons le « Zeimbékiko » pour hommes, avec des pas vers l'arrière et vers l'avant, renvoie à l'attaque et à la défense. Le fait que les bras se posent sur les hanches nous rappelle des mouvements que le guerrier fait pour se rassurer que ses armes soient à la bonne place, ou encore pour sortir son couteau¹²⁸.

Il y a eu toujours une attitude guerrière qui s'est, ensuite, transformée en quelque chose de plus pacifique¹²⁹. Ce fait justifie les cries poussés par les danseurs pendant la danse. Des cries comme «ee», «oo», «eep» ainsi que des mots comme «ela» (=viens), «opa», «etsi» (=ainsi).

D'après Papandréou, l'expression guerrière du « Zeimbékiko » est transformée en expression pacifique, puisque, finalement, il devient une danse mixte ainsi qu'une danse pour femmes, et s'est assez éloignée du premier sens de sa signification¹³⁰.

¹²⁷ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p.188.

¹²⁸ Hadjieftychiou Christos, entretien orale en mai (2008), à Paphos, Chypre.

¹²⁹ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p. 308.

¹³⁰ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p. 308.



Ils dansent : Hadjieftychiou Constantina, Hadjieftychiou Christos et d'autres membres du groupe de danse « Zorbas ».

Types et formes de « Zeimbékiko »

Il existe plusieurs types et formes de « Zeimbékiko ». Le « Zeimbékiko », qui se réfère à une danse de guerre, le « Zeimbékiko » qui se danse par un homme et une femme, le « Gérontiko Zeimbékiko » qui se danse aux îles grecques et qui était dansé en Asie Mineure. Le « Zeimbékiko » « I stamna » (la cruche), se danse, à l'accompagnement d'une chanson qui porte la même dénomination, par des hommes et des femmes, aussi bien à Chypre qu'aux îles grecques. Nous pouvons, donc, l'appeler une danse mixte.

Il y a, aussi, le « Zeimbékiko » populaire duquel la mesure est à 9/8, mais qui a un thème complètement différent et qui est, par conséquent, dansé d'une autre manière. Ce « Zeimbékiko » grec populaire ne devait être dansé que par des hommes et fut, et continue à être, la danse « des hommes ivres ».

Selon Papandréou la danse fut dansée par des hommes ivres qui voulaient exprimer, de cette manière, leurs souhaits, leurs déceptions amoureuses ainsi que leur vie dure¹³¹. Assiotis Grigoris¹³² indique, (dans un entretien réalisé par l'auteur de cette thèse, le 20 mai 2009, à Nicosie, Chypre), qu'au début ce type de danse a été considéré comme anarchique et donc, interdit.

Au fil du temps, les femmes ont commencé à danser le « Zeimbékiko » grec populaire et la musique de cette danse est aujourd'hui la musique préférée qui domine les programmes des tavernes grecques ainsi que d'autres centres de divertissement. Raftis Alkis, dans l'Encyclopédie de la Danse Grecque, mentionne que le « Zeimbékiko » grec populaire est une danse des côtes de l'Asie Mineure qui s'est répandue aux îles voisines et qui est, finalement, devenue la danse la plus célèbre de Rébética¹³³.

A Chypre nous dansons tous ces types ou genres de « Zeimbékiko », même ceux qui proviennent de la Grèce (« la danse des ivres »), qui, comme il a été mentionné, est dansé dans des centres de divertissement par les hommes ainsi que par les femmes. Toutefois, ces types de danses sont entièrement d'origine grecque et non pas chypriote. Il y a une différence en ce qui concerne la danse, c'est-à-dire ce que la danse exprime, ainsi que dans la manière de la danser. Le « Zeimbékiko » grec populaire est une danse individuelle et malgré le fait que sa mesure est à 9/8, nous comptons 11 pas. Il faut remarquer que le danseur ou la danseuse doit donner l'impression qu'il est ivre.

Malgré tout cela, nous observons ces dernières années un changement dans la façon d'exécuter cette danse. Nous notons que la danse commence à retrouver sa vraie valeur et la façon dont elle était dansée à la base. Le fait que cette danse est individuelle donne au danseur la liberté d'improviser les figures qu'il réalise, même quand il est en train de danser devant un public.

Il y a un grand nombre de danseurs et de danseuses adroits qui exécutent des figures individuelles qui demandent des techniques difficiles, chose impossible pour

¹³¹ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95.

¹³² cf. Ασιώτης Γρηγόρης, n. 52.

¹³³ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78.

une personne ivre. La raison est évidente. Une personne ivre arrive à peine à marcher. Ce n'est pas possible de garder son équilibre et de danser habilement.

Selon Hadjieftychiou Christos (dans l'entretien réalisé au mois de mai 2008) le « Zeimbékiko » grec populaire est actuellement une danse de dextérité et de démonstration des capacités de chaque danseur. Le « Zeimbékiko » grec populaire était dansé par une seule personne après une requête. C'est-à-dire, que pour que quelqu'un puisse danser il fallait demander à l'orchestre qu'elle joue une chanson spécifique au rythme de « Zeimbékiko » juste pour lui. Quand cela arrivait, personne n'avait le droit de monter sur la piste et de danser. C'était comme un droit non écrit. Si quelqu'un ne respectait pas ce droit, c'était une raison pour se disputer.

Fait anecdotique est celui de « Koutsavakides » qui furent des « Rebetes », des hommes dur, (qui ont vécu durant le début du siècle dernier). Une fois que les « Koutsavakides » dansaient le « Zeimbékiko », ils desserraient leurs ceintures et la laisser traîner par terre. Malheur à celui qui osait monter sur la piste et marcher sur cette ceinture. Ils considéraient ce comportement comme une grande offense, c'était la raison pour se disputer avec la personne irrespectueuse¹³⁴.

Le « Zeimbékiko grec populaire » fut importé à Chypre de la Grèce durant les derniers 50 ans, mais c'est la danse la plus répandue dans les centres de divertissement.

Le « Zeimbékiko » traditionnel chypriote est dansé en tant que danse individuelle, soit pour l'homme soit pour la femme ; en tant que danse de groupe pour les hommes et pour les femmes ; et, enfin, en tant que danse mixte. *Cependant cette danse est éminemment masculine. En effet, le « Zeimbékiko » est une danse pour un ou deux hommes dont l'un avait le rôle de comparse. Il tenait le rythme pour son compagnon en tapant dans ses mains*¹³⁵.

Pendant que le premier homme dansait, le deuxième lui tenait le rythme en tapant dans ses mains. D'où dérive le proverbe chypriote « Les applaudissements¹³⁶ sont prêtés » (« En danika ta piskala »), enregistrée pour la première fois par Chatziioannou en 1938-1948¹³⁷.

¹³⁴ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 128.

¹³⁵ Hadjieftychiou Cristos, n. 111.

¹³⁶ En grec nous utilisons le verbe applaudir, en danse, pour dire que quelqu'un tient le rythme a son partenaire en tapant dans ses mains.

¹³⁷ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 150.

I ZEIMBÉKIKO POUR HOMMES

Le pas simple et les figures qui suivent peuvent être dansés par un seul homme ou bien par un groupe d'hommes.

LES PAS

« Le pas simple »

Il s'agit du « pas simple » d'hommes et de ses variations qui ont été décrits dans la danse « La cruche ».

Première figure : « Tour vers la gauche »

1. Croiser le pied droit devant. Les bras restent bloqués au niveau des épaules pendant que le corps se penche à droite, en créant une ligne diagonale avec les bras. Les genoux sont légèrement pliés. En faisant ce mouvement le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.
2. Poser le pied gauche sur place et redresser le corps.
3. Croiser le pied droit devant afin de continuer le tour vers la gauche.
4. Pivoter et poser le pied gauche vers la gauche en l'utilisant en tant qu'axe de rotation.
5. Faire un pas avec le pied droit pour finir le tour.
6. -9. Faire le « pas simple » comme il est décrit plus haut.

Variation du tour : « Tour sur place avec les genoux pliés »

1. Croiser le pied droit devant et le poser à un écart de 15-20 cm. Le pied gauche reste au sol. Le poids du corps est réparti entre les deux pieds qui constituent l'axe de rotation.
2. - 4. Rotation vers la gauche en utilisant les deux pieds. Finir le tour sur 4.
5. Taper le pied droit au sol.
6. Taper le talon gauche au sol, juste à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit et soulever le pied gauche à environ 15-20 cm du sol. Le genou gauche est plié et forme un angle droit.
8. Joindre les pieds.
9. Rebondir sur le pied gauche et soulever le pied droit à environ 15-20 cm du sol. Le genou droit est plié et forme un angle droit.

Deuxième figure : « Tomber en position assise en tapant les mains et le pied droit »

Cette figure est décrite dans la danse « La cruche » (page 194).

Troisième figure : « Tour sur place vers la gauche – Tour sur place vers la droite »

Le « tour » s'exécute sur place. Sur les temps 1-4 les pas sont sur les demi-pointes. Les genoux sont légèrement pliés et les bras sont allongés sur les côtés au niveau des épaules. Sur 5, baisser les bras autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière).

1. Poser le pied droit sur place en faisant $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.
 2. Poser le pied gauche sur place en faisant $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.
 3. Poser le pied droit sur place en faisant $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.
 4. Poser le pied gauche sur place en faisant $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.
 5. Taper le pied droit au sol à côté du pied gauche pour finir le tour.
 6. Poser la pointe du pied gauche sur place.
 7. Rebondir sur le pied droit et lever le pied gauche à environ 15-20 cm du sol. Le genou gauche est plié en formant un angle droit.
 8. Joindre les pieds.
 9. Rebondir sur le pied gauche et soulever le pied droit à environ 15-20 cm du sol. Le genou droit est plié et forme un angle droit.
- Il est possible de répéter la même chose vers la droite.

Quatrième figure : « Tomber en position assise en tapant les mains et le pied droit »
(avec la main droite).

Cette figure est décrite dans les figures d'hommes de la danse « La cruche ». (Page 156).

Cinquième figure : « Croisements de 1 à 4 », « Brusque interruption – prise par surprise »

« Croisements de 1 à 4 »

1. Croiser le pied droit devant en posant, d'abord, le talon et, ensuite, toute la plante. En même temps, soulever le pied gauche.
2. Rebondir sur la demi-pointe droite. Emmener le pied gauche devant et croiser devant en l'air (soulever à 20-25 cm du sol).
3. Poser le pied gauche croisé et, en même temps, soulever le pied droit.
4. Rebondir sur la demi-pointe gauche. Emmener le pied droit devant et croiser devant en l'air (soulever à 20-25 cm du sol).

« Brusque interruption sur 5 – prise par surprise »

5. Sauter et tomber fermement en écartant les pieds. Le poids du corps est sur les deux pieds et les bras baissent brusquement pour se mettre autour de la taille (le bras droit devant, le bras gauche derrière).
6. Pause.
7. Soulever légèrement le pied gauche (à 5cm du sol).
8. Poser le pied gauche et soulever légèrement le pied droit. Le poids du corps se déplace sur le pied gauche.
9. Rebondir sur le pied gauche en soulevant le pied droit un peu plus haut (devant).

Il est possible de continuer avec un tour vers la gauche, ou bien avec la septième figure qui suit.

Sixième figure : « Des pas latéraux vers la gauche »

Le danseur tient le corps face au public et avance avec des pas latéraux vers la gauche de la façon suivante :

1. Croiser le pied droit devant.

2. Décroiser le pied gauche et le poser à 10-20 cm du pied droit, vers la gauche et légèrement en arrière.
3. Croiser le pied droit devant.
4. Décroiser le pied gauche et le poser à 10-20 cm du pied droit, vers la gauche et légèrement en arrière.
5. Taper le pied droit au sol presque sur place (légèrement en avant et à droite).
6. Taper le talon gauche au sol, juste à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit et soulever le pied gauche à environ 15-20 cm du sol. Le genou gauche est plié formant un angle droit.
8. Joindre les pieds.
9. Rebondir sur le pied gauche et soulever le pied droit à environ 15-20 cm du sol. Le genou droit est plié formant un angle droit.

Septième figure : « Tomber en position assise et taper les mains (sur 1, 3 et 4) ainsi que la pointe du pied gauche » (avec la main droite)

1. Croiser le pied droit devant en tombant en position assise. Les deux genoux sont pliés. En même temps, taper les mains devant le visage.
2. Pause.
3. Tendre la jambe droite et déplacer le poids du corps sur celle-ci. Soulever et emmener le pied gauche devant. Le genou gauche est plié et le pied gauche est à 25-30 cm du sol. Pencher le corps devant et taper les mains au-dessous de la jambe gauche (ainsi la jambe gauche se retrouve entre les deux mains).
4. Taper les mains au-dessus de la jambe gauche qui est toujours en l'air.
5. Taper la pointe gauche avec le dos de la main droite.
6. Baisser le pied gauche sans toucher le sol (le genou est légèrement plié).
7. Rebondir sur le pied droit. En même temps, la jambe gauche se plie devant et se soulève encore plus haut.
8. Poser le pied gauche et déplacer sur lui le poids du corps. Soulever légèrement le pied droit.
9. Petit sursaut sur le pied gauche. Baisser le bras droit et toucher le talon droit qui se soulève derrière.

Ensuite, tourner vers la gauche.

Huitième figure : « Taper le pied gauche et le pied droit avec la main droite »

1. Croiser le pied droit devant en posant, d'abord, le talon et, ensuite, toute la plante. En même temps, soulever le pied gauche.
2. Rebondir sur la demi-pointe droite. Emmener le pied gauche devant et croiser devant en l'air (soulever à 20-25 cm du sol).
3. Poser le pied gauche croisé et, en même temps, soulever le pied droit.
4. Rebondir sur la demi-pointe gauche. Simultanément, emmener le pied droit devant et croiser devant en l'air (lever à 20-25 cm du sol).
5. Le pied droit fait un grand pas en avant.
6. Déplacer la jambe gauche tendue devant et soulever jusqu'au niveau du visage.
7. Rebondir sur le pied droit et taper la pointe gauche avec la main droite.
8. Poser le pied gauche et déplacer sur lui le poids du corps.

9. Rebondir sur le pied gauche. En même temps, la jambe droite se soulève tendue jusqu'au niveau du visage et le dos de la main droite tape la pointe du pied droit.

Il est possible de continuer avec un tour vers la gauche, ou bien avec la huitième figure.

Neuvième figure : « Sauter sur 7 et taper le talon droit »

Les pas du numéro 1- 5, sont identiques aux pas de 1- 5 de la figure précédente.

6. Déplacer la jambe gauche tendue devant et la soulever à environ 30 cm du sol. En même temps, lever les bras au-dessus de la tête et taper dans les mains.
7. Faire un grand saut en tapant le talon droit avec la main droite et tomber sur le pied gauche. La tête se tourne vers le talon droit.
8. Avancer avec le pied droit en se tournant vers la gauche.
9. Avancer avec le pied gauche en se tournant vers la gauche.

Pendant les temps 5-9, la figure s'exécute en tournant vers la gauche afin de faire un tour et se retrouver à la position initiale.

Dixième figure : « Taper le talon gauche avec la main gauche sur 7, puis avec la main droite sur 8 et, ensuite, taper le talon droit avec la main droite sur 9 »

1. De 1- 4, les pas sont Identiques aux pas 1- 4 de la neuvième figure.
5. Faire un petit saut en avant et tomber sur le pied droit. Les mains se mettent autour de la taille (la main droite devant, la main gauche derrière).
6. Taper le talon gauche au sol juste à côté du pied droit et, tout de suite, soulever la jambe gauche et faire un cercle en dehors qui finira derrière.
7. Rebondir sur le pied droit. Le genou gauche se plie derrière et la main gauche baisse pour taper le talon gauche.
8. Rebondir sur le pied droit. Le genou gauche reste plié derrière et, cette fois, c'est la main droite qui va taper le talon gauche.
9. Sauter du pied droit et tomber sur le gauche. En même temps, taper le talon droit avec la main droite.

Onzième figure : « Soulever la jambe gauche devant et taper la pointe sur 7 – taper le talon droit sur 9 »

1. De 1- 5, les pas sont Identiques aux pas 1-5 de la neuvième figure.
6. Déplacer la jambe gauche tendue devant.
7. Soulever la jambe gauche tendue au niveau du visage et taper la pointe avec le dos de la main droite.
8. Poser le pied gauche en avant.
9. Rebondir sur le pied gauche. En même temps, taper le talon droit qui se lève derrière avec la main droite.

Douzième figure : « Ecarter et croiser les pieds »

1. Sauter et tomber en écartant les deux pieds. Le poids du corps est réparti sur les deux pieds qui ont un écart d'environ 30 cm.
 2. Pause.
 3. Sauter et croiser les pieds (le pied droit devant, le pied gauche derrière).
 4. Pause.
 5. Faire $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche en sautant avec le pied droit vers la droite (un saut de côté).
- Pendant les temps 5-9, faire un tour vers la gauche.

Les danseurs peuvent improviser en se basant sur toutes ces figures, afin de créer leurs propres figures.



Groupe de danse « Zorbas ». Snap shoot prise pour une présentation de la Télévision Nationale de Chypre pour l'émission « Κυπριακοί χοροί » 1987.

Ils dansent : Hadjieftychiou Christos avec Hadjieftychiou Antonios et Kleantis Natiotis.

RÉALISATION DES PAS – ZEIMBÉKIKO POUR HOMMES

CHORÉGRAPHIE

Zeimbékiko pour hommes (individuel)

Durant cette danse, le danseur choisit lui-même les figures qu'il exécute.

Zeimbékiko pour hommes (en groupe)

Chorégraphie

1. Le danseur principal fait le tour de la scène en exécutant toutes les variations des « pas simples » vers l'avant, comme il est décrit, durant la danse de la cruche. La tête se tourne vers la droite et vers la gauche, le regard vif, comme si le danseur est en train de chercher quelque chose.
2. Il exécute deux ou trois figures. Le danseur peut exécuter des figures de son choix ou exécuter des figures déjà mentionnées, ci-dessus, durant la danse du Zeimbékiko.
3. Il effectue un tour en exécutant les pas simples avec croisement.
4. Une fois le tour finit, le danseur exécute la cinquième figure de Zeimbékiko pour hommes, comme il est décrit durant la danse. (« pas de base avec croisement en avant du temps 1 à 4 », « Prise par surprise »).
5. Ensuite il exécute la sixième figure du Zeimbékiko pour hommes (« Des pas latéraux vers la gauche »).
6. Il continue en faisant un tour vers la gauche (première figure du Zeimbékiko pour hommes) et siffle, donnant ainsi le signal au reste du group de monter sur scène.
7. Les danseurs, avec en tête le danseur principal, exécutent les « pas de base avec croisement en avant », comme il est décrit durant la première variation des pas simples en avant pour hommes, de la danse « la cruche »¹³⁸, en formant un cercle.
8. Les danseurs se trouvent en face du public et exécutent la figure « Prise par surprise ».
9. Ils continuent avec la figure « Pas latéraux vers la gauche ».
10. Ensuite ils effectuent un « tour vers la gauche ».
11. Ils continuent avec la onzième figure de la danse « Taper le talon gauche avec la main gauche sur 7, puis avec la main droite sur 8 et, ensuite, taper le talon droit avec la main droite sur 9 ».
12. Après, ils effectuent la sixième figure du Zeimbékiko pour hommes, « Pas latéraux vers la gauche ».
13. Les danseurs effectuent un « tour vers la gauche ».
14. Ensuite ils exécutent des « pas de base avec croisement en avant ».

¹³⁸ Voir la page 195.

15. Les danseurs se déplacent en arrière en exécutant des « pas simples en arrière et vers la gauche ».
16. Ils exécutent la cinquième figure pour hommes de la danse « la cruche » (« Tomber en position assise en tapant les mains et le pied droit »)¹³⁹.
17. Ensuite ils effectuent un « tour vers la gauche ».
18. Les danseurs forment des couples et le premier couple avance avec des « croisements » simples vers le centre du cercle.
19. En même temps, les deux danseurs du couple exécutent une figure de leur choix.
20. En finissant la figure, ils retournent à leur place en effectuant des « pas simples en arrière ».
21. C'est au tour du deuxième couple, ensuite du troisième et ainsi de suite d'effectuer la même chose.
22. Une fois tout les couples retournés à leur place, avec toujours le danseur principal en tête du mouvement, ils exécutent des « pas simples avec croisement en avant » et quittent la scène, en cercle.

¹³⁹ Voir la page 203.

II ZEIMBÉKIKO POUR FEMMES

Chorégraphies récentes des chansons:

« La fontaine des jeunes filles de Peya¹⁴⁰ »

Description :

« La fontaine des jeunes filles de Peya », est une chanson qui parle de la fontaine du village de Peya, d'où les filles du village venaient avec leurs cruches chercher de l'eau.

« La voix de Peyotissa parle surtout de la région de Peya à Paphos. Comme toutes les autres voix, elle a été diffusée partout à Chypre et fut prépondérante et chantée, durant les fêtes et les festivals. Plus tard, une chorégraphie relative a été créée ayant comme base cette voix »¹⁴¹.

Cette danse est, incontestablement, féminine. C'est une chorégraphie qui a un rythme de 2/4 à la voix de Peya.

« Chaque endroit a, bien sur, contribué avec sa propre signature à ces danses, en créant sa propre chorégraphie ainsi que ses propres figures rythmiques, ou encore en adaptant ses propres paroles¹⁴² ».

Les danseuses exécutent les « pas simples » en faisant des figures diverses en cercle, en demi cercle et en lignes. Elles font les « pas simples » en se déplaçant de l'avant en arrière, elles exécutent des « pas sur place » et font un tour. Elles avancent vers le centre du cercle et ressortent, - tentative d'imiter les jeunes filles qui remplissent leur cruche d'eau. Elles tiennent la cruche sur l'épaule, pendant toute la durée de la danse, et la baissent seulement quand elles vont la remplir d'eau.

Lors de la danse il serait intéressant de construire une fontaine, préfabriquée, pour que les danseuses, par deux, fassent semblant de remplir leur cruche, afin de faire paraître la danse plus « réelle » et impressionner les spectateurs.

La cruche que les jeunes filles tiennent sur l'épaule est faite à la main. Elle est faite d'argile. Elle est plus petite que celle que les jeunes filles tenaient dans la réalité et ceci, pour faciliter les mouvements.

Le pas exécuté durant cette danse est assez impressionnant, ayant l'élément rythmique fortement présent.

¹⁴⁰ Nom d'un village à Paphos, Chypre.

¹⁴¹ cf. R.I.K. n. 59.

¹⁴² cf. R.I.K. n. 59.

LES PAS

Les pas simples

« Pas simples vers l'avant »

La base des « pas simples » est obtenue en exécutant six pas. Jusqu'au troisième pas les danseuses avancent et ensuite elles exécutent un saut sur le pied sur lequel elles avaient reposé le poids de leur corps.

Le pas de base a quatre temps et s'exécute ainsi :

A. En commençant par le pied droit :

1. Le pied droit fait un pas en avant.
2. Le pied gauche fait un pas en avant.
3. Le pied droit fait un pas en avant.
4. Lever le pied gauche et rebondir sur le pied droit (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou gauche est plié à 90°.

B. Ensuite en commençant par le pied gauche :

1. Le pied gauche fait un pas en avant.
2. Le pied droit fait un pas en avant.
3. Le pied gauche fait un pas en avant.
4. Lever le pied droit et rebondir sur le pied gauche (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou droit est plié à 90°.

Répéter les A et B et ensuite taper le pied trois fois de suite comme il est décrit ci-dessus :

C. « Taper le pied sur le sol trois fois de suite » :

1. Taper le pied droit à côté du pied gauche.
2. Taper le pied gauche à côté du pied droit.
3. Taper le pied droit à côté du pied gauche.
4. Rester figé. Les deux pieds se retrouvent joints, l'un à côté de l'autre.

Les pas A, B, A, B, C se répètent tant que les jeunes filles veulent avancer, par exemple en cercle.

« Pas simples vers l'arrière »

A. En commençant par le pied droit :

1. Le pied droit fait un pas en arrière.
2. Le pied gauche fait un pas en arrière.
3. Le pied droit fait un pas en arrière.
4. Lever le pied gauche et rebondir sur le pied droit (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou gauche est plié à 90°.

B. Ensuite en commençant par le pied gauche :

1. Le pied gauche fait un pas en arrière.

2. Le pied droit fait un pas en arrière.
3. Le pied gauche fait un pas en arrière.
4. Lever le pied droit et rebondir sur le pied gauche (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou droit est plié à 90°.

Répéter les A et B et ensuite taper le pied trois fois de suite comme il est décrit ci-dessus :

C. « Taper le pied sur le sol trois fois de suite » :

Les pas sont identiques aux pas de la partie C de la figure « Pas simples vers l'avant ».

Variation : « Pas simples vers l'avant et vers l'arrière »

Faire des « pas simples vers l'avant en commençant par le pied droit de 1 à 4 », faire des « pas simples vers l'arrière en commençant par le pied gauche de 1 à 4 ». Répéter le tout et ensuite taper le pied trois fois de suite.

« Pas simples sur place »

A. En commençant par le pied droit :

1. Le pied droit fait un pas sur place.
2. Le pied gauche fait un pas sur place.
3. Le pied droit fait un pas sur place.
4. Lever le pied gauche et rebondir sur le pied droit (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou gauche est plié à 90°.

B. Ensuite en commençant par le pied gauche :

1. Le pied gauche fait un pas sur place.
2. Le pied droit fait un pas sur place.
3. Le pied gauche fait un pas sur place.
4. Lever le pied droit et rebondir sur le pied gauche (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou droit est plié à 90°.

Répéter le A et B et ensuite taper le pied trois fois de suite comme il est décrit ci-dessus :

C. « Taper le pied sur le sol trois fois de suite » :

Identiques à la partie C de la figure « Pas simples en avant ».

Première figure : « Faire un tour vers la droite et vers la gauche »

Le « tour » est effectué sur place.

« Tour vers la droite »

1. Le pied droit fait un pas sur place en tournant vers la droite. Le corps commence à tourner légèrement vers la droite en suivant la même ligne que le pied.
2. Le pied gauche tourne sur place vers la droite.
3. Le pied droit fait un pas sur place en tournant légèrement un peu plus vers la droite. Le corps, après avoir effectué ces trois pas, fait un demi-tour et se trouve actuellement tourné vers la direction inverse.
4. Soulever le pied gauche et rebondir sur le pied droit (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou gauche est plié à environ 90°.

1. Le pied gauche fait un pas sur place en continuant un peu plus le tour vers la droite.
2. Le pied droit tourne sur place. Le corps continue de bouger vers la droite.
3. Le pied gauche fait un pas sur place en tournant encore un peu plus vers la droite. Dans cette position le corps vient de finir le tour vers la droite et se retrouve à sa place initiale.
4. Relever le pied droit et rebondir sur le pied gauche (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou droit est plié à environ 90°.

« Tour vers la gauche »

1. Le pied droit fait un pas sur place en tournant vers la gauche.
2. Le pied gauche tourne sur place vers la gauche.
3. -4 identique aux 3 et 4 de la figure « Tour vers la droite ».

1. Le pied gauche fait un pas sur place en continuant un peu plus le tour vers la gauche.
2. Le pied droit tourne sur place. Le corps continue de bouger vers la gauche.
3. -4 identique aux 3 et 4 de la figure « Tour vers la droite ».

Ensuite :

« Taper le pied sur le sol trois fois de suite » :

Identiques à la partie C de la figure « Pas simples en avant ».

Deuxième figure : « Pas sur les côtés »

A. « Pas vers la droite »

1. Le pied droit fait un pas vers la droite gardant un écart léger du pied gauche.
2. Le pied gauche fait un pas, passant par dessus du pied droit et vers la droite.
3. Le pied droit se pose à côté du pied gauche et vers la droite tout en gardant un petit écart.
4. Relever le pied gauche et rebondir sur le pied droit (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou gauche est plié à environ 90°.

B. « Pas vers la gauche »

1. Le pied gauche fait un pas vers la gauche gardant un petit écart du pied droit.

2. Le pied droit fait un pas en avant et passe par dessus du pied gauche et vers la gauche.
3. Le pied droit se pose à côté du pied gauche en gardant un petit écart.
4. Relever le pied droit et rebondir sur le pied gauche (environ 15cm plus haut que le sol). Le genou droit est plié à environ 90°.

Les A et B se répètent. Ensuite « taper le pied sur le sol trois fois de suite ».

« Taper le pied sur le sol trois fois de suite » :

Les pas sont identiques à ceux de la partie C de la figure « Pas simples en avant ».

Troisième figure : « Convergence des jeunes filles vers le centre du cercle »

« Convergence des jeunes filles vers le centre du cercle »

Ceci est exécuté en faisant deux pas simple vers l'avant. Il se peut que les danseuses exécutent un pas simple en avant et un autre sur place ; ceci dépend de l'ouverture et de la taille du cercle.

«Déviation vers l'extérieur du cercle »

Ceci est exécuté en faisant deux pas simples vers l'arrière. Il se peut que les danseuses exécutent un pas simple en arrière et un autre sur place ; ceci dépend de l'ouverture et de la taille du cercle.

Quatrième figure : « Remplir la cruche d'eau »

Les jeunes filles avancent par deux, en faisant des pas simples et en tenant la cruche sur l'épaule, jusqu'à arriver à la fontaine. Comme il est mentionné préalablement il est bon d'avoir construit sur la scène une fontaine préfabriquée, avec un arc.

Une fois arrivées à la fontaine, elles baissent la cruche de l'épaule et tiennent le col de la cruche près du robinet afin de la remplir. Quand la cruche est sensée être remplie, les jeunes filles la remettent sur l'épaule et repartent deux par deux.

(La première jeune fille attend que la deuxième ait rempli sa cruche pour qu'elles s'éloignent ensemble).

Cinquième figure : « Devant – arrière – tour »

Durant cette figure nous observons une combinaison de « pas simples vers l'avant », de « pas simples vers l'arrière », et de la figure « tour vers la droite ». Ceci est répété deux fois.

Sixième figure : « Formation d'un demi-cercle ou d'un cercle »

En effectuant des « pas simples vers l'avant » les danseuses forment un demi-cercle avec la première jeune fille positionnée au début du cercle. La dernière se trouve à la fin, exactement en face de la première. L'ouverture du cercle est face au public.

En faisant les mêmes pas vers l'avant les danseuses peuvent former aussi un cercle fermé.

Septième figure : « Avancer en couple vers l'avant »

En effectuant le « pas simple vers l'avant », les jeunes filles situées l'une à côté de l'autre (c'est-à-dire l'une ayant l'épaule droite à côté de l'épaule gauche de l'autre), suivent une ligne qui va vers l'avant, du fond de la scène jusqu'au public. Ceci peut aussi être exécuté en cercle.

Huitième figure : « En couples l'une face à l'autre »

En exécutant le « pas simple vers l'avant » ou le « pas simple vers l'arrière » les danseuses peuvent se retrouver l'une en face de l'autre (ceci dépend de leur position).

Variations de la huitième figure : « En couples l'une face à l'autre »

Cette figure peut être exécutée avec les pas décrits ci-dessous :

a) « Pas simples sur place », b) « tours », c) « pas sur les côtés », d) « pas simples vers l'avant », e) « Pas simples vers l'arrière ». En exécutant les « pas simples vers l'avant » et les « pas simples vers l'arrière » les jeunes filles s'approchent, l'une de l'autre, et ensuite s'éloignent.

Neuvième figure : « Changement de place »

Les deux jeunes filles, qui se trouvent l'une en face de l'autre, échangent de place.

Les mains

Durant toute la danse, les mains tiennent la cruche comme il a été décrit : La main gauche tient l'anse de la cruche qui est posée sur l'épaule gauche de la danseuse. Le bras droit est plié au coude, la main posée sur la taille de la jeune fille. La paume de la main droite est fermée (en poing) ou ouverte sur la taille.

Les danseuses bougent leurs mains, juste quand elles sont supposées remplir d'eau la cruche. Une fois la cruche remplie, elles la posent sur l'épaule gauche et la tiennent avec les deux mains afin que l'ouverture de la cruche se trouve vers le haut. La main droite tient l'anse et la main gauche tient la partie basse de la cruche.

Première variation des mains :

La main droite tient la poignée de la cruche qui est posée sur l'épaule droite. La main gauche est posée sur la taille et pliée au coude. La paume gauche est fermée (formant un poing) ou ouverte sur la taille. Quand elles arrivent à la fontaine elles remplissent d'eau la cruche et la reposent sur l'épaule droite.

Deuxième variation des mains :

Une fois la cruche remplie, les jeunes filles la posent sur l'épaule gauche et la tiennent avec la main droite. La main gauche est posée sur la taille, ouverte ou en poing.

La cruche :

La cruche est inclinée et avec l'ouverture vers l'avant, sur l'épaule droite de la jeune fille. Après avoir rempli la cruche d'eau elle est posée, à la verticale, sur l'épaule gauche ou droite de la jeune fille pour que l'eau ne se renverse pas.

III ZEIMBÉKIKO MIXTE (Pour hommes et femmes)

« LA DANSE DE LA CRUCHE »

« La danse de la cruche » est une chorégraphie, récente, basée sur la chanson « Envoie moi, mère, chercher de l'eau ». C'est un « zeïbékiko » qui a une mesure de 9/8.

A l'époque, il fallait que les habitants des villages aillent jusqu'à une source ou à une fontaine. La source, ou la fontaine, se trouvaient à plusieurs kilomètres du village. Les jeunes filles étaient celles qui apportaient l'eau à la maison. Ce fait est devenu la raison de la création de cette chanson.

Cette chanson se réfère à une jeune fille qui demande à sa mère de l'envoyer jusqu'à la fontaine pour apporter de l'eau à la maison.

« Envoie-moi, chercher de l'eau
pour que je te l'apporte fraîche »

Cependant le but de la jeune fille n'est pas seulement d'apporter de l'eau à la maison mais aussi de rencontrer son bien aimé. La chanson continue :

« Envoie-moi, mère, chercher de l'eau,
J'espère le revoir »

La jeune fille, insouciante et heureuse s'en va chercher de l'eau.

Le jeune homme apparaît, subitement, devant la jeune fille et essaie de la serrer dans ses bras. Elle a peur et fait tomber la cruche. La jeune fille, triste, pense à ce qu'elle va dire à sa mère. La chanson continue :

« Ma mère, j'ai trébuché
et j'ai cassé ma cruche »

Cependant, sa mère comprend ce qui s'est passé et pense :

« Cela ne fut pas un trébuchement
mais plutôt la présence d'un jeune homme »

La chorégraphie est comme une pièce de théâtre basée sur les paroles de la chanson « La cruche ». La chorégraphie de base est faite par Grigoris Assiotis. Nous pouvons donc remarquer dans cette danse un élément théâtral fort (comme dans toutes les danses chypriotes).

Voici la chanson :

1. Viens petite brunette à l'eau, et moi j'attends à la fontaine pour que tu m'embrasses, sinon je casserai ta cruche
2. Et si ta mère te demande 'ma fille, elle est où ta cruche',

Tu peux lui dire que t'as trébuché et que tu l'as cassée

3. Envoie-moi, mère à l'eau pour que je te l'apporte fraîche,
et si je ne l'apporte pas fraîche, je ne veux pas me réjouir de ma jeunesse
4. Envoie moi mère à l'eau pour que te l'apporte propre
Envoie-moi mère, envoie-moi et si je ne l'apporte pas punis-moi
5. Envoie-moi, mère, à la fontaine, envoie-moi, mère, à la fontaine
Envoie-moi, mère, à la fontaine, j'espère le revoir
6. Vas-y ma petite fille, vas-y ma petite fille,
Vas-y ma petite fille, mais fais attention à toi
7. Nous nous sommes rencontrés à la fontaine, et nous nous sommes fort
embrassés
nous nous sommes promis d'être ensemble, et nous nous sommes
embrassés
8. Ma mère, j'ai trébuché, ma mère, j'ai trébuché
ma mère, j'ai trébuché et j'ai cassé ma cruche
9. Cela ne fut pas un trébuchement, cela ne fut pas un trébuchement
cela ne fut pas un trébuchement mais plutôt la présence d'un jeune homme
10. Viens, nous irons là où les oiseaux font leurs nids
Viens avec moi jusqu'à la fin du monde

Selon la chorégraphie nous pouvons ajouter dans la chanson d'autres paroles, qui varient selon le chanteur. Pour la plupart, les paroles les plus utilisées sont les vers 3, 4, 5, 8, 9,10.

La danse de la cruche est considérée comme une danse individuelle puisque elle est dansée par un ou plusieurs couples mais qui agissent comme une entité. La chorégraphie est la même pour tout le monde. L'homme et la jeune fille ne font pas exactement les mêmes mouvements. Cependant les mouvements doivent être basés sur les paroles de la chanson.

La danseuse, après avoir cassé la cruche, a l'air triste et inquiet. Le danseur, afin d'amuser et de calmer sa bien aimée, lui offre une fleur et l'invite à danser en exécutant plusieurs figures.

La jeune fille oublie sa cruche cassée et ses inquiétudes et répond à l'appel d'amour de son bien aimé.



Groupe de danse Zorbas. Dansent Hadjieftychiou Christos et Géorgiou Maria.

LES PAS.

Ce « Zeimbékiko » a neuf pas.

Pas de base pour les jeunes filles

« Pas simples en avant »

De 1 à 4, avancer en s'appuyant sur les pointes des pieds et en ayant les genoux légèrement pliés. De 5 à 9, les pas s'exécutent presque sur place.

1. Le pied droit fait un pas en avant.
2. Le pied gauche fait un pas en avant.
3. Le pied droit fait un pas en avant.
4. Le pied gauche fait un pas en avant.
5. Taper le pied droit par terre, à côté du pied gauche.
6. La pointe du pied gauche touche le sol à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit en soulevant le pied gauche (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.
8. Poser le pied gauche par terre, à côté du pied droit.
9. Rebondir sur le pied gauche en levant le pied droit (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.

« Pas simples en arrière »

De 1 à 4, avancer en s'appuyant sur les pointes des pieds et en ayant les genoux légèrement pliés. De 5 à 9, les pas s'exécutent sur place.

1. Le pied droit fait un pas en arrière.
2. Le pied gauche fait un pas en arrière.
3. Le pied droit fait un pas en arrière.
4. Le pied gauche fait un pas en arrière.
5. Taper le pied droit par terre, à côté du pied gauche.
6. La pointe du pied gauche touche le sol à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit en levant le pied gauche (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.
8. Poser le pied gauche par terre, à côté du pied droit.
9. Rebondir sur le pied gauche en soulevant le pied droit (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.

Première figure : « Faire un tour en commençant à gauche »

Le tour s'exécute sur place. De 1 à 4 les pas se font sur les pointes en ayant les genoux légèrement pliés.

1. Le pied droit fait un pas sur place en tournant vers la gauche. Le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour. La pointe du pied droit est tournée vers la gauche.
2. Le pied gauche fait un pas sur place. Le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour.
3. Le pied droit fait un pas sur place. Le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour.
4. Le pied gauche fait un pas sur place. Le corps fait $\frac{1}{4}$ de tour.
5. Taper le pied droit sur le sol, à côté du pied gauche en accomplissant ainsi le tour.

6. La pointe du pied gauche touche le sol à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit en soulevant le pied gauche (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.
8. Poser le pied gauche par terre, à côté du pied droit.
9. Rebondir sur le pied gauche en soulevant le pied droit (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.

Variation de la première figure. Faire un « tour en commençant à droite »

Les danseuses exécutent les mêmes pas que nous avons mentionnés ci-dessus. Cependant, cette fois les pas sont exécutés vers le côté droit.

Deuxième figure : « Devant – Derrière – Tour »

Ici les danseuses exécutent une combinaison de « pas simples vers l'avant », de « pas simples vers l'arrière », et la figure : « faire un tour en commençant à gauche ». Ceci se répète deux fois.

Variation avec deux tours

Exécuter deux tours consécutifs (l'un vers la gauche et l'autre vers la droite)

Troisième figure : « Prise par surprise » (figure mixte)

Les jeunes filles avancent jusqu'à 4 et à 5, l'homme surprend la jeune fille. C'est à cet instant précis que les hommes entrent dans la danse et au pas 1 et 5 « effraient » les jeunes filles.

Les hommes entrent dans la danse en faisant des grands pas afin d'« intimider » la jeune fille. La jeune fille qui ne s'y attend pas, est surprise et fait tomber la cruche qui se casse. Cette figure peut être exécutée par un seul couple ou par tous les couples.

« Surprendre les jeunes filles »

Les pas 1 à 4 sont exécutés sur les pointes des pieds. Les genoux sont légèrement pliés.

1. Faire un pas en avant avec le pied droit
2. Faire un pas en avant avec le pied gauche
3. Faire un pas en avant avec le pied droit
4. Faire un pas en avant avec le pied gauche
5. Faire un pas en avant avec le pied droit. Les jeunes filles sont surprises et cachent le visage entre leurs mains.
6. – 9 Elles évitent l'homme en lui tournant le dos

La jeune fille répond à l'appel d'amour de l'homme en dansant avec lui. Elle continue en exécutant des pas simples vers l'avant ou vers l'arrière.

Ces pas de base, ainsi que les tours, peuvent être exécutés vers n'importe quelle direction. Une fois que la cruche est cassée, la jeune fille arrête la danse. Elle cache son visage dans ses mains, dans une tentative d'exprimer sa tristesse, sa surprise et

sa colère. Elle tourne le dos à son partenaire, pour l'éviter, en lui montrant ainsi son mécontentement de l'avoir fait casser la cruche.

Le danseur continue la danse en tournant autour de la jeune fille et en la défiant. Quand il lui offre une fleur, elle lève la tête lentement et le regarde dans les yeux en lui faisant un grand sourire. Elle le suit lentement. Ensuite elle apparaît plus insouciante et sa manière de danser devient plus vivante et réjouissante.

Les hommes

Pas de base pour les hommes

Les pas simples de base de « Zeimbékiko » pour les hommes sont exécutés plus intensément de ceux des jeunes filles.

« Pas simples en avant »

De 1 à 4, avancer en s'appuyant sur les pointes des pieds et en ayant les genoux légèrement pliés. De 5 à 9, les pas s'exécutent presque sur place.

1. Le pied droit fait un pas en avant.
2. Le pied gauche fait un pas en avant.
3. Le pied droit fait un pas en avant.
4. Le pied gauche fait un pas en avant.
5. Taper le pied droit par terre, à côté du pied gauche.
6. La pointe du pied gauche touche le sol à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit en soulevant le pied gauche (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.
8. Poser le pied gauche par terre, à côté du pied droit.
9. Rebondir sur le pied gauche en soulevant le pied droit (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.

Première variation des pas de base en avant : « Pas de base avec des croisements en avant »

1. Le pied droit fait un pas en avant et à gauche du pied gauche en posant d'abord la pointe et ensuite le reste du pied. Une fois que le pied gauche est par terre, le pied droit se soulève.
2. Rebondir sur la pointe du pied droit. En même temps le pied gauche se déplace devant le pied droit, le genou plié et à 20-25cm du sol.
3. Le pied gauche se pose devant et à droite du pied droit. En même temps, soulever le pied droit.
4. Rebondir sur la pointe du pied gauche. En même temps, le pied droit se plie au genou et se déplace devant le pied gauche à 20-25cm du sol.
5. Taper la plante du pied droit sur le sol, devant le pied gauche.
6. Taper le talon du pied gauche et lever la jambe gauche.
7. Rebondir sur le pied droit et plier en même temps le genou en soulevant ainsi encore plus haut la jambe gauche.
8. Le pied gauche fait un petit pas en avant et à droite du pied droit. Soulever en même temps le pied droit du sol.

9. Rebondir sur le pied gauche. Déplacer le pied droit plié au genou en avant.

Deuxième variation des pas de base en avant : « Pas de base avec croisement du pied gauche aux temps 2 et 4, derrière le pied droit »

1. Le pied droit fait un petit pas en avant.
2. Le pied gauche fait un petit pas en avant et à droite du pied droit.
3. Le pied droit fait un petit pas en avant.
4. Le pied gauche fait un petit pas en arrière et à droite du pied droit.
5. Le pied droit fait un grand pas en avant en tapant fort sur le sol. En même temps soulever le pied gauche.
6. Toucher la pointe gauche sur le sol.
7. Rebondir sur le pied droit et plier le genou gauche en soulevant ainsi le pied gauche et en le posant devant et à droite du pied droit.
8. Le pied gauche se pose devant la pointe du pied droit.
9. Rebondir sur le pied gauche. En même temps, soulever le pied droit.

Quand le danseur danse tout seul ou quand il y a juste un couple qui danse toutes les variations des pas simples peuvent être utilisées.

« Pas simples en arrière »

De 1 à 4, avancer en s'appuyant sur les pointes des pieds et en ayant les genoux légèrement pliés. De 5 à 9, les pas s'exécutent sur place.

1. Le pied droit fait un pas en arrière.
2. Le pied gauche fait un pas en arrière.
3. Le pied droit fait un pas en arrière.
4. Le pied gauche fait un pas en arrière.
5. Taper le pied droit par terre, à côté du pied gauche.
6. La pointe du pied gauche touche le sol à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit en soulevant le pied gauche (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.
8. Poser le pied gauche par terre, à côté du pied droit.
9. Rebondir sur le pied gauche en soulevant le pied droit (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.

Première variation des « pas simples en arrière » : « pas sur les côtés et vers la gauche »

Le danseur a son corps tourné vers l'avant et bouge vers le côté gauche (en faisant des pas sur le côté). La figure est décrite comme suit :

1. Le pied droit fait un pas en avant et à gauche du pied gauche en ayant la pointe du pied verticale vers la direction où il avance.
2. Le pied gauche avance vers la même direction, en parallèle et légèrement derrière le pied droit. Il se pose à 10-20cm) à gauche et légèrement derrière le pied droit.
3. Le pied droit fait un pas en avant et à gauche du pied gauche en ayant la pointe du pied verticale vers la direction où il avance.

4. Le pied gauche avance vers la même direction, en parallèle et légèrement derrière le pied droit. Il se pose à 10-20cm) à gauche et légèrement derrière le pied droit.
5. Le pied droit se pose fermement un peu plus en avant de l'endroit où il se trouvait auparavant.
6. Taper le sol avec le talon du pied gauche, à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit en soulevant le pied gauche (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.
8. Le pied gauche se pose à côté du pied droit.
9. Rebondir sur le pied gauche en soulevant le pied droit (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.

Première figure : « Prise par surprise au cinquième pas »

Le danseur commence sa danse avec la figure « Prise par surprise ». L'homme commence à exécuter la figure pendant que la jeune fille a son dos tourné et n'est pas sensée le regarder. Il commence par des « pas simples » de 1 à 4, comme il est décrit un peu plus haut. Tous les quatre pas sont grands et coordonnés avec les pas simples exécutés par les jeunes filles.

5. Au 5, le danseur saute et atterrit sur le sol avec ses deux pieds en écart (c'est-à-dire que les pieds sont ouverts avec un écart de 30-40cm entre eux). Les pieds atterrissent sur toute la plante et les genoux sont légèrement pliés. Pendant que les pieds tapent le sol, les mains ferment (en faisant du bruit) devant le visage et s'éloignent. Afin d'accentuer la surprise l'homme peut pousser des cris tels « e – i », « opa » etc. La « surprise » est faite devant la jeune fille. C'est-à-dire que le danseur, au temps 5, doit se poser légèrement devant la jeune fille. Le corps, des épaules jusqu'à la taille, se penche vers la droite.
- 6, 7, 8, 9. Pause.

Au 5 la cruche tombe par terre et se casse.

Deuxième figure : « Tour autour de la jeune fille »

Cette figure suit la précédente. Le danseur fait un tour autour de la jeune fille qui l'évite, en exécutant des « pas simples vers l'avant ». Le danseur se remet en place au temps 9.

Troisième figure : « Tour vers la gauche, devant la jeune fille »

1. Le corps du danseur, au-dessus de la taille, se penche vers la droite. Les bras sont bloqués au niveau des épaules et les genoux sont légèrement pliés. Le pied droit se penche vers le sol. Le pied droit fait un pas en avant et à gauche du pied gauche en exécutant $\frac{1}{4}$ de tour vers la gauche.
2. Le pied gauche fait un pas sur place et le pied droit fait le tour. Le corps, qui penchait vers la droite, commence à se remettre à sa place.
3. Le pied droit fait un pas en avant et à gauche du pied gauche en continuant le tour vers la gauche.
4. Le pied gauche tourne et se pose vers la gauche.

5. Faire un pas, en avant, avec le pied droit, en accomplissant ainsi le tour du côté gauche. Le danseur se trouve actuellement en face de sa partenaire.
6. -9. Exécuter des « pas simples ».

Quatrième figure : «Reculer et tourner devant la jeune fille »

Le danseur tend les mains vers l'avant et vers la jeune fille comme s'il l'invite à le suivre.

1. Le pied droit fait un petit pas en arrière sur la pointe du pied.
2. Le pied gauche fait un petit pas en arrière sur la pointe du pied.
3. Le pied droit fait un petit pas en arrière sur la pointe du pied.
4. Le pied gauche fait un petit pas en arrière sur la pointe du pied.
5. Le pied droit tape sur le sol, avec toute la plante, à côté du pied gauche.
6. Le talon du pied gauche tape fermement le sol à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit en soulevant le pied gauche (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.
8. Le pied gauche se pose devant.
9. Rebondir sur le pied gauche et soulever le pied droit.

« Tour sur place avec les genoux pliés »

1. Le pied droit passe devant et à gauche du pied gauche à environ 15-20cm du sol. Le pied gauche ne bouge pas du sol. Le poids du corps se répartit sur tous les deux pieds. Les deux pieds sont utilisés en tant que base pour effectuer le tour.
2. – 4. Le corps utilise en tant que base les deux pieds qui effectuent le tour en commençant par la gauche. Au temps 4 le tour est fini.
5. Taper le pied droit sur le sol.
6. Taper le talon du pied gauche sur le sol, à côté du pied droit.
7. Rebondir sur le pied droit en soulevant le pied gauche (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.
8. Le pied gauche se pose par terre, à côté du pied droit.
9. Rebondir sur le pied gauche en soulevant le pied droit (à environ, 10-15cm du sol). Le genou est plié à environ 90°.

Cinquième figure : « Tomber en position assise en tapant les mains et le pied droit » (avec la main droite)

1. Le pied droit fait un pas en avant en pliant le genou. Le poids se trouve sur toute la plante du pied droit. Le pied gauche se pose sur la pointe sans se déplacer, ayant toujours le genou plié, en même temps que le pied droit. Les paumes des mains tapent (en faisant du bruit) devant le visage au temps 1 et s'ouvrent presque immédiatement.
2. Pause.
3. Rebondir légèrement sur le pied droit pendant que le pied gauche se soulève. En même temps, les mains tapent derrière le dos (en faisant du bruit).
4. Faire un grand pas, vers l'avant, avec le pied gauche. En même temps les paumes des mains tapent (en faisant du bruit) plus haut que le visage.
5. Le poids du corps se place sur le pied gauche, qui n'a pas bougé de sa place, pendant que le pied droit, plié au genou, se soulève. Toujours en même

temps, la main droite se baisse et tape avec la paume le talon du pied droit, qui est vers l'arrière et en haut. La main gauche reste levée.

6. Soulever le pied droit, en avant et à gauche.
7. Croiser le pied droit devant et, en même temps, soulever le pied gauche.
8. Faire un pas avec le pied gauche vers la gauche.
9. Rebondir sur le pied gauche en tournant vers la gauche, pendant que le pied droit se soulève.

Sixième figure: « Tomber en position assise à droite et à gauche et tourner »

1. Sauter latéralement à droite et tomber sur les deux pieds, ayant les genoux pliés. Les pieds ont un écart d'environ 10cm. La demi-pointe gauche se retrouve derrière le talon droit et les bras sont allongés sur les côtés au niveau des épaules. Le corps et la tête sont face au public, alors que les jambes sont tournées vers la droite.
2. Pause.
3. Sursauter légèrement sur place sur les demi-pointes afin de tourner les jambes vers la gauche. Le reste du corps reste face au public. Les genoux sont toujours pliés et les bras sont allongés sur les côtés. La demi-pointe du pied droit se retrouve derrière le talon gauche.
4. Pause.
5. Sauter en avant et tomber sur le pied droit. Le corps tourne vers la gauche.
6. Soulever la jambe gauche. Le poids du corps est sur le pied droit.
7. Rebondir sur place sur le pied droit pendant que la jambe gauche se plie et se soulève plus haut.
8. Poser le pied gauche à côté du pied droit écarté. Le poids du corps se partage entre les deux pieds.
9. Déplacer le poids du corps sur le pied gauche qui se tourne vers la gauche. En même temps, plier le genou droit et soulever le talon derrière, afin de le taper avec la paume de la main droite.

Quand il y a un seul couple qui danse, le danseur et la danseuse ont la liberté de danser comme ils veulent, c'est-à-dire d'improviser et d'exécuter des figures individuellement.

A partir du moment où la danseuse rentre dans le jeu de séduction initié par le danseur, il devient possible d'exécuter des mouvements uniformes, aussi. Les deux danseurs dansent très près l'un de l'autre et se regardent dans les yeux en souriant. Quand la danseuse exécute le pas simple en arrière, le danseur, qui se trouve à son côté gauche, exécute le même pas en avant en ayant sa main autour de la taille de sa partenaire.

Quand la danseuse exécute le pas simple en avant, le danseur, qui se trouve à son côté droit, exécute le même pas en arrière en ayant sa main tout près de la taille de sa partenaire (sans la toucher). Quand la danseuse fait un tour, le danseur exécute des pas sur place en regardant la danseuse et en tapant dans les mains pour garder le rythme.

Quand le couple finit la danse, il part en exécutant le pas simple en avant. L'homme se trouve à droite et la femme à gauche. L'homme a la main gauche derrière le dos

de sa partenaire, et la femme a ses mains sur la taille (les poings fermés) sans relâcher les coudes. Cette dernière position des mains s'applique par la femme à partir du moment où elle casse la cruche.

A partir du moment où le couple commence à danser ensemble, les deux jeunes gens doivent se regarder dans les yeux en souriant et en transmettant un sentiment de bonheur et de joie jusqu'à la fin de la danse.

RÉALISATION DES PAS - ZEIMBÉKIKO MIXTE

CHORÉGRAPHIE PROPOSÉE DE LA DANSE « LA CRUCHE » EN GROUPE

Position initiale

Se tenir debout. Le coude droit est plié devant la poitrine et la main droite tient l'anse de la cruche qui est posée horizontalement sur l'épaule gauche.

Les femmes, peuvent commencer la danse, placées sur scène en hémicycle ou bien, attendre dans les coulisses afin de monter sur scène avec les premiers pas.

LES PAS

Afin de faciliter la description, chaque fois que nous parlerons du « pas simple en avant / en arrière », nous nous référerons aux neuf pas qui sont compris dans chaque pas simple.

1. Exécuter deux « pas simples en avant », comme il a été décrit auparavant.
2. Tourner vers la gauche.
3. Exécuter un « pas simple en avant » (de 1 à 9) et un tour vers la gauche, et répéter (pas simple – tour – pas simple – tour) jusqu'à ce que les danseuses se placent en hémicycle. La première danseuse doit se retrouver en face de la dernière et l'ouverture de l'hémicycle doit être tournée vers le public.
4. Exécuter la figure « devant – arrière – tour » comme il est décrit plus haut.
5. Répéter la même figure mais, cette fois, pendant le tour (sur 5) garder le front vers le centre du cercle.
6. Avec un « pas simple en avant » les femmes se rencontrent au centre du cercle.
7. Avec un « pas simple en arrière » le cercle s'ouvre à nouveau.
8. Tourner vers la gauche.
9. Figure : « Surprendre »

Exécuter des pas simples en avant vers la direction du cercle de 1-5. Les hommes rentrent dans la danse en exécutant, également, ces pas de 1-5. Sur 5, les hommes « effraient » les femmes.

Les femmes restent immobiles et réagissent comme il est décrit plus haut dans la figure « Surprendre ».

10. Exécuter la figure : « tour autour de la jeune fille ».
11. Les hommes exécutent la figure : « derrière et tour devant la jeune fille ».
12. Dans la mesure suivante de 9/8, les hommes offrent une fleur aux femmes en improvisant, afin de les flatter.
13. Tout le monde exécute un « pas simple en arrière ». Les hommes s'éloignent des femmes avec le « pas simple en arrière » (vers la direction du cercle) et, avec les bras tendus vers l'avant, ils appellent les femmes. Les femmes posent les mains sur la taille (les poings fermés) et exécutent un « pas simple en arrière » vers la direction opposée.
14. Tous les couples font un tour vers la gauche de telle façon que le danseur et la danseuse s'approchent et se retrouvent côte à côte. L'homme est placé à l'extérieur du cercle et sa main est autour de la taille de sa partenaire (sans la toucher) qui se trouve à l'intérieur du cercle. Ils se regardent.

15. Exécuter un « pas simple » vers la direction du cercle (l'homme fait le pas simple en arrière et la femme le pas simple en avant).
16. Exécuter un pas simple vers la direction opposée.
17. Les femmes tournent vers la gauche. En même temps, les hommes font un « pas simple » sur place en tapant dans les mains sur 1 et 3 afin de garder le rythme pour leurs partenaires. Pendant les temps 5-9 ils baissent les bras, le bras droit devant, au niveau de la taille, et le bras gauche derrière.
18. Exécuter un « pas simple » vers la direction du cercle (l'homme fait le pas simple en arrière et la femme le pas simple en avant).
19. Exécuter un pas simple vers la direction opposée.
20. Les hommes font un tour vers la gauche pendant que les femmes exécutent le « pas simple » sur place.
21. Exécuter un « pas simple » vers la direction du cercle (l'homme fait le pas simple en arrière et la femme le pas simple en avant).
22. Exécuter un pas simple vers la direction opposée.
23. Tout le monde fait un tour vers la gauche.
24. Le premier couple avance avec le « pas simple » vers le centre du cercle. Là, le danseur et la danseuse exécutent une figure individuelle et, ensuite, ils vont à la fin du cercle avec le « pas simple » afin de reprendre les figures exécutées par les autres couples.
25. Dès que le premier couple quitte le centre, le deuxième couple vient prendre sa place afin d'exécuter sa propre figure individuelle. Les autres couples suivent, jusqu'à ce que tous les couples exécutent leur figure improvisée au centre du cercle.

Les couples qui se trouvent en hémicycle répètent les figures 15-23 jusqu'à ce que le premier couple se retrouve en tête.

A ce point, les hommes se dirigent vers la direction du cercle et passent leur main gauche autour de la taille de leur partenaire qui se trouve à côté (sans la toucher).

En répétant des pas simples successifs vers la direction du cercle, les danseurs font le tour de la scène et, ensuite, ils la quittent.

Les couples se regardent en souriant jusqu'à la fin.

Pendant cette danse mixte, les hommes ne tapent pas leurs pieds en l'air et ne font pas des ciseaux par respect pour leurs partenaires.

LA POMME

« La pomme, cette chanson et danse chypriote est très répandue. La mesure de ce type de danse est à 9/8, un rythme qui le positionne dans la catégorie des danses « Antikristi pour hommes ». Il s'agit d'une danse indépendante. Cependant elle peut être considérée comme une variation du premier Antikristos pour hommes¹⁴³.

Papandréou¹⁴⁴ mentionne que « la mesure de la musique de cette danse témoigne son lien de famille avec le premier Antikristos pour hommes, ainsi que ses liens forts avec le quatrième Antikristos. Il ajoute que « la danse est basée sur une mélodie ancienne et a hérité son nom par la pomme qu'on offrait à une fille pour exprimer ses sentiments d'amour, de passion envers elle ».

Avérof Georges¹⁴⁵, dans son livre « Chansons et danses populaires de Chypre », dit que les paroles et la chanson de la danse sont en pur idiome chypriote. La mesure étant 9/8, mélangé avec du 5/8 et du 4/8.

Cette danse est souvent jouée en dehors du programme. C'est-à-dire qu'après avoir dansé tous les types d'Antikristos ainsi que le « Syrtos », la danse de la « pomme » est dansée mais seulement sur commande du public¹⁴⁶.

¹⁴³ cf. P.I.K, 59.

¹⁴⁴ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, pp. 404.

¹⁴⁵ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 100.

¹⁴⁶ Καλλίνικος Θεόδουλος, *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα* Εκδόσεις : Κυπριακά Σπουδαί, p. 96, Λευκωσία, Κύπρος, 1951.



Groupe de danse « Zorbas ». Dansent Hadjieftychiou Christos et Polidorou Andréas.

Les pas

Nous effectuons, pour cette danse, les mêmes pas simples qu'on effectue durant le premier et le quatrième Antikristos. Les chorégraphes souvent disent aux danseurs d'effectuer une figure après deux « pas simples », voir figures du premier et quatrième Antikristos pour hommes, (pages 58 et 101).

SOUSTA

La mesure de ce type de danse est à 2/4. C'est une danse vivante et rapide qui a pris son nom du terme ressort (en grec « sousta »). Ceci parce que les danseurs sautent sur les pointes de leurs pieds, comme un ressort, durant toute la danse. « Sousta » est le nom général des danses qui sont dansées en sautant ¹⁴⁷. Elle est dansée en cercle.

Au début « sousta » était dansée comme les danses « antikristi », c'est-à-dire l'un en face de l'autre, ou encore juste par une personne¹⁴⁸. La danse était principalement dansée par les hommes mais elle est devenue, par la suite, une danse mixte¹⁴⁹. Cependant il est possible qu'elle ne soit dansée que par des hommes ou que par des femmes. Cette danse est également dansée dans les îles grecques, Crète, Rhodes etc.

D'après Avérof Georges, la danse « Sousta » chypriote est similaire à celle de Crète et elle était dansée par trois hommes, tournés face au public. Les danseurs tendent leurs bras sur les côtés à la hauteur des épaules en touchant les épaules du danseur qui se trouve à côté. « Elle est dansée selon le prototype de la danse crétoise équivalente¹⁵⁰ ». La danse est accompagnée des chansons de quatre versés comme celle qui suit :

« Va dire à ta mère de mettre au monde une autre fille, car je vais me marier avec celle-ci. »

Va dire à ta mère de mettre au monde une autre fille, car celle-ci elle a brûlé toute Venise et elle va brûler cette ville¹⁵¹ ».

D'après Mikéllidou Géorgia cette danse a été introduite de la Grèce, ou encore d'autres pays voisins. Elle renforce la position d'Avérof qui soutient que « cette danse est une danse voisine de la « sousta » de Crète ». Elle a été adaptée et incluse dans le répertoire des danses chypriotes, constituant ainsi un ensemble uni et inséparable¹⁵².

¹⁴⁷ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 595.

¹⁴⁸ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p. 386.

¹⁴⁹ cf. Ασιώτης Γρηγόρης, n. 45, p. 129.

¹⁵⁰ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 90, p. 184.

¹⁵¹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 129-130.

¹⁵² Μικελλίδου Γεωργία, *Λαογραφική Κύπρος*, τεύχος: 28-30, Τύποις: «Αναγέννησις», p. 156, Λευκωσία, Κύπρος, 1980.



Groupe de danse « Zorbas ». Dansent Hadjieftychiou Christos, Géorgiou Maria, Polidorou Andréas, et Panagiotou Maria.

LES PAS

Position Initiale

Les danseurs se tiennent droit, formant un hémicycle. Cependant il est possible qu'ils entrent sur la scène en dansant. Le corps est tourné vers la droite.

Les bras

Les danseurs se tiennent par les épaules. Les bras se trouvent ouverts sur les côtés à la hauteur des épaules, les paumes tournés vers le bas. Le bras droit se trouve derrière le bras gauche du danseur qui se trouve à droite. Le bras gauche se trouve devant le bras droit du danseur qui se trouve à gauche.

Figures pour hommes et pour femmes

Pas simples

Il y a deux pas simples :

- a. Pas simple en huit temps
- b. Pas simple en six temps

Tous les deux pas suivent le sens inverse des aiguilles d'une montre.

A. Pas simple en huit temps

1. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied droit, le corps légèrement tourné vers la droite.
2. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied gauche.
3. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied droit.
4. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied gauche.
5. Poser la pointe du pied droit à l'écart du pied gauche.
6. Rebondir sur le pied droit et en même temps soulever le pied gauche, le genou plié, en avant et à droite du pied droit.
7. Poser la pointe du pied gauche à l'écart du pied droit et vers la gauche.
8. Rebondir sur le pied gauche et en même temps soulever le pied droit, le genou plié, en avant et à droite du pied gauche.

Première Variation

1. Faire un pas à droite avec la pointe du pied droit, le corps légèrement tourné vers la droite.
2. Passer la pointe du pied gauche derrière le pied droit.
3. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied droit.
4. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied gauche.
5. Poser la pointe du pied droit à l'écart du pied gauche.
6. Rebondir sur le pied droit et en même temps soulever le pied gauche, le genou plié, en avant et à droite du pied droit.
7. Poser la pointe du pied gauche à l'écart du pied droit et vers la gauche.
8. Rebondir sur le pied gauche et en même temps soulever le pied droit, le genou plié, en avant et à droite du pied gauche.

Deuxième Variation

1. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied droit, le corps légèrement tourné vers la droite.
2. Passer la pointe du pied gauche derrière le pied droit.
3. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied droit, le corps légèrement tourné vers la droite.
4. Passer la pointe du pied gauche derrière le pied droit.
5. Poser la pointe du pied droit à l'écart du pied gauche.
6. Rebondir sur le pied droit et en même temps soulever le pied gauche, le genou plié, en avant et à droite du pied droit.
7. Poser la pointe du pied gauche à l'écart du pied droit et vers la gauche.
8. Rebondir sur le pied gauche et en même temps soulever le pied droit, le genou plié, en avant et à droite du pied gauche.

B. Pas simple en six temps

1. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied droit, le corps légèrement tourné vers la droite.
2. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied gauche.
3. Poser la pointe du pied droit à l'écart du pied gauche.
4. Rebondir sur le pied droit et en même temps soulever le pied gauche, le genou plié, en avant et à droite du pied droit.
5. Poser la pointe du pied gauche à l'écart du pied droit et vers la gauche.
6. Rebondir sur le pied gauche et en même temps soulever le pied droit, le genou plié, en avant et à droite du pied gauche.

Première Variation

1. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied droit, le corps légèrement tourné vers la droite.
2. Faire un pas avec la pointe du pied gauche derrière le pied droit.
3. Poser la pointe du pied droit à l'écart du pied gauche.
4. Rebondir sur le pied droit et en même temps soulever le pied gauche, le genou plié, en avant et à droite du pied droit.
5. Poser la pointe du pied gauche à l'écart du pied droit et vers la gauche.
6. Rebondir sur le pied gauche et en même temps soulever le pied droit, le genou plié, en avant et à droite du pied gauche.

Première figure : « Tour vers la droite en six temps »

1. Faire un pas vers la droite avec la pointe du pied droit, le corps légèrement tourné vers la droite.
2. Faire un pas avec la pointe du pied gauche vers la droite. En même temps le corps se tourne vers l'extérieur, le dos tourné vers le centre du cercle.
3. Poser la pointe du pied droit à l'écart du pied gauche. On fixe le centre du cercle. Le corps se trouve à sa position initiale.
4. Rebondir sur le pied droit et en même temps soulever le pied gauche, le genou plié, en avant et à droite du pied droit.
5. Poser la pointe du pied gauche à l'écart du pied droit et vers la gauche.
6. Rebondir sur le pied gauche et en même temps soulever le pied droit, le genou plié, en avant et à droite du pied gauche.

Deuxième figure : « Tour vers la droite en huit temps »

- 1-2. Exécuter les pas équivalents aux pas simples en huit temps.
- 3-4. Exécuter un tour vers la droite.
- 5-8. Exécuter les pas équivalents aux pas simples en huit temps.

Troisième figure : « Rebondissement sur le pied gauche et suspension du pied droit (talon - pointe) »

1. Rebondir sur le pied gauche tandis que la pointe du pied droit, tendu vers la droite, touche le sol.

2. Rebondir sur le pied gauche pendant que le pied droit se croise devant et à gauche du pied gauche, la pointe touchant le sol. Le genou est légèrement plié.
3. Rebondir sur le pied gauche tandis que la pointe du pied droit, tendu vers la droite, touche le sol.
4. Rebondir sur le pied gauche pendant que le pied droit se croise devant et à gauche du pied gauche, la pointe touchant le sol. Le genou est légèrement plié.
5. Rebondir sur le pied gauche tandis que la pointe du pied droit, tendu vers la droite, touche le sol.
6. Rebondir sur le pied gauche pendant que le pied droit se croise devant et à gauche du pied gauche, la pointe touchant le sol. Le genou est légèrement plié.
7. Rebondir sur le pied gauche tandis que la pointe du pied droit, tendu vers la droite, touche le sol.
8. Faire un pas devant le pied gauche avec le pied droit pendant que le pied gauche se soulève derrière le pied droit, le genou plié.

Nous pouvons exécuter les mêmes pas en rebondissant sur le pied droit et en suspendant le pied gauche.

« Rebondissements sur le pied gauche et suspensions du pied gauche »

1. Rebondir sur le pied droit tandis que la pointe du pied gauche, tendu vers la droite, touche le sol.
2. Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche se croise devant et à droite du pied droit, la pointe touchant le sol. Le genou est légèrement plié.
3. Rebondir sur le pied droit tandis que la pointe du pied gauche, tendu vers la droite, touche le sol.
4. Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche se croise devant et à droite du pied droit, la pointe touchant le sol. Le genou est légèrement plié.
5. Rebondir sur le pied droit tandis que la pointe du pied gauche, tendu vers la droite, touche le sol.
6. Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche se croise devant et à droite du pied droit, la pointe touchant le sol. Le genou est légèrement plié.
7. Rebondir sur le pied droit tandis que la pointe du pied gauche, tendu vers la droite, touche le sol.
8. Faire un pas devant le pied droit, avec le pied gauche, pendant que le pied droit se soulève derrière le pied gauche, le genou plié.

Quatrième figure : Huit croisements vers l'avant

Tous les huit croisements sont divisés en deux parties.

1. a) Faire un pas avec la pointe du pied droit devant et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur la pointe du pied droit pendant que le pied gauche avance, le genou plié, devant le pied droit.

2. a) S'appuyer sur la pointe du pied gauche, devant et à droite du pied droit tandis que le pied droit se soulève. b) Rebondir sur le pied gauche pendant que le pied droit se soulève, le genou plié, et avance devant le pied gauche.
3. a) Faire un pas avec la pointe du pied droit devant et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur la pointe du pied droit pendant que le pied gauche avance, le genou plié, devant le pied droit.
4. a) S'appuyer sur la pointe du pied gauche, devant et à droite du pied droit tandis que le pied droit se soulève. b) Rebondir sur le pied gauche pendant que le pied droit se soulève, le genou plié, et avance devant le pied gauche.
5. a) Faire un pas avec la pointe du pied droit devant et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur la pointe du pied droit pendant que le pied gauche avance, le genou plié, devant le pied droit.
6. a) S'appuyer sur la pointe du pied gauche, devant et à droite du pied droit tandis que le pied droit se soulève. b) Rebondir sur le pied gauche pendant que le pied droit se soulève, le genou plié, et avance devant le pied gauche.
7. a) Faire un pas avec la pointe du pied droit devant et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur la pointe du pied droit pendant que le pied gauche avance, le genou plié, devant le pied droit.
8. S'appuyer sur la pointe du pied gauche devant et à droite du pied droit, sans rebondir, tandis que le pied gauche se soulève vers l'arrière, le genou plié.

Cinquième figure : Huit croisements vers l'arrière

Tous les huit croisements sont divisés en deux parties.

1. a) Faire un pas avec le pied droit derrière et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche se soulève et avance vers l'arrière.
2. a) S'appuyer avec la pointe du pied gauche derrière et à droite du pied droit. b) Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se soulève, le genou plié, et avance vers l'arrière.
3. a) Faire un pas avec le pied droit derrière et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche se soulève et avance vers l'arrière.
4. a) S'appuyer avec la pointe du pied gauche derrière et à droite du pied droit. b) Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se soulève, le genou plié, et avance vers l'arrière.
5. a) Faire un pas avec le pied droit derrière et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche se soulève et avance vers l'arrière.
6. a) S'appuyer avec la pointe du pied gauche derrière et à droite du pied droit. b) Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se soulève, le genou plié, et avance vers l'arrière.
7. a) Faire un pas avec le pied droit derrière et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche se soulève et avance vers l'arrière.

8. Faire un pas avec le pied gauche derrière et à droite du pied droit, sans rebondir. Le pied droit reste soulevé devant, le genou est plié.

Sixième figure : « Croisements droite – gauche »

Le premier pas est divisé en deux mouvements.

1. a) Sauter vers la droite avec la pointe du pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se déplace vers la droite et devant le pied droit. b) S'appuyer sur la pointe du pied gauche devant et à droite du pied droit tandis que le pied droit plié, se soulève vers l'arrière.
2. S'appuyer sur la pointe du pied droit derrière le pied gauche, tandis que le pied gauche plié se soulève devant.
3. a) Sauter vers la gauche avec la pointe du pied gauche tandis que le pied droit, tendu, se déplace vers la gauche et devant le pied gauche. b) S'appuyer sur la pointe du pied droit devant et à gauche du pied gauche tandis que le pied gauche plié se soulève vers l'arrière.
4. S'appuyer sur la pointe du pied gauche derrière le pied droit, tandis que le pied droit plié se soulève devant.
5. Nous continuons ainsi jusqu'au temps 8.

Variation de la Sixième figure : « Croisements droite-gauche avec rebondissement

1. Sauter vers la droite avec la pointe du pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se croise devant et à droite du pied droit.
2. Rebondir sur la pointe du pied droit. En même temps le pied gauche se soulève, le genou plié, à droite du pied droit.
3. Rebondir sur la pointe du pied gauche. En même temps, le pied droit, tendu, se croise devant et à gauche du pied gauche.
4. Rebondir sur la pointe du pied gauche. En même temps, le pied droit se soulève, le genou plié, à gauche du pied gauche.
5. Ainsi de suite jusqu'au temps 8.

Septième figure : « Ecartement, croisement et croisement droite-gauche »

1. Ecarter les pieds en sautant sur les pointes.
2. Croiser les pointes des pieds en sautant, le pied droit devant, le pied gauche derrière et à droite du pied droit.
3. a) Sauter vers la droite avec la pointe du pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se déplace vers la droite et devant le pied droit. b) S'appuyer sur la pointe du pied gauche devant et à droite du pied droit tandis que le pied droit plié se soulève vers l'arrière,
4. S'appuyer sur la pointe du pied droit derrière le pied gauche, tandis que le pied gauche plié se soulève devant.
5. a) Sauter vers la gauche avec la pointe du pied gauche tandis que le pied droit, tendu, se déplace vers la gauche et devant le pied gauche. b)

S'appuyer sur la pointe du pied droit devant et à gauche du pied gauche tandis que le pied gauche plié se soulève vers l'arrière.

6. S'appuyer sur la pointe du pied gauche derrière le pied droit, tandis que le pied droit plié se soulève devant.

Variation de la Septième figure : « Ecartement, croisement et croisement droite – gauche avec rebondissement »

1. Ecarter les pieds en sautant sur les pointes.
2. Croiser les pointes des pieds en sautant, le pied droit devant, le pied gauche derrière et à droite du pied droit.
3. Sauter sur le pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se soulève et se déplace devant le pied droit.
4. Rebondir sur le pied droit tandis que le genou du pied gauche se plie et se soulève.
5. Sauter sur le pied gauche, à gauche tandis que le pied droit, tendu, se déplace devant le pied gauche.
6. Rebondir sur le pied gauche tandis que le genou du pied droit se plie et se soulève.

Huitième figure : « Croisements derrière, à droite et à gauche »

1. a) Le pied droit se déplace derrière et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche, le genou plié, se soulève et se déplace vers l'arrière, en restant en l'air.
2. S'appuyer sur la pointe du pied gauche, le pied droit légèrement plié et devant le pied gauche.
3. Sauter sur le pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se soulève et se déplace devant le pied droit.
4. Rebondir sur le pied droit tandis que le genou du pied gauche se plie et se soulève.
5. Sauter sur le pied gauche, à gauche, tandis que le pied droit, tendu, se déplace devant le pied gauche.
6. Rebondir sur le pied gauche tandis que le genou du pied droit se plie et se soulève.

Première variation de la Huitième figure « Croisements derrière, à droite et à gauche avec rebondissement »

1. a) Le pied droit se déplace derrière et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche, le genou plié, se soulève et se déplace vers l'arrière, en restant en l'air.
2. S'appuyer sur la pointe du pied gauche, le pied droit légèrement plié et devant le pied gauche.
3. Croiser les pointes des pieds en sautant, le pied droit devant, le pied gauche derrière et à droite du pied droit.

4. Sauter sur le pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se soulève et se déplace devant le pied droit.
5. Rebondir sur le pied droit tandis que le genou du pied gauche se plie et se soulève.
6. Sauter sur le pied gauche, à gauche tandis que le pied droit, tendu, se déplace devant le pied gauche.
7. Rebondir sur le pied gauche tandis que le genou du pied droit se plie et se soulève.

Deuxième variation de la Huitième figure : « Quatre croisements derrière »

Durant cette variation nous avons quatre croisements derrière et les temps cinq, six, sept et huit, c'est-à-dire les croisements vers la droite et vers la gauche peuvent se faire soit en répétant les temps 3 à 6 de la huitième figure, soit en répétant les temps 3 à 6 de la première variation de la huitième figure.

Neuvième figure : « Deux croisements derrière, deux croisements à droite, sauter au temps 5 et taper (le sol) au temps 6 »

1. a) Le pied droit se déplace derrière et à gauche du pied gauche. b) Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche, le genou plié, se soulève et se déplace vers l'arrière, en restant en l'air.
2. S'appuyer sur la pointe du pied gauche, le pied droit légèrement plié et devant le pied gauche.
3. Sauter sur le pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se soulève et se déplace devant le pied droit.
4. Rebondir sur le pied droit tandis que le genou du pied gauche se plie et se soulève.
5. Faire un grand saut vers l'avant sur toute la plante du pied gauche, tandis que le pied droit, le genou plié, se soulève vers l'arrière, le talon tourné vers le haut. Le pied gauche est légèrement plié au genou. Le corps est légèrement tourné vers l'avant.
6. Taper, avec force, le sol à côté du pied gauche avec le talon du pied droit.

Dixième figure : « Rebondissements et suspensions du pied droit et du pied gauche »

1. Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit, le genou plié, se soulève du sol et se déplace vers l'arrière. Le corps se tient droit.
2. Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se tend vers le côté et en diagonale à droite. La pointe du pied se trouve tournée vers la droite.
3. Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se plie et croise devant et à gauche du pied gauche.
4. Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se tend vers l'avant.
5. En sautant, le pied droit se trouve à la place du pied gauche, tandis que le pied gauche, le genou plié, se soulève vers l'arrière et vers le haut.

6. Rebondir sur le pied droit et en même temps déplacer le pied gauche vers le côté et en diagonale, la pointe se dirigeant à gauche.
7. Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche, le genou plié, se croise devant et à droite du pied droit.
8. Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se soulève.

La figure se répète du temps 1 à 8 et ensuite du 1 à 4 pour que le pied droit soit libre d'exécuter la figure suivante.

Tous les rebondissements se font sur les pointes des pieds.

Onzième figure : « Faire un tour vers la droite. Rebondissements et suspensions du pied droit et du pied gauche. »

Les rebondissements et les suspensions se font à chaque tour. A chaque 1 à 4 temps nous changeons de direction, le front est tourné vers la droite, derrière et à gauche, et en avant.

Durant la position initiale le front est tourné vers l'avant. Exécuter pour la dernière fois les pendulassions du temps 1 à 4 avec le pied droit afin que les danseurs soient prêts à exécuter la figure suivante.

Il est possible que durant la figure, au temps 2, la jambe qui se suspend, tape le sol avec le talon.

La figure peut être aussi exécutée en commençant par la gauche.

Douzième figure : « Tour vers la droite et vers la gauche – suspensions avec talon – pointe »

1. Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit se tend vers la droite et touche le sol avec le talon. Exécuter $\frac{1}{4}$ de tour vers la droite.
2. Rebondir sur le pied gauche tandis que la jambe droite se plie et le pied droit se croise devant et à gauche du pied gauche, et touche le sol avec la pointe.

Les pas continuent ainsi jusqu'au temps 7 où le tour est complet. Au temps 8 nous répétons la même chose en changeant de pied afin d'effectuer un tour vers l'autre direction.

Treizième figure : « Tomber en position assise »

Nous effectuons deux croisements vers l'arrière.

1. a) Le pied droit fait un pas en arrière et derrière le pied gauche. b) Rebondir sur le pied droit pendant que le pied gauche, le genou plié, se soulève et se déplace vers l'arrière en restant en l'air.
2. Croiser la pointe du pied gauche derrière et à droite du pied droit tandis que le pied droit se soulève, le genou légèrement plié.
3. a) Sauter vers la droite sur la pointe du pied droit pendant que le pied gauche, tendu, se déplace vers la droite et devant le pied droit. b) La

pointe du pied gauche se trouve devant et à droite du pied droit. En même temps, le pied gauche genou plié se soulève vers l'arrière.

4. Poser la pointe droite derrière le pied gauche tandis que le pied gauche se soulève vers l'avant, le genou plié.
5. Faire un grand saut devant sur toute la plante du pied gauche tandis que le pied droit, le genou plié, se soulève vers l'arrière, le talon tourné vers le haut. Le genou de la jambe gauche est légèrement plié. Le corps, au-dessus de la taille, est légèrement penché vers l'avant.
6. Taper, avec force, le sol avec le talon du pied droit, à côté du pied gauche.
7. Sauter en diagonale, vers la droite avec le pied droit.
8. Taper, avec force, le sol avec le talon gauche, à côté du pied droit.
9. Faire un pas en diagonale, vers la gauche, avec le pied gauche.
10. Taper, avec force, le sol avec le talon droit, à côté du pied gauche.

Le corps aux temps 5-10 se penche vers l'avant.

Quatorzième figure : « Tours et rebondissements – se serrer par les coudes »

Position Initiale :

Les danseurs se trouvent l'un à côté de l'autre.

1. Les danseurs se posent l'un en face de l'autre pour qu'ils puissent se serrer en utilisant leurs coudes. Tous les deux font un pas vers leur partenaire avec le pied droit.
2. Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche, le genou plié, se soulève.
3. Faire un pas en avant avec le pied gauche.
4. Rebondir sur le pied gauche tandis que le pied droit, le genou plié, se soulève.

Répéter les mêmes pas jusqu'au temps 8. Les danseurs, toujours en ayant, les coudes serrés, ont maintenant effectué un tour sur place.

La figure continue en effectuant le tour de l'autre côté, après avoir échangé de coudes. Maintenant ils serrent les coudes gauches.

S'il s'agit d'hommes, le bras libre se tend vers le côté, à la hauteur des épaules. S'il s'agit de filles, le bras libre est plié au niveau du coude et posé derrière le dos. Il se peut qu'elles posent la paume sur la taille ou encore qu'elles aient la paume en l'air en pliant le coude.

Variation de la Quatorzième figure : « Tours et rebondissements – les mains sur la taille »

Les danseurs au lieu de se tenir par les coudes, se tiennent par la taille, d'abord en utilisant la main droite, ensuite la main gauche, en ayant toujours l'autre main libre. Ainsi ils effectuent la quatorzième figure.

Figure pour les femmes

Quinzième figure : « Petits sauts à droite et à gauche, vers l'avant et faire trembloter les paumes »

Position Initiale :

Le corps se penche en avant. Les bras sont tendus vers l'avant, les paumes et les doigts tournés vers le sol, ils effectuent ainsi un angle de 45° avec le corps.

1. a) Faire un saut en avant avec le pied droit tandis que les bras se déplacent vers la droite. En même temps le pied gauche se soulève. b) La pointe du pied gauche se pose à côté du pied droit.
2. Faire un petit pas en avant avec le pied droit.
3. a) Faire un saut en avant avec le pied gauche tandis que les bras se déplacent vers la gauche. En même temps le pied droit se soulève. b) La pointe du pied droit se pose à côté du pied gauche.
4. Faire un petit pas en avant avec le pied gauche.
5. a) Faire un saut en avant avec le pied droit tandis que les bras se déplacent vers la droite. En même temps le pied gauche se soulève. b) La pointe du pied gauche se pose à côté du pied droit.
6. Faire un petit pas en avant avec le pied droit.
7. a) Faire un saut en avant avec le pied gauche tandis que les bras se déplacent vers la gauche. En même temps le pied droit se soulève. b) La pointe du pied droit se pose à côté du pied gauche.
8. Faire un petit pas en avant avec le pied gauche.

La tête et le regard suivent les mouvements des bras.

La même figure, du temps 1 à 8 est exécutée sur place. Les paumes, les doigts écartés, se déplacent à droite et à gauche en tremblotant.

Figures pour les hommes

Seizième figure : « Taper les pieds avec la main droite »

1. Rebondir sur le pied gauche. En même temps le pied gauche, le genou plié, se soulève et forme un angle de 90°. La main droite tape avec la paume le genou de la jambe droite.
2. Rebondir sur le pied gauche. En même temps la main droite se baisse et tape le talon du pied droit qui se soulève en haut et vers la droite.
3. Rebondir sur le pied droit. En même temps la main droite se baisse et tape le talon du pied gauche pendant que la jambe gauche se plie au genou et se soulève derrière le pied droit.
4. Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se déplace devant et en haut. En même temps le pied droit tape la pointe du pied gauche.

La main gauche peut être pliée et posée derrière la taille ou encore tendue au niveau de l'épaule.

Dix-septième figure : « Taper les mains et les pieds »

1. Sauter sur les pointes de deux pieds. En même temps les paumes ferment devant le visage.
2. Rebondir sur le pied gauche tandis que la jambe droite se plie au genou et le talon se soulève vers l'arrière et à droite. En même temps la main droite se baisse et tape le talon du pied droit.
3. Rebondir sur le pied droit tandis que la jambe gauche se plie au genou et forme un angle de 90°. La main gauche tape un peu plus le genou de la jambe gauche avec le côté extérieur de la paume.
4. Sauter sur le pied gauche pendant que le pied droit, tendu, se soulève, au niveau du visage. La main droite tape la pointe du pied droit, avec l'extérieur de la paume.

La figure peut être répétée plusieurs fois, selon le danseur.

Variation de la Dix-septième figure : « Tomber en position assise et taper les mains et les pieds »

1. Tomber en position assise. En même temps, les paumes se ferment devant le visage.
2. Une fois soulevé, rebondir sur le pied gauche en tapant le talon du pied droit avec la main droite.
3. Rebondir sur le pied droit. En même temps la main droite se baisse et tape le talon du pied gauche pendant que la jambe gauche se plie au genou et se soulève derrière le pied droit.
4. Rebondir sur le pied droit tandis que le pied gauche, tendu, se déplace devant et en haut. En même temps le pied droit tape la pointe du pied gauche.

Dix-huitième figure : « Rebondissements sur le pied gauche, suspensions du pied droit »

Position Initiale :

Le front se trouve tourné vers le centre du cercle.

1. Rebondir sur le pied gauche et se déplacer vers la droite. En même temps la jambe droite exécute deux mouvements. a) elle se tend en l'air, tout en restant près du sol, et vers la droite, la pointe en diagonale. b) Elle se croise devant et à gauche du pied gauche.
2. Répéter le premier pas.
3. – 6. Comme il a été décrit durant les pas simples en six temps. (Page 212).

Dix neuvième figures : Tomber en position assise – Sursauter avec le pied droit ou gauche vers les côtés »

Position Initiale :

Se tenir droit, les bras en écart. Les paumes se trouvent vers l'avant et légèrement tournées vers le haut.

1. Tomber en position assise sur les pointes des pieds. En même temps les paumes se rejoignent devant le visage.
2. Rebondir sur le pied droit tandis que le corps se soulève et se tient droit. En même temps sauter avec le pied gauche vers la gauche en ouvrant les bras. Répéter la même chose quatre fois.

La même figure se répète en rebondissant sur le pied gauche et en sautant vers la droite.



Groupe de danse « Zorbas ». Dansent : Hadjieftychiou Christos, Hadjieftychiou Constantina, Vasiliou Andréas et Maria.

RÉALISATION DES PAS - DE LA DANSE « SOUSTA »

CHORÉGRAPHIE PROPOSÉE - CHORÉGRAPHIE

Position Initiale :

Les danseurs se tiennent par les épaules, comme il a été décrit précédemment, et forment un hémicycle. Le premier se trouve en face du dernier et l'ouverture du cercle est face au public. Il est aussi possible que les danseurs entrent sur la scène en dansant.

1. « Pas simple en six temps ». Le pas se répète jusqu'à ce que les danseurs complètent un tour et reviennent à leur position initiale, le premier en face du dernier.
2. « Rebondissements et suspensions du pied droit et du pied gauche ». Huit fois avec le pied droit et huit fois avec le pied gauche.
3. « Huit croisements vers l'arrière ».
4. « Huit croisements vers l'avant ».
5. « Croisements vers l'arrière, vers la droite et vers la gauche » afin de compléter la mesure musicale. Souvent on en fait quatre.
6. « Exécuter deux fois la figure « tomber en position assise » ».
7. « Huit croisements vers l'arrière ».
8. « Deux croisements vers l'arrière, vers la droite et vers la gauche, sauter au temps 5 et taper au temps 6 ».
9. Répéter les figures de 1 à 8 et puis de 1 à 4. « Rebondissements et suspensions du pied droit et du pied gauche ». Les danseurs effectuent cette figure afin d'avoir à la fin le pied droit soulevé et être ainsi prêts à effectuer la figure suivante.
10. Après les « rebondissements et suspensions du pied droit et du pied gauche » il est possible d'effectuer soit a) le « pas simple en six temps » pour que les danseurs quittent la scène en dansant ou encore pour qu'ils se mettent à leur position initiale en hémicycle, soit b) de choisir à exécuter certaines figures pour hommes ou pour femmes, ou encore d'effectuer des figures individuelles et ensuite de quitter la scène en se tenant par les épaules, donnant ainsi fin à la danse.

KAROTSÉRIS (le charretier)

La danse Karotséris, est une danse rapide qui a la mesure à 2/4. Selon Avérof Georges, elle provient de la Roumanie et le musicien Roumain Georges Enescu l'inclut dans son œuvre «Rhapsodie roumaine». « Aujourd'hui cette danse est adoptée et intégrée dans le répertoire des danses chypriotes. Elle peut être dansée en tant que danse individuelle, en couple ou en groupe¹⁵³ ».

Auparavant, elle n'était dansée que par des hommes du fait qu'il s'agit d'une danse rapide, alors que les danses pour femmes sont plus lentes¹⁵⁴. D'après Hadjieftychiou Christos, autrefois, la danse s'exécutait par un homme ou par deux hommes qui dansaient face l'un à l'autre et chacun d'eux exécutait ses propres pas sans être synchronisé avec l'autre. C'était une danse de fêtes, de mariages et de foires¹⁵⁵. Cependant la création récente des danses mixtes a fait que Karotséris s'exécute également en tant que danse mixte. « Ses pas et figures ressemblent à la danse Sousta chypriote¹⁵⁶ ».

D'habitude, elle s'exécute après les différents Antikristos, après avoir demandé aux violonistes de « jouer la pomme, le Zeimbékiko, le Karotséris¹⁵⁷ ».



Groupe de danse « Zorbas » (Famagouste, 1973-1974). Snap shoot prise par l'émission (de la télévision Nationale de Chypre), « Μουσική και χοροί της Κύπρου ».

¹⁵³ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 64, p. 135.

¹⁵⁴ Selon les mœurs de l'époque.

¹⁵⁵ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 19.

¹⁵⁶ cf. Ασιώτης Γρηγόρης, n. 45, p. 131.

¹⁵⁷ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78.

LES PAS

Position initiale

Se tenir droit, les bras allongés.

A. Le pas simple

« Un pas simple qui contient huit mouvements », exactement comme dans le cas de « Sousta » avec ses variations, voir « Sousta », (page 211).

B. Le pas simple

« Un pas simple qui contient six mouvements », exactement comme dans le cas de « Sousta » avec ses variations. (Voir « Sousta »). (Page 211).

Figures

Il est possible de choisir parmi les figures décrites dans la danse « Sousta ».

Etant donné que Karotséris a le même rythme que la danse « Sousta » et se danse de la même façon, il est possible d'y inclure toutes les figures de « Sousta ».

Les bras lors de la danse en groupe

Quand cette danse s'exécute en groupe, les danseurs peuvent se tenir de deux façons possibles.

- a) Par les épaules : Les bras sont allongés. Chaque danseur met son bras droit derrière le bras gauche du danseur qui le précède.
- b) Croiser les mains : Les bras sont tendus à côté du corps en formant un [V] inversé. La paume droite est tournée vers l'avant et la paume gauche vers l'arrière.

Les hommes se tiennent entre eux par les mains, ainsi que les femmes. Il y a juste la première femme qui tient avec sa main droite la main droite du premier homme et la dernière femme qui tient avec sa main gauche la main gauche de l'homme.

Les hommes positionnent leurs mains devant les mains et le corps des leurs partenaires féminins.

Les figures des femmes

Première figure : « Des petits sauts en avant, en arrière ou sur place »

1. Le premier mouvement est sous-divisé en deux parties : a) rebondir en avant et tomber sur le pied droit en soulevant le pied gauche vers l'arrière, b) joindre la demi-pointe gauche au pied droit et, en même temps, lever le pied droit.
2. Poser le pied droit légèrement en avant.

3. Le troisième mouvement est sous-divisé en deux parties : a) rebondir en avant et tomber sur le pied gauche en soulevant le pied droit vers l'arrière, b) joindre la demi-pointe droite au pied gauche et, en même temps, lever le pied gauche.
4. Poser le pied gauche légèrement en avant.
5. -6. Exécuter les mêmes mouvements que sur les temps 1-2.
7. -8. Exécuter les mêmes mouvements que sur les temps 3-4.

Il est possible d'exécuter le même pas en arrière.

Quand les danseurs exécutent le pas en arrière, les bras peuvent prendre des positions diverses. Par exemple les femmes peuvent a) allonger les bras et se tenir par les épaules, b) croiser les mains derrière leur dos, c) les bouger en même temps à droite et à gauche, les doigts tremblants, d) être à deux, se tenir par une main en la soulevant très haut toute en agitant un foulard avec leur main libre.

Les figures des hommes

Deuxième figure : « Tomber en position assise en projetant les jambes en avant »

Position initiale :

Le danseur est en position assise sur ses demi-pointes. Les genoux sont bien pliés et les pieds sont joints.

Les bras peuvent :

- a) Etre devant, pliés aux coudes et à la hauteur des épaules. La paume droite est posée sur le coude gauche et la paume gauche sur le coude droit. Les coudes sont presque à la hauteur des épaules.
- b) Les bras sont allongés sur les côtés.

Les jambes:

- 1) Rebondir légèrement et tomber sur la demi-pointe droite, le genou droit reste plié. En même temps, projeter la jambe gauche tendue vers l'avant.
- 2) Changement. Le pied gauche prend la position du pied droit et la jambe droite celle de la jambe gauche.

Le poids du corps se transfère de droite à gauche d'une manière consécutive. Ce pas peut s'exécuter huit fois ou même seize.

Troisième figure : « Rond du pied droit au sol en rebondissant sur le pied gauche »

Position initial :

Tomber en position assise, sur la demi-pointe gauche. La jambe droite est tendue vers l'arrière. Le danseur s'appuie sur ses bras en mettant ses doigts au sol.

Exécution

La jambe gauche qui est tendue vers l'arrière trace un cercle vers la droite. Quand la jambe droite arrive devant, la main droite se lève pour que la jambe passe en-dessous. La main gauche fait la même chose presque en même temps. Les mains se remettent au sol et reprennent tout le poids du corps, pendant que la jambe gauche se lève pour que la jambe droite finisse de tracer le cercle.

Le danseur a la possibilité de répéter cette figure plusieurs fois.

Quatrième figure : « Huit petits sauts à droite, à gauche, en avant et ciseaux »

Position initiale :

Se tenir par les épaules.

Le premier mouvement est sous-divisé en deux parties.

1. a) Sauter de côté vers la droite et tomber sur la demi-pointe droite en croisant la jambe gauche devant la droite tendue en l'air, b) croiser la demi-pointe gauche devant le pied droit et, en même temps, lever le pied droit, le genou plié vers l'arrière.
2. Poser la demi-pointe droite derrière la demi-pointe gauche en soulevant la jambe gauche tendue devant.
3. a) Sauter de côté vers la gauche et tomber sur la demi-pointe gauche en croisant la jambe droite devant la gauche tendue en l'air, b) croiser la demi-pointe droite devant le pied gauche et, en même temps, lever le pied gauche le genou plié vers l'arrière.
4. Poser la demi-pointe gauche derrière la demi-pointe droite en soulevant la jambe droite tendue devant.

Répéter le même pas jusqu'au temps 8.

« Ciseaux »

Le poids du corps est sur la jambe gauche.

1. Lever la jambe droite qui est tendue devant encore plus haut et, avec un saut, tracer un demi-cercle et la poser à droite. A ce moment, lever la jambe gauche tendue devant.
Avec la jambe gauche tracer un demi-cercle en l'air, croiser à gauche devant le genou droit qui est légèrement plié et taper la plante du pied. Avec la jambe gauche tracer un demi-cercle en l'air, croiser à gauche devant le genou droit qui est légèrement plié et taper la plante.
2. Tendre et lever la jambe gauche devant et, avec un saut, tracer un demi-cercle et la poser à gauche. A ce moment, lever la jambe droite tendue devant.
3. Avec la jambe droite tracer un demi-cercle en l'air, croiser la plante droite devant le genou gauche qui est légèrement plié et taper.

RÉALISATION DES PAS - KAROTSÉRIS

CHORÉGRAPHIE PROPOSÉE - CHORÉGRAPHIE

KAROTSÉRIS

1. Les hommes et les femmes commencent la danse en même temps suivant deux directions différentes.
Les hommes : se déplacent de droite à gauche « Position assise – projeter la jambe gauche à gauche ».
Position initiale :
Se tenir droit, allonger les bras et se tenir par les épaules. Chaque danseur met son bras droit derrière le bras gauche du danseur qui le précède et ils se tiennent par les épaules.
a) Position assise sur les demi-pointes.
b) Rebondir et tomber sur le pied droit en redressant le corps. En même temps, projeter la jambe gauche de côté.
Répéter a) et b) quatre fois.
Pendant l'exécution de la figure, les hommes se déplacent vers la gauche et se trouvent 2 à 3 mètres devant leurs partenaires féminins.
Les femmes : exécutent des « Rebondissements sur le pied gauche et suspensions du pied droit (talon - pointe) », voir la troisième figure de « Sousta », (page 213). En même temps, elles se déplacent vers la droite de 1-8. Leurs mains sont attachées derrière le dos.
2. Ensuite, les femmes exécutent « huit croisements vers l'arrière », voir huitième figure de « Sousta », (page 215) mais, cette fois, les croisements se font sur place. Les hommes continuent leur figure en exécutant encore quatre fois la figure « Position assise – projeter la jambe gauche à gauche », mais cette fois sur place. Pendant la position assise ils tapent les mains devant le visage. Au moment où ils projettent la jambe de côté, ils allongent les bras. Après la quatrième position assise ils ne projettent plus la jambe, mais ils exécutent un saut sur le pied gauche en tenant le corps droit, la jambe gauche derrière en l'air.
3. Les hommes : exécutent « huit croisements vers l'arrière », voir la cinquième figure de « Sousta », (page 215), afin de s'aligner avec les danseuses. Les mains sont attachées derrière le dos. En même temps, les danseuses exécutent « huit croisements vers l'avant », voir la quatrième figure de « Sousta », (page 214).
4. Les hommes et les femmes exécutent ensemble « huit croisements vers l'arrière » sur place. En même temps, ils tendent les bras à côté du corps en formant un [V] inversé afin que les femmes se tiennent avec les hommes et les hommes avec les hommes.
5. Tous les danseurs exécutent « huit croisements vers l'avant » comme il est décrit plus haut, les mains sont croisées et entrelacées.
6. « Huit croisements vers l'arrière ».
7. « Croisements derrière, à droite et à gauche », voir huitième figure de « Sousta », (page 217).
8. « Deux croisements derrière, deux croisements à droite, sauter au temps 5 et taper au temps 6 », voir neuvième figure de « Sousta » (page 218).

9. Exécuter quatre « Rebondissements et suspensions du pied droit et du pied gauche », voir dixième figure de « Sousta », (page 218).
10. Les hommes lèvent les bras en libérant les femmes et, en se tenant par les épaules, ils exécutent « huit croisements vers l'arrière ». En même temps, les femmes attachent leurs mains derrière le dos et entrelacent avec des (1-8) « Petits sauts à droite, à gauche, vers l'avant », voir quinzième figure de « Sousta », (page 221), sans faire trembloter les paumes. Ils regardent toujours droit devant eux.
11. Les femmes exécutent deux « Croisements droit-gauche avec rebondissement », voir variation de la sixième figure de « Sousta », (page 216) sans répétition). Pendant l'exécution de cette figure, les femmes se remettent en couple, l'une face à l'autre. Ensuite, elles se tiennent par les coudes et elles exécutent un tour vers la droite (1-8) et un autre tour vers la gauche (1-8). « Tours et rebondissements – se serrer par les coudes », voir la quatorzième figure de « Sousta », (page 220). Juste après ce mouvement, elles font « huit croisements vers l'arrière ». Toujours en couple, elles se déplacent sur le côté de la scène et applaudissent les hommes. Si les femmes forment quatre couples, les deux couples se mettent sur le côté droit de la scène et les deux autres sur le côté gauche. Pendant ce temps-là, les hommes exécutent quatre fois la figure « Ecartement, croisement et croisement droit-gauche », voir variation de la septième figure de « Sousta », page 170.
12. Les hommes exécutent « huit petits sauts à droite, à gauche, en avant et ciseaux », voir la quatrième figure de « Karotséris », (page 228).
13. Les hommes exécutent douze « croisements vers l'arrière » et s'arrêtent pour que les femmes en prenant la relève continuent la danse.
14. Un couple de femmes exécute (juste pendant les temps 1-8) la figure « Petits sauts à droite et à gauche, vers l'avant et faire trembloter les paumes des mains », voir la quinzième figure de « Sousta », (page 221). Ensuite, elles exécutent des « petits sauts en arrière » pendant les temps 1-8, voir la première figure de « Karotséris », (page 226). Elles sont placées de côté, elles se tiennent par la main (la main droite avec la main gauche) et les coudes sont pliés. Leurs bras libres sont pliés en l'air et agitent le foulard.
15. Les hommes exécutent la figure « Tomber en position assise en projetant les jambes vers l'avant », voir la deuxième figure de « Karotséris », (page 227). Ils projettent les jambes huit fois et, ensuite, ils exécutent « huit croisements vers l'arrière ».
16. Un couple de femmes répète le mouvement numéro 14.
17. Les hommes avancent avec la figure « Croisements droit-gauche avec rebondissement », voir la variation de la sixième figure de « Sousta », (page 216), et ils continuent avec un « Cercle fait par le pied droit au sol en rebondissant sur le pied gauche », voir la troisième figure de « Karotséris », (page 227). Ce mouvement s'exécute soit pendant les temps 1-16, soit pendant les temps 1-24. Ils reprennent leurs places en faisant « huit croisements vers l'arrière ».
18. Tous les danseurs exécutent huit « petits sauts sur place », voir la première figure de « Karotséris », (page 226), et se tiennent en croisant les mains [voir la façon b) de se tenir de la danse « Karotséris » en groupe] (page 226).

19. Dans un cercle ouvert, les danseurs exécutent des pas simples vers le sens du cercle (voir la « Sousta » A. « Pas simple en huit temps » ou B. « Pas simple en six temps », page 212).
20. Avec ce pas, les danseurs quittent la scène.



Groupe de danse « Zorbas » (Famagouste, 1973-1974). Snap shoot prise par l'émission (de la télévision Nationale de Chypre), « Μουσική και χοροί της Κύπρου ».

« LA DANSE MANTRA »

Il s'agit d'une danse pour hommes et elle est dansée en couple. Elle a un rythme de 7/8. « Mantra » est la dernière des danses pour hommes. « Après l'avoir exécutée les hommes s'assoient et laissent leur place aux femmes, elles vont danser les « Antikristi pour femmes¹⁵⁸ ».

Cette danse a des points communs avec les pas simples et les figures de « Syrtos » et du deuxième « antikristos pour hommes ».

Assiotis Grigoris et Hadjieftychiou Christos durant un entretien oral commun¹⁵⁹, ont dit que la danse présente le berger, qui doit ramener son troupeau à la « mantra » (bergerie). Il a le bâton posé sur les épaules et il est fatigué.

La danse est aussi appelée « pologiastos¹⁶⁰ » = la danse de l'aurore, la danse de l'adieu, car c'est avec celle-ci que les danseurs finissent leur suite de danses et quittent la scène.

Les pas

Position Initiale :

Se tenir droit.

Les mains tiennent le bâton qui est posé, en horizontale, sur les épaules et derrière la tête et qui est appelé « le bâton du berger ». Les poings sont relâchés.

Le bâton est utilisé durant la chorégraphie. Les danseurs entrent sur scène et dansent un peu avec le bâton sur les épaules. Ensuite ils posent le bâton par terre et dansent, les bras en écart, comme durant les « Antikristi », pour qu'ils soient capables d'exécuter les figures sans difficulté.

Cependant il est possible que les danseurs n'utilisent pas le bâton.

Les pieds / Les Pas :

Pour les pas simples et les figures voir « Syrtos » (page 139).

La danse n'était pas d'une longue durée car comme il a été précisé les danseurs l'utilisaient pour clore leur suite de danses et pour quitter la scène.

¹⁵⁸ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 373.

¹⁵⁹ Hadjieftychiou Christos, n.128.

¹⁶⁰ Du verbe «πολογιάζω» qui veut dire chasser quelqu'un, renvoyer.

TROISIÈME CHAPITRE

LES DANSES INDIVIDUELLES

1. La danse du Tamis
2. La danse du couteau
3. La danse de la faucille
4. La danse de « kandila »



Instantané extrait de l'émission « Musique et Danses de Chypre », RIK, 1973-1974.
Les danseurs tiennent dans la main le tamis, le couteau et la faucille.

LA DANSE DU TAMIS («TATSIA »)

Il s'agit d'une danse individuelle en rythme alterné : 2/4, 5/8, 2/4. Cette danse s'exécute avec la même musique et les mêmes pas simples que « la danse du couteau » et « la danse de la faucille ». Nous le verrons peu après. On dit même qu'elles constituent le Tsamikos de Chypre¹⁶¹

Sujet :

La « Tatsia », c'est le tamis utilisé autrefois pour tamiser la farine. Il est rond et il se compose d'un cylindre de bois (10cm de largeur) et d'un morceau de tissu à trous, collé sur l'un des côtés du cylindre, d'où passe la farine.

Le but de cette danse, est de montrer la dextérité du danseur de faire équilibrer plusieurs verres d'eau ou de vin dans le cylindre de bois. « Le danseur met un ou plusieurs verres d'eau dans le cylindre et il ne doit pas renverser l'eau malgré les mouvements et les tours qu'il fera avec le tamis dans la main¹⁶² ».

Après un entretien avec Hadjieftychiou Christos¹⁶³, nous pouvons conclure que « la danse du tamis » est sans doute une danse de dextérité. Le danseur doit être très concentré quand il bouge le tamis, sinon il peut faire tomber les verres ou même le tamis.

D'après lui, il faut faire attention à la manière de tenir le tamis : L'index, le majeur et l'annulaire doivent être à l'intérieur du cylindre. Le pouce doit toucher la partie extérieure du cylindre sans exercer beaucoup de pression, sinon il est possible que les verres tombent pendant les tours.

Il explique que, pendant que le danseur tourne le tamis, il doit synchroniser les mouvements des bras et les pas avec la musique. Sans synchronisation il risque de faire tomber les verres.

Le rythme alterné divise la danse en trois parties : a) au début la danse est rapide b) au bout d'un moment la musique ralentit et le danseur adapte ses mouvements au nouveau rythme (c'est à ce point qu'il met un genou à terre), c) la musique reprend le rythme initial et le danseur répète les mouvements de la première partie¹⁶⁴.

« Cette danse est très spectaculaire. Il s'agit, probablement, de la danse traditionnelle, chypriote, la plus spectaculaire, ce qui la rend, la danse préférée des Chypriotes.

Bien que « la danse du tamis » ait comme sujet le tamis, elle n'a rien à voir avec le tamisage de la farine. Selon la tradition, la danse est basée sur une légende. (Voir page 236).

¹⁶¹ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 128.

¹⁶² cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p. 151.

¹⁶³ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 85.

¹⁶⁴ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 85

Lors d'un entretien en juillet 2009, Assiotis Grigoris nous dit que son covillageois, Ioannis Léontiades, lui avait raconté ce conte.
Il s'agit du conte de fée de la princesse et de l'eau immortelle voir ci après.



Groupe de danse « Zorbas », Famagouste, (1974). Hadjieftychiou Christos danse la danse du tamis « Tatsia ». Les danseuses de la photo sont Eléna, Androula et Eléna.

Le conte de fées de la princesse et de l'eau immortelle :

Selon la mythologie, l'eau immortelle se trouvait dans une forêt dense, dans une grotte profonde et sombre, aux profondeurs de la terre. Malheur à celui qui oserait la toucher ! Le dragon qui la gardait attaquait et mangeait tous les transgresseurs. Personne ne pouvait lui voler l'eau.

Un jour, la fille du roi est tombée malade et l'oracle a opiné que sans l'eau immortelle elle allait mourir. Quelqu'un devait trouver la grotte et voler l'eau. Le roi, plongé dans la tristesse, a déclaré que celui qui volerait l'eau du dragon pour sauver la princesse, deviendrait le nouveau roi et épouserait sa fille.

Ainsi, il a invité tous les jeunes gens du pays à la place du village afin de choisir celui qui exécuterait la tâche. Des nombreux jeunes gens se sont présentés. Il y avait parmi eux un jeune homme intelligent, brave et vigoureux.

Le jeune homme a expliqué au roi qu'il comptait voler l'eau immortelle du dragon avec son intelligence et sa dextérité dans le maniement de l'épée et du bouclier.

Il a donc pris son bouclier (ciselé aux bords de telle façon qu'il ressemblât au cylindre d'un tamis) et il s'est mis à sauter et à manier le bouclier avec dextérité, pour montrer comment il allait battre le dragon.

C'est ainsi que le roi lui a donné son consentement.

Le jeune homme savait qu'il trouverait l'eau immortelle sans problème. Mais il savait que dès qu'il la toucherait, le dragon allait se réveiller et l'attaquer. C'est pourquoi il a pensé mettre l'eau immortelle dans son bouclier qui avait la forme d'un tamis.

Ainsi le jeune homme a décidé de risquer sa vie pour sauver la princesse. Après un très long voyage il a trouvé la grotte avec l'eau immortelle. Il a rapidement rempli un verre et l'a mis dans son bouclier. Pour ne pas renverser l'eau, il a commencé à bouger le bouclier en formant des 8. La force centrifuge a fait que l'eau restât dans le verre.

Le dragon était obligé de ne pas perdre l'eau de vue. Il suivait chaque mouvement du bouclier, ce qui permettait au jeune homme de lui donner des coups d'épée.

L'homme était très prudent car s'il renversait une goutte, l'eau immortelle perdrait sa vertu.

Finalement, le dragon est tombé par terre affaibli et le jeune homme, avec un genou à terre, l'a tué (c'est la deuxième partie de la danse où la musique ralentit).

Là, avec le genou gauche à terre, il a continué à tourner son bouclier pour ne pas renverser l'eau immortelle.

Après la bataille, il s'est précipité pour retourner au royaume et sauver la princesse. Il a traversé des montagnes et des plaines. Il a donné l'eau au roi et lui, à son tour, il

l'a donnée à la princesse. L'eau immortelle a sauvé la princesse et les deux jeunes gens se sont mariés.



Lakis Savvidis exécute la danse du « tamis ». Instantané extrait de l'émission « Musique et Danses de Chypre », RIK, 1973-1974. Avec le genou gauche à terre, il a continué à tourner son bouclier pour ne pas renverser l'eau immortelle.

Assiotis Grigoris a entendu cette histoire quand il avait 16 ans par Ioannis Léontiades qui avait à l'époque entre 70 et 80 ans. Si nous prenons en compte que c'est sa grand-mère qui lui a raconté cette histoire, nous pouvons dire que l'histoire remonte très loin dans le temps puisque sa grand-mère, elle aussi, a entendu ce mythe de quelqu'un d'autre...

Cela fait donc partie de la littérature orale transmise oralement de génération à génération, de bouche à oreille.



Lakis Savvidis exécute la danse du « tamis ». Instantané extrait de l'émission « Musique et Danses de Chypre », RIK, 1973-1974. (Avec la vitesse dont le danseur fait tourner le tamis, on ne peut pas le distinguer sur la photo).



La photo ci dessus présente Christo Hadjieftychiou dans la danse du Tamis (« Tatsia »).

LES PAS

D'habitude, le danseur tient le tamis par son cylindre avec la main droite et le bouge en l'air en formation de chiffre 8. Il peut tracer le numéro 8 horizontalement devant son corps, sur les côtés, ou bien, au-dessus de sa tête. Parfois il change de main. Il met des verres d'eau ou de vin à l'intérieur du tamis, à l'aide d'un deuxième danseur qui l'assiste.

Le danseur bouge le tamis très rapidement pour que les verres puissent rester dans le cylindre. Il essaie, également, de ne pas renverser l'eau ou le vin.

Le nombre de verres dépend du niveau de compétence du danseur. Si le danseur est très agile il continue à ajouter des verres pendant la danse.

Cette danse exige beaucoup de dextérité et elle se base sur la force centrifuge. Les mouvements du danseur ne peuvent pas être brusques car il doit garder l'harmonie de la formation circulaire.

La façon de tenir le tamis a été décrite plus haut.

Le pas simple de la danse du tamis s'exécute de la façon suivante :

« Le pas simple en avant »

1. Faire un pas en avant avec le pied droit et, en même temps, soulever le pied gauche.
2. Rebondir sur le pied droit. Plier et soulever plus haut le pied gauche.
3. Faire un pas en avant avec le pied gauche et, en même temps, soulever le pied droit.
4. Rebondir sur le pied gauche. Plier et soulever plus haut le pied droit.

Il est possible d'exécuter ce pas en avant, en arrière ou en tournant.

Variation du « pas simple en avant »

Nous sommes en demi-pointes avec les genoux légèrement pliés.

Premier mouvement avec le pied droit

1. Ce temps est divisé en deux parties :
 - a) Faire un pas en avant avec la demi-pointe droite. Le genou est légèrement plié.
 - b) Traîner légèrement la pointe gauche en avant et derrière la demi-pointe droite.
2. Faire un pas en avant avec la demi-pointe droite. Le genou est légèrement plié.

Deuxième mouvement avec le pied gauche

1. Ce temps est divisé en deux parties :
 - a) Faire un pas en avant avec la demi-pointe gauche. Le genou est légèrement plié.

- b) Traîner légèrement la pointe droite en avant et derrière la demi-pointe gauche.
2. Faire un pas en avant avec la demi-pointe gauche. Le genou est légèrement plié.

Répéter ce mouvement en changeant de pied chaque fois.

Cette variation s'utilise très peu pendant la danse. Le « pas simple en avant » décrit en premier est beaucoup plus fréquent.

Les bras forment le chiffre 8 en l'air en bougeant le tamis vers la direction choisie par le danseur. Les mouvements de bras et de pieds sont improvisés. Comme il est mentionné un peu plus haut, la formation 8 peut être tracée devant le corps du danseur, sur les côtés, ou bien, au-dessus de sa tête.

Il a la liberté de tracer les 8 vers n'importe quelle direction. Il improvise et il s'arrête juste au moment où un autre danseur/danseuse porte un autre verre (ou deux) pour l'ajouter dans le tamis.

Quand il s'agit d'un seul verre, le danseur l'ajoute tout seul. Quand il s'agit de deux verres, chacun de deux danseurs en ajoute un simultanément afin de garder l'équilibre et ne pas faire tomber les verres.

Le pas simple s'exécute plutôt pendant la première et la troisième partie de la danse. Pendant la deuxième partie qui est plus lente, le danseur met un genou à terre et continue à former des 8 avec le tamis devant son corps, sur les côtés ou au-dessus de sa tête.

C'est dans cette partie que nous pouvons ajouter un autre mouvement de bras : l'hémicycle. Le danseur forme un arc qui entoure sa tête. Ce mouvement de bras est beaucoup plus dur car il n'y a pas de fluidité comme dans le cas de la formation du chiffre 8.

Le danseur peut, s'appuyer également, par terre sur le genou droit en faisant de petits pas avec le pied gauche vers la gauche, afin de faire un tour. Les bras continuent à former les 8 avec le tamis, tout au long de ce tour vers la gauche.

Cette deuxième partie à genou renvoie au mythe et, plus précisément, au moment où le jeune homme met un genou à terre et tue le dragon.

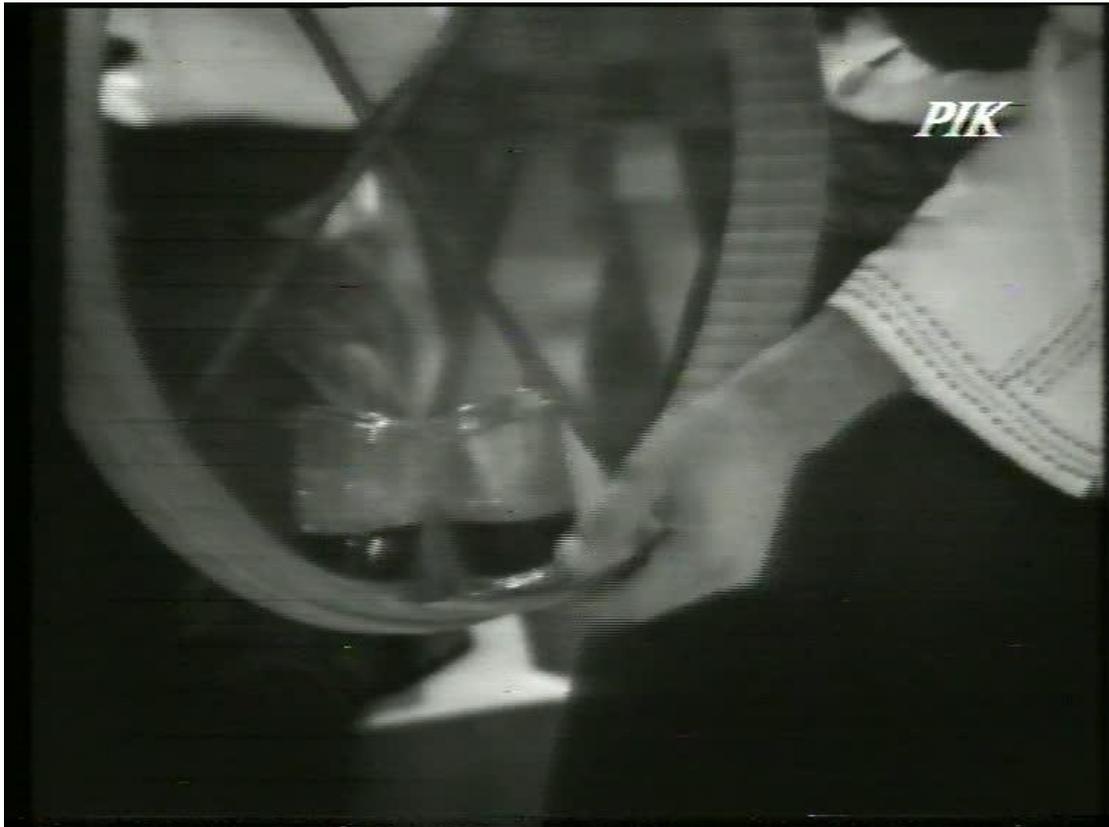
Pendant la troisième partie, le rythme s'accélère à nouveau et le danseur reprend les pas de la première partie. Cela fait penser au jeune homme du conte qui a traversé des montagnes et des plaines pour donner l'eau immortelle à la malheureuse princesse.

A la fin de la danse, le danseur prend un des verres et l'offre à l'invité d'honneur. Il peut, aussi, le boire lui-même à la santé de tout le monde. Il est possible que cette action renvoie, également, au mythe, au moment où le jeune homme donne l'eau immortelle au roi.

Étant donné que l'eau est incolore, les danseurs préfèrent utiliser du vin rouge pour que les spectateurs puissent voir qu'il ne se renverse pas.



Hadjieftychiou Christos enseigne, dans l'émission "Musique et Danses de Chypre", RIK, 1973-1974, la façon dont il faut que le danseur tienne le tamis pour pouvoir le faire tourner avec vitesse lors de l'exécution de la danse. Instantané extrait de la ci-dessus émission de RIK.



L'instantané extrait de l'émission « Musique et Danses de Chypre », RIK, 1973 -1974 montre la façon dont on pose les verres dans le contour du tamis. Le danseur essaie de poser le plus de verres, généralement trois ou quatre.

«LA DANSE DU COUTEAU»

Il s'agit d'une danse en rythme alterné : 2/4, 5/8, 2/4. Comme il est dit auparavant, dans la description de « la danse du tamis », la musique et les pas simples de cette danse sont les mêmes que dans « la danse du tamis » et dans « la danse de la faucille ». Ce qui change, c'est l'accessoire du danseur et, par conséquent, ses mouvements de bras.

« La danse du couteau » est une danse individuelle de dextérité et elle existe en deux versions.

Dans la première version, le danseur principal a le rôle d'un boucher et un deuxième danseur l'assiste. Selon Avérof Georges, « le premier danseur a le rôle principal et tient le couteau. Le deuxième danseur assiste le premier en tenant l'extrémité d'un foulard¹⁶⁵ ».

Dans la deuxième version, le danseur montre son habilité à danser en tenant le couteau. Raftis Alkis nous dit que, selon Karakassis (1962, 339, Chypre) la danse du couteau est individuelle et se danse, également, au Pont-Euxin et en Macédoine. Lors de cette danse, le danseur montre sa capacité de danser en faisant des mouvements divers avec un couteau à la main¹⁶⁶.

« La danse du couteau se présentait souvent pendant les festivités des mariages. Elle consistait à faire une démonstration de dextérité des jeunes gens devant les jeunes filles du village »¹⁶⁷.

LES PAS

Suivre les pas décrits plus haut, dans « la danse du tamis ».

¹⁶⁵ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p. 150.

¹⁶⁶ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 382.

¹⁶⁷ Αβέρωφ Γεώργιος, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σελ. 124, Εκδόσεις: Πρόοδος, Λευκωσία, Κύπρος, 1989.



Groupe de danse « Zorbas », Hadjieftychiou Christos et Polidorou Andréas.

PREMIÈRE VERSION DE LA DANSE DU COUTEAU

Comme dans « la danse du tamis », ces pas s'exécutent pendant la première et la troisième partie de la danse qui est en 2/4.

Selon la première version de la danse, le danseur principal joue le rôle d'un boucher et le deuxième danseur représente l'animal à abattre.

« La danse commence avec un mouvement brusque du danseur qui prend son couteau et se dirige vers l'animal à battre. »¹⁶⁸

La façon de tenir le couteau est très importante. Le danseur tient le couteau par le manche, le poing serré. La lame est tournée vers le sol et le tranchant est vers son bras. Ainsi, à chaque fois qu'il baisse le couteau, il touche le corps de son assistant avec l'extérieur de ses doigts et pas avec le couteau.

Dans la partie A de la danse (rythme en 2/4), le danseur fait des tours autour de « l'animal à abattre » en brandissant le couteau et en faisant d'autres mouvements qui dénotent des coups de couteau.

Dans la partie B de la danse (rythme en 5/8), le danseur plante le couteau dans le sol et « il fait des galipettes et des sauts au-dessus de ce dernier »¹⁶⁹. Il danse, alors, au-dessus et autour du couteau. Le deuxième danseur tient l'extrémité d'un foulard qui constituera l'appui du danseur principal, qui prendra l'autre extrémité. Le « boucher », avec l'aide de ce foulard, se met à genoux et penche son corps vers l'arrière. Sans mettre le dos au sol et sans utiliser sa main libre, il prend le couteau qui est planté dans le sol avec ses dents.

S'il ne réussit pas à prendre le couteau, la danse constitue un échec. Ensuite, il se lève doucement et, en suivant le rythme lent, il danse autour de « l'animal à abattre » en lui donnant des coups de couteau dans le visage, le cou, la poitrine et le ventre. Parfois, le danseur est tellement audacieux que le public a peur qu'il va avec un mouvement maladroit blesser vraiment son assistant.

A la fin de la deuxième partie et après avoir écorché « l'animal à abattre », le danseur met le couteau entre les dents et « l'animal » sur son épaule, et il danse jusqu'à la fin de la troisième partie. Il peut, également, quitter la scène en dansant¹⁷⁰.

¹⁶⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p. 150.

¹⁶⁹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p. 150.

¹⁷⁰ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p.151.

DEUXIÈME VERSION DE LA DANSE DU COUTEAU

Les pas et les mouvements sont exactement les mêmes. Cependant, cette deuxième version vise tout simplement à montrer la capacité du danseur à manier le couteau.

Raftis Alkis, ajoute que dans quelques villages et surtout en Mésorée, le danseur fait semblant de tuer son partenaire qui s'allonge par terre. Il imite l'égorgeement de l'animal à abattre¹⁷¹. Il dit aussi que la danse du couteau est pareille à la « Kyvistinda » de la Grèce antique. Elle exige beaucoup de flexibilité au corps et elle se danse aux mariages (ou autres fêtes) sous forme de jeu¹⁷².



Patsias Kyriakos montre la façon dont il faut tenir le couteau lors de l'exécution de la danse du même nom. Instantané extrait de l'émission « Musique et Danses de Chypre », RIK, 1973-1974.

¹⁷¹ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 382.

¹⁷² cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 381.

« LA DANSE DE LA FAUCILLE »

Comme il a été dit plus haut, la musique de cette danse est la même que dans « la danse du tamis » et dans « la danse du couteau ». Il s'agit d'une danse en rythme alterné : 2/4, 5/8, 2/4. Cette fois, le danseur tient une faucille et la danse fait partie des danses symboliques¹⁷³.

La danse remonte loin dans le temps et reflète les vieilles activités des Chypriotes. « Ses origines sont perdues tout le long des siècles¹⁷⁴ ».

D'après Loucas Georges¹⁷⁵, un des premiers et meilleurs folkloristes de Chypre qui a vécu pendant le 18^{ème} siècle, jouer avec la faucille remonte loin dans le temps. Dans son livre, « Visites Philologiques » publié en 1874 sur le sujet de la danse de la faucille, il mentionne que cette danse provient de la société agricole chypriote et elle est exécutée à la fin de la moisson. Les « drepanomachi » (ceux qui combattent avec la faucille) coupent les épis en dansant et passent la faucille au-dessus de leur tête en « jouant » avec celle-ci, de la même façon qu'un escrimeur.

Selon Loucas, dans ce jeu de la faucille participaient des hommes âgés et des clercs. Autrefois, des foules affluaient nombreuses afin de regarder ce spectacle simple. Il maintient que ce jeu de la faucille chypriote (appelé également « ksifodrépanaskia – ξιφοδρεπανασκία) symbolise en se servant de la moisson les luttes que les Chypriotes anciens faisaient avec leurs épées. Sakellarios¹⁷⁶. Cependant, en temps d'esclavage, comme ils n'avaient pas le droit de posséder des épées, ils se mettaient à « lutter » avec les faucilles, d'où le « jeu de la faucille ».

« La danse de la faucille » se dansait beaucoup aux festivals, aux concours de danse de Kataklysmos¹⁷⁷ et aux centres balnéaires.¹⁷⁸

Elle a comme sujet la moisson et elle démontre la façon dont les Chypriotes fauchaient, à l'époque où il n'y avait pas les machines de nos jours. « Dans ce cas, le danseur dansait tout seul avec la faucille à la main, en se penchant vers le sol afin d'imiter les mouvements de la moisson¹⁷⁹ ».

Selon Assiotis Grigoris, la danse montre « la capacité du travailleur principal à faucher » et exige beaucoup de précision, sinon « le danseur peut être blessé par cet objet tranchant¹⁸⁰ ».

Malgré le fait que les femmes travaillaient aussi dans les champs, cette danse (comme la danse du tamis et la danse du couteau) est exclusivement pour les hommes. Sophocléous nous dit que « la danse de la faucille est purement une danse individuelle pour homme¹⁸¹ ». Il ajoute que « le danseur fait une série de

¹⁷³ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p.150.

¹⁷⁴ Σοφοκλέους Γιώργος, n. 40 p. 25.

¹⁷⁵ Μερακλής Μιχάλης, Actes du Colloque sur le « Folklore chypriote », (Πρακτικά Συμποσίου Ἑκπριακῆς Λαογραφίας), «Ο Λαϊκός πολιτισμός της Κύπρου», p. 51-52, εκδόσεις : Ιδεότυπο, Ναύπλιο, Ελλάδα, 1999.

¹⁷⁶ cf. Μερακλής Μιχάλης, n.175, p. 52.

¹⁷⁷ **La fête du déluge** qui correspond à la Pentecôte.

¹⁷⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.90, p.150.

¹⁷⁹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.101, p.151.

¹⁸⁰ cf. Ασιώτης Γρηγόρης, n.45, p.121.

¹⁸¹ cf. Σοφοκλέους Γιώργος, n.40, p. 25.

mouvements impressionnants avec la faucille, afin de montrer sa dextérité. Au fond, il s'agit d'un effort d'imiter l'action de faucher¹⁸²».



Countouros Andréas, venant de Kyrénia, exécute la danse de la faucille dans l'émission « Musique et Danses de Chypre », RIK 1973-1974. Instantané extrait de cette émission, RIK.

Très souvent, avant le début de la danse, le danseur montre combien la lame de la faucille est tranchante en jetant un fruit en l'air (citron, pomme ou orange) et en le découpant avec un mouvement brusque.

M. Hadjieftychiou explique¹⁸³, également, comment la faucille est faite :

La faucille est un outil agricole tranchant fait d'une lame d'acier courbée en demi-cercle fixée à une poignée de bois. Autour de la partie arrière de la poignée, il y a des bandes de cuir colorées. Très souvent, les poignées de bois étaient creuses et leurs fabricants les remplissaient de grenailles de plomb (métal réduit en grains utilisé pour charger les cartouches de chasse). Sur la partie arrière de la poignée creuse il y avait un petit miroir.

A chaque mouvement de la faucille on pouvait entendre les grenailles de plomb qui frappaient contre le petit miroir (ce qui voulait dire que le faucheur était en train de travailler).

¹⁸² cf. Σοφοκλέους Γιώργος, n.40, p. 25.

¹⁸³ cf. Hadjieftychiou Christos, n.85.

Les ferronniers de Lapithos furent des fabricants réputés des faucilles, des couteaux et des couteaux de poche¹⁸⁴.

Après la fin de la moisson, les moissonneurs dansaient la danse du « Pommier » ou de la « Promesse »¹⁸⁵.



Hadjieftychiou Christos : « La danse de la faucille ».

¹⁸⁴ Lapithos est une ville du district de Kyrénia connue pour ses artisans : pour les potiers, les ébénistes, les ferronniers, les soyeux ainsi que pour sa broderie exécutée à la main et aussi pour la beauté de sa nature.

¹⁸⁵ Voir danse du « Pommier » ou de la « Promesse » page 279.

LES PAS

Comme il est dit plus haut, l'objet de cette danse est la faucille et le danseur, d'habitude, la tient avec la main droite. Cependant, il est possible qu'il change de main au cours de la danse.

Parfois, le danseur veut impressionner les spectateurs et, ainsi, il utilise deux faucilles. Pendant qu'il fait tourner la faucille autour de son corps et de sa tête, il doit être très précis, sinon la lame tranchante de la faucille peut le blesser.

Lors de la première et troisième partie de la danse, le danseur utilise les mêmes pas que dans la danse du tamis et du couteau. Il fait tourner la faucille très rapidement au-dessus de sa tête et autour de son corps. Dans la deuxième partie de la danse, quand le rythme change en 5/8, il se penche vers l'avant tout en exécutant des mouvements de bras qui renvoient à la moisson (il prend les épis avec une main et les coupe avec l'autre à l'aide de la faucille).

Le danseur exécute des mouvements libres de bras et, en utilisant son poignet, il fait tourner la faucille devant et autour de son corps. Il peut, également, faire des mouvements en formation 8, comme dans la danse du tamis, afin de montrer sa capacité de manier cet outil dangereux sans se blesser.



Countouros Andréas, instantané extrait de l'émission « Musique et Danses de Chypre », 1973-1974, « La danse de la faucille ».



Hadjieftychiou Christos danse la danse de la faucille.

« LA DANSE DE 'KANTILAS' » - (« LA DANSE DU VERRE »)

« La danse du verre » est une danse d'origine arabe¹⁸⁶ en rythme 2/4.

A Chypre, elle se danse individuellement par des hommes¹⁸⁷ mais elle peut, également, être dansée par des couples de femmes. Raftis Alkis écrit que, « la danse du verre est exécutée par des femmes...il est possible qu'il s'agisse d'une vieille forme de la danse de Karsilamas¹⁸⁸ ».

Elle est, également, une danse de dextérité qui a comme objet principal le(s) verre(s)¹⁸⁹.

Au cours d'un entretien oral, M. Hadjieftychiou explique :

« La danse du verre est de provenance étrangère et elle a été introduite à Chypre par les pays voisins arabes. Plus probablement, elle est arrivée à Chypre à travers le Liban où il y a une danse similaire qui se dansait et se danse avec des cruches sur la tête »¹⁹⁰.

Il existe trois « danses du verre » :

La première danse a deux formes : a) orientale et b) allegro.

La deuxième se danse avec la chanson « ton tichon ton paliotichon » (le mur le vieux mur).

La troisième danse s'appelle « arapiko » (arabe).

La première et la deuxième danse du verre se dansent beaucoup plus fréquemment et, par conséquent, elles sont plus connues ».

Selon Hadjieftychiou, la danse du verre est une danse individuelle qui exige beaucoup d'équilibre.

Autrefois, le danseur dansait avec un verre sur la tête. Aujourd'hui, les danseurs exécutent la danse en utilisant plusieurs verres l'un au-dessus de l'autre afin d'impressionner les spectateurs.

Le danseur remplit le verre d'eau, et il ferme l'ouverture du verre avec une serviette pliée plusieurs fois. Ensuite, il se penche vers l'avant et il met le verre et la serviette sur sa tête l'un au-dessus de l'autre.

Le verre retourné contient très peu d'air, ainsi il a l'effet d'une ventouse sur la tête du danseur. Si un peu plus d'air rentre dans le verre, il n'aura plus l'effet de ventouse et il pourra tomber de la tête du danseur. Le verre doit rester à sa place initiale.

Le danseur suit la musique avec des petits pas et des tours, jusqu'à ce que le violon se mette à jouer le « sostenuto » (des petits coups d'archet). A ce point, le danseur

¹⁸⁶ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 167, p. 148.

¹⁸⁷ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 167, p. 149.

¹⁸⁸ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p.70.

¹⁸⁹ Ατσιώτης Γρηγόρης, n. 45, p.125.

¹⁹⁰ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 85

se met à genoux et se penche vers l'arrière (son dos touche presque le sol) en gardant sa tête soulevée pour que les verres ne tombent pas.

A la fin du « sostenuto », le danseur se lève et reprend les pas d'avant. S'il veut, il peut continuer avec la deuxième danse « ton tichon ton paliotichon » qui est plus allègre et rapide et qui contient des pas plus grands et des sauts.

Dans quelques villages de Chypre, la danse du verre se dansait par des femmes en couple, aussi. Cependant, elles n'utilisaient pas de verre et leurs mouvements étaient assez timides.

Certes, cela ne se passait pas très souvent du fait que les danses « orientales » étaient interdites aux femmes car elles n'avaient pas le droit de bouger leur poitrine et leur corps de cette façon.

Pendant les derniers 35-40 ans, les danseurs préfèrent utiliser plusieurs verres afin d'impressionner le public. Les verres doivent être placés verticalement, l'un au-dessus de l'autre, ce qui révèle la capacité du danseur de les faire équilibrer sur sa tête.

Certains danseurs utilisent des croix de bois horizontales, afin de créer une pyramide de verres. En fait, après avoir mis quelques verres sur la tête, ils ajoutent les croix horizontales (le centre de la croix doit être à l'ouverture du verre) sur lesquelles ils ajoutent plus de verres.

Cela peut être très impressionnant car le danseur danse avec plusieurs verres sur la tête; cependant, avec cette méthode il est plus facile de faire équilibrer les verres. Le danseur peut être comparé à un acrobate qui essaie d'équilibrer sur une corde tendue. Si les bras de l'acrobate sont collés à son corps, il perd son équilibre. Mais s'il les allonge en tenant un bâton, il peut rester plus facilement en équilibre. Le même principe s'applique au cas du danseur qui danse avec une pyramide de verres sur la tête.

Il faut souligner que les danseurs d'aujourd'hui ne respectent pas la version traditionnelle de la danse du verre.



Groupe de danse « Zorbas ». Hadjieftychiou Christos danse la « danse de kantilas », et Polidorou Andréas pose les verres.

LES PAS

Position initiale

Le danseur remplit le verre d'eau, il le place sur sa tête et il se tient debout avec les bras allongés sur les côtés au niveau des épaules.

Le pas simple est lent et le danseur utilise seulement ses pieds, en gardant le reste du corps stable. Les mouvements des bras sont libres pour que le danseur puisse stabiliser le(s) verre(s).

Ainsi, dans cette danse les danseurs utilisent surtout les pieds.

« Le pas simple »

Premier mouvement

1. Avancer avec le pied droit.
2. a) Poser la demi-pointe gauche derrière ou à côté du talon droit.
b) Faire un petit pas en avant avec le pied droit.

Deuxième mouvement

1. Avancer avec le pied gauche.
2. a) Poser la demi-pointe droite derrière ou à côté du talon gauche.
b) Faire un petit pas en avant avec le pied gauche.

De cette façon, le danseur bouge en avant. Les pas ressemblent aux pas de Syrtos, pourtant, dans cette danse ils sont plus lents et suivent le rythme oriental.

Variation du « pas simple »

Premier mouvement

1. Faire un pas de côté (écarté) avec le pied droit.
2. a) Croiser la demi-pointe gauche derrière le talon droit.
b) Faire un pas sur place avec le pied droit.

Deuxième mouvement

1. Faire un pas de côté (écarté) avec le pied gauche.
2. a) Croiser la demi-pointe droite derrière le talon gauche.
b) Faire un pas sur place avec le pied gauche.

Avec ces pas, le danseur danse presque sur place. A chaque fois, il s'arrête pour ajouter un verre de plus et, ensuite, il reprend la danse.

Dans chaque verre il y a juste 1-2 cm d'eau parce qu'il ne faut pas que les danseurs mettent trop de poids sur leur tête. Chaque fois qu'on lui met un (ou plusieurs) autre verres sur la tête, le danseur fait le tour de la scène.

Il peut, également, exécuter diverses figures telles que :

Premier figure

Le danseur se met à genoux et il se penche en arrière. Son dos touche le sol mais sa tête reste soulevée pour ne pas faire tomber le(s) verre(s).

Deuxième figure

Le danseur s'appuie sur une jambe et il se penche vers l'avant. L'autre jambe se tend en arrière et, ainsi, il forme une ligne horizontale avec son corps. Les bras restent toujours allongés sur les côtés au niveau des épaules. Certes, il ne doit pas baisser la tête sinon les verres tombent.

Avec ces figures, le danseur met l'accent sur sa capacité à équilibrer. Le nombre de verres dépend exclusivement du niveau de capacité du danseur. Il est libre de danser vers toutes les directions. S'il fait tomber les verres, la danse constitue un échec.

QUATRIÈME CHAPITRE

LES DANSES ET LES JEUX COMIQUES / SATIRIQUES

« Le but des danses et des jeux comiques était de faire rire le public. En effet, le danseur devait présenter la danse de telle façon que les spectateurs éclatent de rire, sinon la danse était considérée comme un échec¹⁹¹ ».

Selon Hadjieftychiou Christos, les danses comiques s'exécutaient seulement par des hommes et jamais par des femmes, car les mœurs étaient très strictes à Chypre. C'est pour cela que les femmes n'avaient pas le droit de participer aux danses qui faisaient rire.

Ce point de vue est partagé par Andréas Papandréou qui écrit que la société chypriote ne permettait pas facilement aux femmes de faire rire les autres. « Pour cette raison toutes les danses comiques sont dansées par des hommes¹⁹² ».

Toutes ces danses comiques ne sont qu'une parodie des mœurs et coutumes et relatent des faits sociaux. C'est une ironie, une moquerie de la société chypriote.

Les danses et les jeux comiques/satiriques de Chypre sont :

1. « Le poivre »
2. « Nikolis »
3. « La vraka » (la braie)
4. « Sandala Mandala » (jeu de mots entre sandales et μάνταλο = serrures en bois)
5. « Kanaris »
6. « La danse de la pomme de terre »
7. « La danse du palioma¹⁹³ » (lutte)

¹⁹¹ cf. Hadjieftychiou Christos, n.87.

¹⁹² cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p. 422.

¹⁹³ Paliono = en venir aux mains lutter, se battre.

« LE POIVRE »

Le poivre est une danse comique en 5/8 (tsamikos) qui est très répandue à Chypre. « La mélodie révèle les origines grecques de la danse¹⁹⁴ ».

Selon Raftis Alkis, cette danse est très répandue en Grèce et il s'agit d'une danse mimique où les danseurs doivent « froter » le sol avec les différentes parties de leur corps, en fonction de l'ordre que le chef de la danse va donner¹⁹⁵.

« Il faut souligner que cette danse s'exécutait seulement par des hommes¹⁹⁶ ».

Cette danse s'appelle, également, « les moines du diable¹⁹⁷ ». D'après A. Papandréou¹⁹⁸, « le poivre » est un jeu de danse. Malgré le fait qu'entre 1960 et 1988 elle ne se dansait pas beaucoup, cette danse est très connue à Chypre. Maria Paraskévopoulou¹⁹⁹ explique qu'à Rizokarpasso, à la place de l'église, les villageois dansaient « le poivre » pendant l'après-midi du « lundi gras²⁰⁰ ». « Le poivre » se dansait, aussi, pendant le troisième jour des mariages, dans des cafénia (cafés)²⁰¹.

Selon Avérof Georges, « le poivre » « implique un mélange de danse, de chant et de jeu »²⁰². Le chef de la danse dirige les autres danseurs en tenant une serviette à laquelle il a fait un nœud. Chaque fois qu'un des danseurs ne suit pas ses ordres, le chef « attaque » avec la serviette et le frappe jusqu'à ce qu'il obéisse.

Le meneur de la danse donne ses ordres à l'aide d'une chanson qui accompagne la danse. Raftis Alkis explique que, « un groupe d'hommes et, parfois, de femmes, fait un cercle en se tenant par la main. Au milieu, il y a le meneur qui punit les danseurs qui n'obéissent pas à ses ordres, avec une serviette au bout de laquelle il a fait un nœud²⁰³ ».

Selon Avérof Georges, le jeu commence avec la musique et le chant des musiciens et du meneur. « Regroupez-vous, les amis, je vais vous apprendre un métier, comment on concasse le poivre, célibataires et mariés... Chaque fois qu'il y avait la musique, les danseurs (en cercle) faisaient un type de Syrto. Quand la musique s'arrêtait, le meneur donnait son ordre²⁰⁴ ».

Ioannides Costas²⁰⁵ (Des études chypriotes, 1973), nous informe qu'après avoir étudié les « singing games » (jeux chantants), les paroles de la chanson sont les suivantes :

¹⁹⁴ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 121.

¹⁹⁵ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 121.

¹⁹⁶ Αβέρωφ Γεώργιος, *Ο Κυπριακός γάμος (εθνογραφική μελέτη)*, p. 56, Εκδόσεις : Γιαγκουλής, Λευκωσία, Κύπρος, 1986.

¹⁹⁷ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p.121.

¹⁹⁸ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p.424.

¹⁹⁹ Entretien cité à Παπανδρέου Ανδρέας, 1988. cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95.

²⁰⁰ Le jour qui marque le début du Carême.

²⁰¹ Un café dans les villages chypriotes, où les hommes des villages, passent leur temps libre à boire du café et à discuter entre eux.

²⁰² cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p. 156.

²⁰³ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 521.

²⁰⁴ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 196, p. 53.

²⁰⁵ Ιωαννίδης Κώστας, *Λαογραφική Κύπρος*, Τύποις : «Αναγέννησις», τεύχος 32, p. 302, Λευκωσία, Κύπρος, 1973.

« Le poivre »

« Regroupez-vous, les amis, je vais vous apprendre un métier,
Comment on concasse le poivre de Vazanis Pipéri.
On le concasse sur la tête d'un chauve avec les mains ».

Les paroles de la chanson continuent ainsi :

« Regroupez-vous, les amis, je vais vous apprendre un métier,
comment on concasse le poivre, célibataire et mariés.
On le concasse, on le concasse encore²⁰⁶ ».

Le violoniste joue et récite les paroles ci-dessous :

« Regroupez-vous, les amis,
Je vais vous apprendre un métier,
On le concasse, on le concasse et on le concasse encore ».

Le violoniste cesse de jouer du violon et crie :

« On le concasse sur le dos! »

Tout le monde est, donc, obligé de frotter le dos par terre.

Le violoniste continue à jouer du violon et cesse de jouer dans quelques instants pour crier :

« On le concasse sur les genoux! »

Tout le monde frotte les genoux par terre²⁰⁷.

D'autres consignes / ordres qui sont donnés durant ce jeu de danse sont :

On le concasse avec le pied!

On le concasse avec la main!

On le concasse avec le genou!

On le concasse avec les fesses²⁰⁸ !

Klirides Néarchos²⁰⁹ dans son livre « Les chansons démotiques » a réitéré la chanson du « Poivre » comme elle fut racontée par Skoufarides M. (de Nicosie). Voici le texte :

²⁰⁶ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.101, p. 156.

²⁰⁷ Γεωργίου Σπύρος, Entretien par Géorgiou Spyros, Centre des Recherches Scientifiques (K.E.E.), CD 227, Λευκωσία, Κύπρος.

²⁰⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p.156.

« Regroupez-vous, les amis,
Je vais vous apprendre un métier,
Comment les quarante moines concassent le poivre.
Ils le concassent et le concassent encore ».

« Les quarante moines le concassent sur le derrière du barbier.
Ils font semblant de l'aimer bien mais ils se moquent de lui.
Ils le concassent et le concassent encore ».

« Ils le concassent encore.
Ils le concassent sur leur joue.
Ils brûlent leurs narines. Ils le concassent sur leurs oreilles.
Et même encore sur leurs moustaches ».

« Ils le concassent et le concassent encore.
Ils le concassent sur leur bouche et ils dansent sur le toit.
Ils le concassent sur leur dos. »

« Et celui qui les regarde rit, il va mourir de rire.
Ils le concassent, et le concassent, et le concassent encore.
Ils le concassent sur leurs pieds. »

« Cela devient rouge comme une grenade. Ils le concassent avec leur paume de
main.
Et ils tiennent le bas de leur dos. Ils le concassent et le concassent encore.
Ils le concassent encore ».

« Ils le concassent sur Yorgos »
Et ils font semblant de s'évanouir.

²⁰⁹ Κληρίδης Νέαρχος, *Κυπριακά Δημοτικά Τραγούδια, τόμος Β*, π. 19-20, Εκδόσεις: Τύποις, Λευκωσία, Κύπρος, 1968.

LES PAS

Comme il a été préalablement précisé c'est une danse – jeu.

Les jeunes gens forment un cercle dans lequel se trouve leur meneur, qui tient dans la main une serviette avec un nœud à un de ses bouts.

La danse est purement masculine.

C'est une danse d'improvisation et les danseurs suivent les « consignes / ordres » du violoniste qui joue et chante en même temps²¹⁰. Le rythme joué par le violon est plutôt monotone pendant que le violoniste chante « Regroupez-vous, les amis, je vais vous apprendre un métier... ».

Tout le monde est regroupé pendant que le violoniste cesse de jouer et crie très fort (par exemple : « On le concasse avec l'épaule »).

C'est en ce moment que les jeunes gens se mettent par terre et commencent à frotter leur épaule par terre. Le chef, qui se trouve toujours au milieu du cercle, les observe afin de voir si tout le monde frotte bien l'épaule par terre. S'il est content il ne fait rien, sinon il frappe la personne qui est sensé désobéir.

La danse continue et de temps en temps le violoniste cesse de jouer afin de donner l'« ordre ». Ils continuent d'exécuter les « ordres » du violoniste, ou bien de leur meneur jusqu'à ce qu'il les ordonne de frotter leur nez par terre²¹¹.

Pendant que le violoniste, ou le meneur, chante, les danseurs peuvent bouger partout sur la scène en faisant les « pas de base » de « Syrtos ».

Une fois que les danseurs ont frotté leur nez par terre, le meneur est content et la danse se termine.

²¹⁰ cf. Γεωργίου Σπύρος, n. 208.

²¹¹ cf. Γεωργίου Σπύρος, n. 208.

« NIKOLIS »

Nikolis est aussi une danse comique qui était dansée durant les fêtes et les festivals. Elle a un rythme de 2/4.

Cette danse, selon Raftis Alkis, est aussi dansée en Grèce. Cependant le nom est un peu différent (« Nikolos »)²¹².

Hadjieftychiou Christos (d'après un entretien en juin 2009), soutient que cette danse fut dansée, il y a très longtemps, durant les mariages afin d'amuser les invités. Cette danse comique fut, pendant un moment, disparue et reparue en 1969 quand le groupe de danse « Zorbas » de Hadjieftychiou Christos l'a intégrée dans son programme.

Le groupe dansait « Nikolis » aux hôtels ou dans différents centres culturels pour amuser les touristes et pour les faire participer au programme.

Cette danse comique est dansée par un homme qui porte la « braie ». Il fixe, à l'arrière de la « braie », une queue en papier et il commence à danser en provoquant les gens pour qu'ils allument cette queue²¹³.

Ces derniers n'ont pas le droit de toucher la queue. Nikolis essaie, donc, avec diverses manœuvres et mouvements de se moquer d'eux et de les éviter.

Selon Papandréou Andréas, « Nikolis » cette danse est sensée se moquer de Nikolis qui est ivre. « L'élément comique est accentué pendant que les danseurs essaient d'allumer la queue en papier avec des bougies²¹⁴ ».

Tout le monde se met derrière lui et lui court après avec des bougies allumées, ou même avec des briquets pour mettre le feu à la queue. Lui, il bouge son arrière en essayant de les éviter. Avérof Georges mentionne que « Nikolis » bouge son derrière en chantant, ne laissant pas l'autre lui mettre du feu. Cependant un des ses amis intervient²¹⁵ ».

A la fin, quelqu'un prétend qu'il veut lui confier un secret. Une fois qu'il s'approche de lui pour lui parler à l'oreille, il l'immobilise en donnant ainsi l'opportunité aux autres de mettre le feu à la queue en papier.

Quand le danseur se rend compte du piège, il « hurle « au feu, au feu » et court vers la sortie, en quittant ainsi la scène et laissant derrière lui les gens, contents²¹⁶ ».

Les paroles de la chanson sont mentionnées ci-dessous :

« Tu ne peux pas, tu ne peux pas la brûler, tu ne peux pas.

Tu ne peux pas, tu ne peux pas la brûler, tu ne peux pas.

Je la brûlerai Nikolis, Nikolis, je la brûlerai tu verras²¹⁷ ».

²¹² cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p. 433.

²¹³ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.167.

²¹⁴ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n.95, p. 426.

²¹⁵ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 196, p. 52.

²¹⁶ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 167, p. 232.

C'est avec ces paroles que Nikolis doit inciter les invités à le suivre dans son jeu de danse. Ces derniers lui répondent qu'ils parviendront à brûler la queue.

« Nicolis » exprime certains faits sociologiques ; C'est une satire, et un scandale sociologique. La danse présente la moquerie des gens envers le costume traditionnel et par conséquent leurs mépris envers la tradition. Les vieux et ceux qui portent la braie symbolisent la vieille garde, et ceux qui portent le pantalon symbolisent la nouvelle civilisation, la civilisation européenne.

Les jeunes donc qui portent des pantalons, veulent montrer que la braie est quelque chose de dépassée, qui doit disparaître pour céder sa place au pantalon.

Il est évident que la civilisation Européenne pour les jeunes gens est considérée supérieure, et que les personnes âgées, à leur avis, devraient suivre l'évolution. Même si cela les obligerait à oublier des « parties » importantes de leur tradition.

Ainsi les jeunes gens qui veulent éliminer le costume traditionnel, parce qu'il se traîne au sol, parce qu'il a une courroie, et elle n'est pas du tout facile à être porté, ils ont envie de le brûler.

²¹⁷ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 167, p. 232.



Groupe de danse « Zorbas ». Polidorou Andréas danse « Nikolis » et Hadjieftychiou Christos chante et en même temps il présente la danse.

LES PAS

Selon les paroles, le danseur provoque les gens de le suivre, avec des bougies allumées afin de mettre le feu à la queue.

C'est une danse d'improvisation. Il n'y a donc pas de mouvements spécifiques. Le danseur peut bouger dans tout l'espace libre de la scène afin d'éviter les gens qui le suivent dans le but de mettre le feu à la queue.

Les pas qu'il exécute s'appellent « perpatita ». C'est-à-dire qu'il peut bouger comme il veut en faisant des pas simples vers l'avant, l'arrière, la droite et la gauche. Il peut exécuter de tours autour de lui ou même effectuer des tours plus grands dans tout l'espace de la scène.

« Pas simples : perpatita »

1. Faire un pas en avant avec le pied droit.
2. Le pied gauche pose sa pointe à côté du pied droit.
3. Faire un pas en avant avec le pied gauche.
4. Le pied droit pose sa pointe à côté du pied gauche.

C'est avec les pas décrits ci-dessus que Nikolis bouge vers toutes les directions.

« Sur place »

Quand le danseur « Nikolis » se tient sur place, il pose tout le poids de son corps sur un pied pendant qu'il pose l'autre en diagonale et vers l'avant, en touchant le sol avec la pointe.

Il peut, ainsi, bouger ses hanches et son derrière plus facilement pour rendre la tâche des autres (mettre le feu) plus difficile.

« La distraction de Nikolis »

Comme il a été mentionné, quand les autres comprennent que leur tâche n'est pas si facile que cela avait l'air, quelqu'un va prétendre avoir quelque chose à lui dire ou encore une femme va prétendre vouloir flirter avec lui. Pour cela il n'y a pas des pas fixes. Cette action est ouverte à l'improvisation.

« Le groupe »

Quant aux gens du groupe (de danseurs) qui essaient de mettre le feu à la queue de Nikolis, ne sont pas obligés d'exécuter des pas spécifiques durant la danse. Le rôle du groupe est d'essayer de mettre le feu à la queue en papier, peu importe les mouvements et les figures qu'ils exécuteront tant que cela reste dans les règles du jeu, c'est-à-dire de ne pas toucher la queue avec les mains.

« Le feu »

La danse continue jusqu'à ce que quelqu'un parvienne à mettre le feu à la queue.

LA « BRAIE »

Danse comique qui a un rythme de 2/4.

Cette danse est basée sur la chanson homonyme « la braie ».

La musique de cette danse est, selon Avérof Georges, une variation de « Konialis »²¹⁸.

La danse de « Konialis » vient de l'étranger et plus précisément, comme le montre son nom, de Konya, ville actuelle d'Asie Mineure. Elle était souvent dansée aux mariages et durant les fêtes traditionnelles. Elle était aussi chantée et dansée tant par les Arméniens que par les Chypriotes turcs²¹⁹.

« La braie » est une variation de « Konialis », une adaptation de la danse mais avec des paroles comiques concernant les hommes qui portaient la « braie »²²⁰.

He ! Ils ont fait une « braie » avec quarante coudées de tissu,
Mais hélas elle était trop longue et touchait le sol.

Le refrain est ainsi :

La « braie », pénible, qui fait triki- traka.

Qui va laver ta « braie » au lac?

Qui va l'étendre au soleil pour qu'elle sèche?

Qui va allumer du charbon pour la repasser?

He ! mieux vaut se marier avec quelqu'un qui porte des pantalons

He ! mieux vaut quelqu'un qui porte des pantalons même s'ils sont en loques.

Au lieu de se marier avec quelqu'un qui porte des pantalons

He, mieux vaut se marier avec quelqu'un qui porte la « braie », même si celui-ci vend des aiguilles²²¹.

Selon Hadjieftychiou Christos (d'après un entretien en juin 2009) les paroles peuvent varier. Un exemple est donné ci-dessous :

«He ! Et quelle est la fille qui va laver ma « braie » au lac, qui est digne de la repasser » ?

« Et qui va plier ma « braie » qui est aussi grande » ?

Ici Hadjieftychiou Christos ajoute que le danseur, pendant ces paroles, fait un mouvement avec ses mains pour montrer que sa « braie » est vraiment grande. Par ailleurs il précise que si la chanson fut chantée par le « violaris » (joueurs de violon), les paroles de la chanson furent chantées à la deuxième personne du singulier. Cependant quand c'était le danseur qui chantait, les paroles étaient chantées à la première personne.

Papandréou Andréas, mentionne aussi la variation d'un de ces vers²²² :

Et qui va chauffer le fer à repasser pour la repasser

²¹⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.167, p. 142.

²¹⁹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.167.

²²⁰ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.167, p. 142.

²²¹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.167, p.p. 142-143.

²²² cf. Papandréou Andréas, n. 95, p. 423.

« Et qui est la plus belle pour m'aider à la porter ».

Ce vers se réfère encore à la « braie » qui est faite de quarante coudées de tissu et qu'elle est trop longue. Cela rendait le lavage, le séchage et le repassage de la « braie » très difficile.

Les dernières paroles mentionnées parlent de la fille qui sera digne de s'occuper de la « braie ».

Les mouvements de la danse suivent les paroles de cette chanson. Selon Hadjieftychiou Christos « nous faisons exprès de laisser la « braie », libre, de « traîner » par terre durant cette danse. Le danseur plie les genoux pendant la danse et bouge ses hanches pour faire bouger encore plus la « braie » au moment où, dans la chanson, elle est sensée faire du bruit (« triki traka ») en touchant le sol avec sa partie arrière.

Parfois, même les danseurs mettaient dans la « braie » des objets comme des serviettes afin de rendre la « braie » plus lourde et les mouvements du danseur plus comiques.

Cette danse donne encore un exemple du fait sociologique ; les jeunes gens qui portent des pantalons, satirisent les plus anciens qui portent encore le costume traditionnel.

LES PAS

Il faut mentionner qu'il s'agit d'une danse individuelle. La danse, comme il est dit, se moque des porteurs de la braie, et de l'habit lui-même, et donne une grande importance aux paroles de la chanson, qui jouent un rôle important en ce qui concerne la (sa) chorégraphie.

« Pas simples de base »

Premier pas

1. Faire un pas en avant avec le pied droit et soulever le pied gauche du sol.
2. Le 2 est divisé en deux parties : a) Descendre le pied gauche et poser sa pointe à côté du talon droit. Soulever, en même temps, le pied droit. b) Le pied droit reprend sa place au sol en recevant tout le poids du corps sur lui.

Deuxième pas

1. Faire un pas en avant avec le pied gauche et en même temps soulever le pied droit.
2. Le 2 est divisé en deux parties : a) Descendre le pied droit et poser sa pointe à côté du talon gauche. Soulever, en même temps, le pied gauche. b) Le pied gauche reprend sa place au sol en portant tout le poids sur lui.

« Première type du pas simple de base »

Premier pas

1. Faire un pas en avant avec le pied droit en soulevant, en même temps, le pied gauche.
2. Rebondir sur le pied droit.

Deuxième pas

1. Faire un pas en avant avec le pied gauche en soulevant, en même temps, le pied droit.
2. Rebondir sur le pied gauche.

Les pas décrits ci-dessus peuvent être exécutés vers toutes les directions. C'est une danse libre, par conséquent le danseur peut improviser.

Les mains du danseur exécutent des mouvements mimiques selon les paroles de la chanson. Par exemple, au moment où dans la chanson nous parlons de repassage, le danseur fait semblant de repasser.

Au moment où la chanson dit que la « braie » est trop longue, le danseur plie ses genoux afin qu'elle touche le sol. Le danseur donne beaucoup d'importance au mouvement des hanches à droite et à gauche.

« SANDALA MANDALA²²³ »

C'est une danse comique qui a un rythme de 2/4.

Autrefois la danse était dansée aux mariages, surtout le dernier soir, c'est-à-dire le troisième, puisque le nombre des invités était plus restreint²²⁴.

Comme toutes les danses précédentes, « Sandala mandala » est une danse comique. Elle est dansée par deux hommes.

Elle se moque du vendeur colporteur des sandales, qui avait sur ses épaules un long bâton, où il accrochait des sandales. Le colporteur faisait le tour des villages afin de vendre sa marchandise. Ces vendeurs étaient en général soit Arméniens soit Turcs²²⁵.

D'après Papandréou il y a une preuve que le fait d'accrocher les sandales sur un bâton par ces colporteurs à ses racines à l'époque où les réfugiés Arméniens sont arrivés à Chypre de l'Asie Mineure (en 1926), et ont commencé à fabriquer des sandales²²⁶.

Ces colporteurs criaient « Sandala, kuzum²²⁷, mandala » pendant qu'ils erraient à travers les petites rues des villages, essayant de vendre leur marchandise avec leurs intonations et leur accent qui faisaient rire le public.

La danse représente deux vendeurs colporteurs de sandales dont l'un est en bonne santé et agile, l'autre est boiteux et a du mal à bouger.

Parfois il prétendait être le cagneux, le loucher, le bossu, le nerveux, le fatigué et tout ce qu'il était capable d'inventer avec son ingéniosité²²⁸.

Au début de la danse les deux vendeurs se rencontrent et ensuite chacun prend sa route.

Le deuxième, à cause de son problème, à du mal à vendre sa marchandise. En plus de son handicap, le pauvre homme doit porter sur ses épaules le poids du bâton de sa marchandise.

Finalement le colporteur boiteux n'arrive pas à vendre ses chaussures. Durant la journée, il rencontre le premier colporteur qui rentre à la fin de sa journée. Ce deuxième annonce au malchanceux vendeur qu'il a vendu cher et facilement. Quand il voit que l'autre vendeur n'a rien pu vendre il commence à rire et à se moquer de lui.

Ensuite, il prend dans ses mains le bâton de l'autre vendeur, le pose sur ses épaules et continue à se moquer de lui. Il crie que la marchandise n'est pas vendue et imite

²²³ « Sandala » veut dire sandales en grec moderne ainsi qu'en dialecte chypriote.

« Mandalo » (μάνταλο) est la serrure en bois, « Mandala » est en pluriel. Jeu de mots entre sandale et μάνταλο.

²²⁴ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.167, p.p.142- 143.

²²⁵ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.167, p. 230.

²²⁶ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95.

²²⁷ Kuzum, est un mot turc signifiant petite femme.

²²⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 196, p. 157.

les mouvements du pauvre vendeur boiteux. Il crie très fort « Sandala kuzum, mandala ».

D'après Papandréou, la chaîne nationale chypriote (R.I.K.), a présenté pour la première fois cette danse sous la direction d'Avérof Georges en 1972-1973.

LES PAS

Durant cette danse nous pouvons remarquer facilement l'élément théâtral.

La danse commence avec les deux marchands en train de marcher, pieds nus, avec leurs bâtons et la marchandise sur les épaules. Leurs chaussures sont accrochées aussi sur les bâtons.

Leur visage est sale, à force de marcher toute la journée. Ils se croisent et se saluent.

Le premier, comme il est dit ci-dessus, est en bonne santé et agile. L'autre est bossu et de mauvaise santé.

La « démarche » du premier est exécutée en faisant des petits pas avec légèreté tandis que le deuxième boite et selon le pied avec lequel il avance il penche vers la droite ou la gauche.

Une fois arrivés au milieu de la scène, ils se saluent et chacun continue sa route vers la direction qu'il choisit. Tous les deux ont les mains accrochées sur leurs bâtons.

Les deux hommes exécutent des mouvements avec les mains et la tête, essayant de faire venir les clients pour leur vendre leur marchandise.

Au bout de quelques instants le boiteux baisse le bâton de ses épaules il le pose par terre. Il s'assoie par terre afin de se reposer. Nous pouvons remarquer facilement la peine et la fatigue sur son visage. Il fait des mouvements avec ses bras et mains qui démontrent qu'il a mal au dos et au pied. C'est-à-dire il pose ses mains autour de sa taille et penche sa colonne vertébrale à gauche et à droite afin de se dérouiller. Ensuite il touche son pied boiteux et le frotte avec ses mains.

A ce moment, il se retrouve avec le premier vendeur qui est sensé rentrer du travail, content et souriant, puisqu'il a vendu toute sa marchandise. Le vendeur, qui est en bonne santé, paraît surpris au début en voyant son collègue assis par terre mais cela ne dure pas longtemps.

Il descend le bâton de ses épaules et commence à se moquer de l'homme malchanceux. Il prend son visage dans ses mains, son visage étant, maintenant, encore plus souriant qu'avant. Ensuite il fait une grimace et bouge sa tête en montrant de façon provocante la marchandise non vendue de son collègue.

Le pauvre homme boiteux rampe assis par terre et se roule en boule sur place. Sa tristesse est encore plus grande.

Le premier vendeur attrape le bâton de l'autre et le met sur ses épaules en imitant les mouvements du vendeur boiteux et en démontrant ses tentatives, désespérées de vendre sa marchandise.

La danse finit une fois que le vendeur boiteux ne supportant plus la moquerie de l'autre se lève, attrape le bâton du premier vendeur et le frappe sur le derrière.

Cette danse est une danse d'improvisation. Les mouvements sont libres et les danseurs, à condition qu'ils suivent l'humour de la danse, peuvent faire tout ce qu'ils veulent en utilisant toute la théâtralité qu'ils disposent.

« KANARIS »

« Kanaris » est une danse, comique, individuelle et dansée par un homme. Le sujet et l'histoire de la danse émanent de Vassa Kilaniou²²⁹. Il y vivait une femme qui n'avait pas d'enfants. Elle vivait seule avec ses douze chats parmi lesquels il y en avait un qu'elle adorait. Puisque cette vieille dame n'avait pas d'enfants elle prenait soin de ses chats. Son chat préféré avait pour prénom « Kanaris ». Sans doute à cause du mot grec « kanakaris » qui veut dire fils bien aimé, choyé.

Durant un entretien de Dimitriou Chrysostomos²³⁰ avec Hadjieftychiou à Kédarès en 1978, le premier a dit que « Kanaris » était un chat très embêtant. Il avait comme habitude de faire le tour du village et d'entrer dans les maisons et de voler des choses. Un jour, un homme embêté et énervé du comportement de ce chat, le tue et le jette sur le toit de la vieille dame.

La vieille dame a trouvé le chat avec un morceau d'« anari²³¹ » dans la gueule (un morceau qui n'a pas pu avaler). C'est pour cela que les paroles de la chanson disent « Kanaris est sur le toit avec l'« anari » dans la gueule ». Quand la dame réalise ce qui s'est passé elle commence à chanter des chants funèbres (mirologia) pour son chat adoré.

Le danseur, (selon Papandréou) imite la dame qui dit des chants funèbres pour son chat préféré, « Kanakaris ». Il chante et danse en même temps afin d'exprimer la peine de la vieille femme²³².

Certaines phrases que le danseur chante sont : « Kanaris est sur le toit avec l'« anari » dans la gueule » et « Kanaris fut l'homme (ici elle compare son chat à un homme) le plus fort et la fierté du quartier ».

Le danseur, toujours selon Andréas Papandréou²³³, pouvait aussi, durant la danse, énumérer plusieurs hommes, parmi les habitants du village ou les invités, qui auraient pu être les meurtriers du chat et faire des commentaires sur leur action.

En même temps, il exécutait des petits pas, avec ses mains étirés vers l'avant et pliés aux coudes et ayant ses doigts courbés comme les griffes du chat il regarde à droite et à gauche, comme le chat voleur qui était prêt à attraper le fromage.

Cependant cette version s'oppose à celle qui a été mentionnée préalablement, par Papandréou Andréas, qui dit que durant la danse, le danseur faisait semblant d'être la vieille dame.

Après le mort de Dimitriou Chrysostomos (11- 4 -1997), cette danse est en voie de disparition.

²²⁹ Village de Chypre et plus spécifiquement de la région de Limassol.

²³⁰ Dimitriou Chrysostomos, est chypriote et le premier et le seul danseur de Kanaris.

²³¹ « Anari », c'est une sorte de fromage blanc chypriote.

²³² cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95.

²³³ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95.

LES PAS

Les pas de cette danse sont exécutés en faisant des petits pas simples sur toute la plante du pied et vers toutes les directions.

C'est une danse d'improvisation et le danseur peut faire ce qu'il veut tant qu'il suit l'histoire de la danse.

Le danseur, comme il est dit ci-dessus, fait semblant que ses mains sont les pattes du chat qui marche.

Le corps est penché vers l'avant et les genoux sont pliés.

Le danseur fait des petits pas en mettant en avant, à chaque pas, un de ses bras, pliés aux coudes et les doigts courbés.

La tête tourne à droite et à gauche. Le danseur doit avoir un regard malin, imitant ainsi le chat qui cherche sa proie.

A la fin de la danse, le danseur tombe par terre, sur le côté, faisant semblant d'être mort.

« LA DANSE DE LA POMME DE TERRE »

La danse de la pomme de terre a comme sujet la dispute entre deux hommes qui essaient de se partager des pommes de terre. Ils n'arrivent pas à faire un partage juste et ils finissent par se disputer.

Les danseurs afin de mieux interpréter la dispute tiennent dans les mains une sorte de bâton (en chypriote « matsouka »). Avec la « matsouka » dans la main ils dansent et exécutent les mouvements appropriés.

Selon Géorgiou Spyros ²³⁴ la danse est dansée par les jeunes gens afin de s'amuser. Elle est dansée par deux individus qui coupent une pomme de terre au milieu (ou la laissent en entière) et la posent par terre, entre eux. Le violon les accompagne pendant que l'un dit à l'autre :

- Fais attention, tu vas marcher sur la pomme de terre !
- Elle est où la pomme de terre? T'es bigleux, aveugle!
- Fais attention à ne pas marcher dessus sinon je te frapperai!, dit le premier
- C'est moi qui vais te frapper (continue le premier), et je te tuerai!

Ceci renvoie à une forme de distiques improvisés qui contiennent une part d'agressivité.

LES PAS

Les deux danseurs, comme il est dit ci-dessus, s'affrontent à cause du mauvais partage des pommes de terre.

Les objets de cette danse sont les deux bâtons que les danseurs peuvent utiliser durant leur dispute.

Les pommes de terre, l'objet de la dispute, sont posées par terre.

Durant la danse, les danseurs exécutent des mouvements relatifs à la querelle. A la fin ils se disputent vraiment afin d'amuser les invités.

Les pas sont improvisés et les danseurs sont libres d'exécuter leurs mouvements comme ils veulent.

²³⁴ cf. Γεωργίου Σπύρος, n. 207.

« LA DANSE DE PALIOMA » (Lutte)

Depuis 1980 cette danse tend à disparaître. Dans le cas où elle est représentée elle fait partie d'une série d'autres danses, qui font aussi probablement partie d'un chorédrôme chypriote, qui a pour sujet un conflit d'intérêts (par exemple l'amour de deux hommes pour une seule fille)²³⁵.

Selon Andréas Papandréou le but de cette danse est de montrer la querelle des deux ou de plusieurs personnes à travers la musique et le gestuel. Elle est dansée en couple. La querelle est, souvent, amicale mais ce n'est pas impossible que la danse finisse par une vraie querelle. « Il y a une possibilité de coexistence de l'élément comique et compétitif²³⁶ ».

La mélodie de la danse est jouée quand les gens veulent s'amuser²³⁷. « Cette mélodie fut une musique plutôt pour accompagner une lutte que pour danser²³⁸ ».

D'après Avérof Georges²³⁹, cette danse fut, initialement, représentée dans des « chania²⁴⁰ » (auberges) par les « peklivania²⁴¹ » (des gaillards). C'était un spectacle payant.

La danse a été par la suite propagée aux villages qui se trouvaient autour des auberges qui la reproduisaient pour s'amuser. Durant les festivals elle était dansée par des gens de plusieurs villages et durant les fêtes locales elle était dansée, dans les préaux des églises, par les jeunes gens.

LES PAS

Les mouvements des hommes sont improvisés. Cependant, selon Konstantinou Frangiskos²⁴² il existe des règlements en ce qui concerne la lutte.

Au début, les deux hommes doivent se mettre sur un genou et se donner les mains. A cet instant si l'un des deux hommes arrive à faire basculer l'autre il devient automatiquement le gagnant de la lutte ; sinon la lutte continue.

Durant la lutte le danseur a le droit de tirer l'autre par les pieds mais n'a pas le droit de lui toucher la tête.

²³⁵ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n.96. p. 431.

²³⁶ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n.96. p. 431.

²³⁷ Κωνσταντίνου Φρανγκίσκος, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, CD 751, Λευκωσία, Κύπρος.

²³⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 101, p. 157.

²³⁹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n.167.

²⁴⁰ Sorte d'auberge.

²⁴¹ Mot chypriote pour gaillard.

²⁴² cf. Κωνσταντίνου Φρανγκίσκος, n. 237.

Les danses comiques

Les danses comiques sont dansées uniquement par des hommes. Les femmes étaient, à cause des mœurs, tenues loin et n'y participaient pas²⁴³.

Toutes ces danses comiques ne sont qu'une parodie des mœurs et coutumes et relatent des faits sociaux. C'est une ironie, une moquerie de la société chypriote. Ces danses ont pour but d'amuser le public.

²⁴³ cf. Ράφτης Άλκης, n. 78, p.39.

JEUX – DANSES

«LE POMMIER » / « LA DANSE DE LA PROMESSE »

« Autour, autour du pommier, je cueille des pommes et je coupe des branches, je cueille des pommes rouges et aigre douces ».

Durant la moisson, on dansait la danse du « Pommier » qui avait le même rythme que le « Syrto ». Ceci se passait durant le « Taximo²⁴⁴ » le « Pommier » à un rythme de 7/8.

Cette danse a été présentée, pour la première fois, par le groupe « Zorbas » de Hadjieftychiou Christos durant l'émission « Moisson et Tradition » de la chaîne d'Etat Chypriote (R.I.K.) en 1986. Durant la même émission, d'autres jeux ont été présentés, tel « la chasse du lièvre » et « le pommier ».

La danse du pommier était exécutée à la fin de la moisson. Le premier jour de la moisson ils n'avaient pas de violons. Cependant ils chantaient eux-mêmes et dansaient. Le dernier jour de la moisson, le propriétaire faisait venir des violons et des luths, qui servaient à suivre les moissonneurs à leurs chants et danses²⁴⁵.

Le dernier jour de la moisson, les moissonneurs laissaient un morceau de terrain sans le faucher pour que les pauvres et les oiseaux puissent se nourrir.

Ce dernier jour de la moisson (« potherko »), le travailleur principal et les autres moissonneurs « jouaient » avec la faucille pour fêter la fin de leur travail. Quand le propriétaire du champ venait contrôler si les moissonneurs avaient bien travaillé, ils le mettaient sur une gerbe de blé et ils lui donnaient un fagot de blé. Ensuite, les moissonneurs commençaient « la promesse » : ils dansaient autour de leur patron en coupant peu à peu les épis qu'il avait dans la main et en lui demandant de leur « promettre » qu'il allait leur donner ce qu'ils voulaient. Chaque fois, les faucilles se rapprochaient des doigts du patron. Ainsi, lui, par peur de perdre ses doigts, il répondait aux exigences des moissonneurs en « promettant » de leur donner ce qu'ils voulaient. D'habitude, il s'agissait de ce que le patron allait leur offrir au dîner.

Les moissonneurs avec leurs patron au milieu exécutaient les pas simples de « Syrto » avec la faucille à la main et en chantant.

LES PAS

Voir les pas simples de « Syrto », mètre 7/8. (Page 139).

²⁴⁴ Ce qui veut dire promesse.

²⁴⁵ Ταουσιάνης Χρήστος, Σινεσίου Ανδρέας, *Λαογραφικά Ριζοκαρπάσου, Έθιμα της καθημερινής ζωής*, Εκδόσεις Κούμουρου, Αιγιαλούσα, p.188, Κύπρος, 1970.

« Le jeu du chasseur et du lièvre »

Le rôle du lièvre est joué par un moissonneur débutant, qui ouvre un chemin avec la faucille, dans un terrain qui n'a pas encore été moissonné. Le chasseur est joué par un moissonneur plus expérimenté qui cherche un lièvre dans le blé. Une fois qu'il retrouve le lièvre il lui fait peur en se jetant sur lui sur une gerbe de blé. Ensuite, le chasseur montre au lièvre, le moissonneur qui n'a pas d'expérience, comment on moissonne efficacement.

On dit que le lièvre symbolise l'esprit du blé que les chasseurs essaient de concevoir afin qu'ils aient une bonne moisson pour la récolte²⁴⁶.

« Le jeu du pommier »

Ce jeu est une coutume qu'on jouait durant les mariages ou d'autres fêtes (comme celle de la fin de la moisson). Nous pouvons rencontrer ce jeu aussi en Grèce, et plus particulièrement à Pogoni, en Grèce continentale.

Le jeu :

Ils construisaient un petit arbre sur lequel ils accrochaient de koulouria²⁴⁷ et d'autres biens faits de farine. Les invités essayaient d'attraper un de ces produits. Cependant il y avait quelqu'un qui gardait le « pommier » et ne laissait pas les gens s'approcher. Il tenait entre ses mains une petite canne et frappait avec celle-ci les gens qui essayaient de toucher le « pommier ». Les produits sur le « pommier » étaient appelés « les pommes ». Le gagnant était celui qui arrivait à attraper le plus de « pommes ».

²⁴⁶ R.I.K., « Moisson et Tradition », production : Chaîne d'Etat Chypriote, 1986.

²⁴⁷ Sorte de gimblette au sésame.

CINQUIÈME CHAPITRE

LA DANSE AU SEIN DU MARIAGE TRADITIONNEL CHYPRIOTE²⁴⁸

La danse, qui n'a jamais été considérée comme une simple cérémonie religieuse, a toujours eu une place prépondérante au sein du mariage traditionnel chypriote. C'était une manifestation sociale importante, aussi bien dans les villages que dans les villes avec un taux de participation élevé. La communauté entière mangeait, buvait et bien sûr dansait durant plusieurs jours.

Les danses du mariage sont divisées en deux catégories :

- A. Les danses rituelles qui sont exécutées durant les préparatifs du mariage.
- B. Les danses de divertissement durant lesquelles toute la famille et les amis du couple fêtaient l'événement.



Le groupe de danse « Zorbas » présente les festivités du mariage traditionnel par l'émission «Μουσική και χοροί της Κύπρου», R.I.K. (1973-1974).

Le marié représente Hadjieftychiou Christos, et la jeune mariée représente Lenia.

²⁴⁸ cf. Protopapa Kalliopi, n. 20, p. 13. Les invitations à manger, la musique et la danse constituent des chapitres différents. Cet ordre était suivi, par les hommes durant des années avec de légères variantes.

Première catégorie

Habituellement les danses rituelles se dansaient dans l'ordre suivant.

A. Les danses rituelles

1. La danse des laines
2. La danse de blé (ou de « ressi »)
3. La danse de la dot
4. La danse du lit
5. La danse des habits portés le jour du mariage par le couple
6. La danse du couple²⁴⁹
7. La danse de dames d'honneur et de témoins du mariage.
8. La danse des parents
9. La danse de la mère du mari et de la mariée.
10. La danse des « korasata » = jeunes filles.
11. La danse de l'alimentation (des pâtes – vermicelles, des « koulouria²⁵⁰ », des gâteaux et des fruits)
12. La danse avec des animaux et des volailles.

²⁴⁹ Dansée après la fin du dîner du mariage.

²⁵⁰ Sortes de gimblettes au sésame.

PRÉPARATIONS, COUTUMES ET DANSES EN RÉFÉRENCE A LA PRÉPARATION DU LIT NUPTIAL

« Ils ont coupé le basilic et en on fait une gerbe
Venez mes jeunes filles et faites le lit ²⁵¹ »

La préparation du lit était un vrai rituel. La danse y tenait un rôle principal.

LE LAVAGE ET LA « DANSE DES LAINES »

La préparation du lit nuptial était une vraie cérémonie. Ils remplissaient le lit de laine de moutons²⁵² qu'elles avaient déjà lavée à la rivière.

Panayiota Roussou mentionne :

« Après la messe du dimanche qui précède le mariage, la mère de la mariée invitait toutes les femmes de la famille afin de laver les laines pour le lit de la mariée. Elles allaient toutes à la rivière où elles lavaient les laines de moutons. Une fois les laines séchées elles les gardaient chez la mariée jusqu'au samedi²⁵³ ».

Le nombre de filles qui allaient laver les laines devait être impair (soit trois, soit cinq, soit sept). Il fallait veiller également à ce que les veuves n'y participent pas car cela était considéré comme portant mauvais sort²⁵⁴.

Le lavage de laine était accompagné du son du violon. D'après des entretiens personnels²⁵⁵, dans les environs de Paphos, de Limassol et de Kérynia afin d'avoir des laines plus propres, les femmes frappaient les laines durant le lavage avec une planche en bois nommée « faouta »²⁵⁶.

En attendant que les laines sèchent les gens s'amusaient. Ils mangeaient, ils chantaient et dansaient. Ensuite ils apportaient les laines chez la mariée²⁵⁷, dans des bassines couvertes d'un foulard rouge. Ils avaient aussi une « pantiera²⁵⁸ » pour montrer qu'il s'agissait d'un cortège nuptial. Parfois ils utilisaient le foulard (de la « pantiera ») pour couvrir les habits²⁵⁹ du marié, avec lesquels ils dansaient par la suite en tenant le panier²⁶⁰.

²⁵¹ Βύρωνος Γεωργία Γεωργίου, *Βυρωνής (ο αγέραςτος λαϊκός χορευτής)*, , Εκδ. Κασουλίδης & Υιός, p.41, Λευκωσία, Κύπρος, 2005.

²⁵² Souvent juste après les fiançailles

²⁵³ Ρούσου Παναγιώτα, *Λαογραφική Κύπρος*, τεύχος, 32, Τύποις: Αναγέννησις, p.124, Λευκωσία, Κύπρος, 1982.

²⁵⁴ cf. Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n.20.

²⁵⁵ Vironis (Γεοργίου Byron), Hadjieftychiou Christos, Christodoulou Christalla, Constantinou Andréas (Sisamos), Paphos, 2009.

²⁵⁶ La « Faouta » était faite d'un type de bois très dur. Souvent c'était du bois de noyer, de mûrier ou de chêne parce que ce sont des bois durs. La « faouta » était large et rectangulaire (22x35x4 cm) avec un manche rond (4x10-15 cm) par lequel on la tenait. Toutes les extrémités étaient rondes afin que les habits ne se déchirent pas. On l'utilisait pour laver les habits (surtout les draps), en frappant dessus. Entretien d'Ellī Christodoulou Parpa, Paphos, avril 2009 et de Hadjieftychiou Christos, Paphos, mai 2010

²⁵⁷ Ορθοδόξου Μάριος, *Ο Παραδοσιακός γάμος στην Αραδίππου*, Εκδόσεις: Perfect press, p. 8, Λάρνακα, Κύπρος, 2006.

²⁵⁸ Drapeau représenté par un foulard blanc en soie, avec trois couleurs différentes aux extrémités, posé sur un bâton que tenait la ou le témoin du mariage ou éventuellement un enfant.

²⁵⁹ Danse des habits matrimoniaux, mentionnée par la suite.

²⁶⁰ cf. Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n.20.

La danse des laines se base sur tout le rituel de lavage des laines.

Le vendredi ou le samedi avant de remplir le lit de laines, le marié prenait sur l'épaule le balluchon avec les laines et s'en servait pour danser en exécutant les pas simples du « Syrtos ». Avérof Georges mentionne dans son livre « Le mariage chypriote » :
« Ils jetaient les laines sur le lit et en prenant les quatre extrémités ils formaient un balluchon. C'est avec ce balluchon que le marié devait danser la danse des laines. Les femmes, pour taquiner le marié lui disaient que s'il n'était pas capable de porter le balluchon sur son épaule, il ne serait pas digne de dormir dans le lit de la mariée²⁶¹ ».

Cette danse était exécutée avant de coudre le lit et d'y poser le couvre-lit. D'après Hadjieftychiou Christos²⁶² si le marié était originaire du même village que la mariée il se servait des laines pour danser. Sinon c'était à son témoin de mariage de le faire.

²⁶¹ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 196, p.10.

²⁶² Hadjieftychiou Christos, entretien, Paphos, juillet 2009.

LES PAS

Les mains :

Le marié tient dans ses mains le balluchon avec les laines. Il est libre d'exécuter les mouvements qu'il veut. Il peut tenir le balluchon sur l'épaule comme il le désire.

Les pieds :

Il n'y a pas de chorégraphie spécifique. Les mouvements sont librement exécutés dans l'espace. Il suffit qu'il exécute les pas simples de « Syrtos », (voir « pas simples de Syrtos », (page 139).

« LA DANSE DE LA DOT »

La danse de la dot était dansée soit avant soit après avoir cousu le lit.

Il était très important d'avoir une dot. Afin qu'une fille puisse se marier il fallait qu'elle ait une dot. Il fallait que les parents présentent la dot à la famille et aux amis du couple pour montrer qu'ils avaient rempli leur devoir. La danse de la dot n'était pas seulement cérémoniale. C'était un moyen de montrer la dot.

La dot²⁶³ était constituée de draps, de nappes, de serviettes et d'outils de cuisine, tel que des casseroles et des couverts.

Les différentes sortes de dot avec lesquelles on dansait étaient celles que la mariée ou sa mère avaient cousues de leurs propres mains. Il s'agissait des draps, des taies d'oreillers, des serviettes, des nappes et d'autres choses qu'on pouvait faire avec le crochet.

Ainsi, « durant le couché du soleil, ou même avant, l'orchestre commençait à jouer des chansons qui allaient accompagner les préparations du lit ainsi que les danses liées à cette activité²⁶⁴ ».

La danse est exécutée par trois filles qui tenaient un panier contenant des éléments symboliques pour le mariage, par exemple des draps qui allaient être utilisés pour préparer le lit ou encore d'autres objets qui constituaient la dot. S'ils avaient envie de danser avec tout les objets de la dot il fallait alors que plusieurs filles participent à la danse par groupes de trois. Cependant le nombre de danseuses devait être impair (soit trois, soit cinq, soit sept). « Les paniers étaient couverts d'un foulard rouge »²⁶⁵.

Le nombre de personnes qui dansaient ainsi que les cercles que les danseurs formaient était importants. En règle générale trois jeunes filles exécutaient la danse du panier en formant trois cercles chacune, symbole de la Sainte-Trinité. Cependant il était possible d'avoir cinq ou sept danseuses. Au village « Koma tou Yialou » trois jeunes femmes et trois jeunes gens exécutaient la danse du panier en formant trois cercles chacun. Quand il y avait trop de dot le nombre de paniers devait être impair. S'il y avait trois paniers, trois femmes dansaient simultanément et s'échangeaient le panier trois fois. Si sept personnes dansaient, ils dansaient en sept cercles. Il y avait aussi comme référence, l'utilisation de dix-sept paniers. Dans certains villages, les gens considéraient qu'il était important pour quelqu'un de danser la danse de la dot. Au village de Vathilaka ils faisaient attention à ce que le nombre de draps soit impair²⁶⁶.

²⁶³ La dot est tout ce qu'une famille avait à donner à la fille ou à son fils (des biens matériels ou fonciers : des maisons, des terrains etc. que l'on mentionnait dans le contrat de mariage).

²⁶⁴ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n.96. p.113.

²⁶⁵ Schioupaschis Kyriakos, 55 ans de Karavas, Centre des Recherches Scientifiques, CD 662. Les mentions datent de 1971.

²⁶⁶ cf. Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n. 20, p. 368.

LES PAS

Les mains :

La première femme prenait le panier qui contenait plusieurs objets nécessaires pour la confection du lit, comme des aiguilles, du fil, des ciseaux, des dragées de mariage. Elles utilisaient du fil de soie, rouge et blanc²⁶⁷. La danseuse mettait sa main gauche en dessous et sa main droite au-dessus du panier. Elle le posait alors sur sa hanche gauche.

Il était possible de poser le panier sur sa hanche droite, mais dans ce cas il était plus pratique de poser la main droite en dessous et la main gauche sur le panier.

Si les paniers étaient très lourds, elles les posaient sur la tête. La façon dont les filles tenaient les paniers était différente d'une région à une autre. Dans la région de Kérynia et dans les villages de la région de Nicosie les femmes posaient les paniers sur leur tête. Cependant dans d'autres régions elles les posaient devant leurs corps²⁶⁸. Protopapa raconte à peu près les mêmes choses en précisant qu'à la fin de la danse, elles posaient le panier sur une chaise du fait qu'il était considéré comme mauvais signe de le donner directement à la fille suivante. C'était à la fille suivante de le prendre de la chaise²⁶⁹. De plus, quand une fille exécutait la danse du panier ou du tamis avec les dots ou les vêtements de la mariée, elle devait faire une révérence devant le lit, ou devant le prêtre ou encore devant le joueur de violon, en ayant la main droite sur la poitrine. Cela pouvait être fait pendant la danse ou à la fin de celle-ci.

Les pieds :

En exécutant les pas simples du deuxième Antikristos féminin, la danseuse faisait trois tours « autour de la couverture du lit au rythme 7/8, en s'arrêtant à chaque côté pour faire une révérence, jusqu' à ce qu'elle exécute trois tours »²⁷⁰.

Ensuite la deuxième et la troisième danseuses prenaient à nouveau un panier qui, cette fois, contenait différents objets tels des broderies, des taies d'oreillers etc. et répétaient le même rituel.

Les danseuses exécutaient toujours trois tours autour de la couverture du lit qui est aussi un symbole de la Sainte-Trinité. Rien ne pouvait se faire sans la bénédiction divine. Encore selon Protopapa Kalliopi, pendant la danse de la dot, les cercles étaient exécutés vers la droite ou encore le premier cercle vers la droite, le deuxième vers la gauche et le troisième encore vers la droite. Les cercles étaient faits autour du tapis où elles cousaient le lit ou autour d'une chaise où elles posaient les paniers avec les draps. Elle ajoute qu'il était « important de former un cercle magique autour des linges de mariage pour éviter toute malédiction »²⁷¹.

²⁶⁷ Le fil de soie était plus solide que le fil ordinaire, le fil blanc était utilisé pour coudre le lit et le fil rouge pour les croix rouges.

²⁶⁸ Hadjieftychiou Christos, Entretien, Paphos, août, 2009.

²⁶⁹ cf. Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n. 20.

²⁷⁰ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 196, p. 13.

²⁷¹ cf. Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n.20, p. 371.

Quand les danseuses finissaient la danse de la dot, elles apportaient soit les paniers dans la maison et les posaient quelque part où quelqu'un pouvait voir la dot de la mariée, soit elles les posaient sur le lit.

LE REMPLISSAGE, LA PRÉPARATION ET LA « DANSE DU LIT »

A) LE REMPLISSAGE ET LA PRÉPARATION DU LIT

Le remplissage et la confection du lit intervenaient avant la danse. Une cérémonie spécifique était suivie. Celle-ci avait lieu le vendredi aux villages proches de Limassol²⁷². Le samedi on décorait le lit. Dans d'autres régions de Chypre, comme celle de Paphos²⁷³, on remplissait et préparait le lit le samedi et on le décorait le samedi suivant le mariage.

Les préparatifs²⁷⁴ du mariage étaient accompagnés du violon, du luth et parfois de la taboutsia²⁷⁵, (voir page 352). Ils invitaient donc les musiciens pour accompagner la cérémonie. Après l'arrivée des violonistes et le déjeuner, les femmes sortaient pour inviter²⁷⁶ les gens à regarder la cérémonie. Les invités devaient être des femmes. Cependant on invitait aussi le prêtre pour bénir la cérémonie. « La présence du prêtre et de sa femme donnait un aspect religieux au cérémonial²⁷⁷ ».

Le remplissage du lit n'était pas simple. Il était rempli et cousu par cinq ou sept femmes mariées en une fois. Les veuves n'avaient pas le droit de préparer le lit. Ceci était, en effet, considéré comme malchanceux pour le couple²⁷⁸.

Ils avaient les aiguilles préparées à l'avance. Le nombre d'aiguilles devait être impair, soit trois, soit cinq, soit sept. Il ne fallait pas dépasser le nombre de sept car ceci était considéré comme un nombre complet. Le violoniste chantait :

« Sept sont les femmes mariées qui cousent le lit à points de soie rouge²⁷⁹ ».

Cependant, avant ces vers le violoniste adressaient une prière à la Vierge Marie :

« Vierge Marie, avec ton fils unique, viens nous aider et nous bénir²⁸⁰ ».

Le nombre trois symbolisait la Saint Trinité. Le témoin de la mariée devait passer du fil rouge²⁸¹ à travers l'aiguille, ce qui symbolisait la joie et chassait le mauvais sort²⁸².

Le lit nuptial constituait l'élément le plus important du mariage et il fallait le protéger du mal²⁸³.

On posait des paillassons et des kilimia (des petits tapis, composés de petits morceaux de divers tissus et en couleur, faits au métier, au-dessus du couvre-lit²⁸⁴, après que deux filles aient fait le signe de croix (en X).

Avant de commencer à étendre les laines, les femmes dansaient avec un panier en main, la danse de la dot. Ensuite elles étendaient les laines. Deux filles tenaient les extrémités des laines et avant de poser les deux premières bandes sur le couvre-lit elles l'utilisaient pour faire le signe de la croix et les posaient sur le lit en forme de

²⁷² cf. Géorgiou Byron, n. 26, D'après un entretien avec le danseur et joueur de luth, Géorgiou Byron.

²⁷³ D'après un entretien avec le chanteur et joueur de luth Constantinou Andréas (Sisamos), région de Paphos, août 2009.

²⁷⁴ cf. Constantinou Andréas (Sisamos), n. 274.

²⁷⁵ Instrument de musique.

²⁷⁶ Les manières dont on invitait les gens variaient. On pouvait les appeler, frapper à leurs portes et fenêtres ou encore les asperger avec de l'eau de rose.

²⁷⁷ cf. Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n. 20, p. 369.

²⁷⁸ CD 363, Centre des Recherches Scientifiques.

²⁷⁹ Hadjieftychiou Christos, entretien, Paphos, avril 2009.

²⁸⁰ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 279.

²⁸¹ La couleur rouge, depuis l'antiquité, était censée chasser le mal.

²⁸² Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n. 20, p. 382.

²⁸³ C'est pour cela que l'on utilisait des grains noirs. On pouvait les mettre dans les laines du lit ou les jeter autour du lit.

²⁸⁴ Fait d'un tissu épais et rayé.

croix. On exécutait ce rituel jusqu'à ce que l'on obtienne une couche épaisse de laines sur le couvre-lit. « Les laines étaient tricotées en tresses longues de six mètres. Elles pesaient environ 40 ou 50 ocades²⁸⁵. Quatre filles les posaient sur le couvre-lit²⁸⁶ ». Entre les laines on posait du romarin, du « bianco » qui faisait office d'antimites et pour éviter de trop les user, et de l'eau de toilette pour qu'elles sentent bon²⁸⁷.

Dans certains villages les filles se lançaient les laines, l'une à l'autre avant de les poser sur le lit. Elles jouaient et s'amusaient. Ainsi, elles déboussolaient les mauvais esprits et les chassaient du lit²⁸⁸. Ensuite elles posaient un couvre-lit plus petit au-dessus du grand couvre-lit et le cousaient afin que les laines restent à l'intérieur. « En même temps, la mère de la mariée de fumiger les filles²⁸⁹ ». Tout ce qui concernait le lit était important et rien n'était laissé au hasard. Les femmes, par exemple, ne serraient pas les points quand elles cousaient le couvre-lit pour que le marié ne soit pas tendu quand il va s'allonger²⁹⁰.

Ensuite, les filles cousaient quatre croix, faites de ruban rouge, aux quatre coins du lit, ainsi qu'une plus grande au milieu. Ces croix restaient sur le lit pour toujours afin de protéger le couple²⁹¹.

Pendant que les quatre filles cousaient, en même temps, les quatre croix, les filles qui se trouvaient autour d'elles chantaient :

« Posez les quatre croix, une sur chaque coin du lit,
Pour que le nouveau couple ait une vie heureuse »²⁹²

« Posez les quatre croix aux quatre coins du lit
Pour que le nouveau couple dorme tel des filikoutounia²⁹³ »

« Cousez les quatre croix et la plus grande au milieu, comme une étoile
Pour que cela plaise au nouveau marié quand il ira se coucher²⁹⁴ ».

Pour finir, on posait deux draps au-dessus du couvre-lit, après avoir fait le signe de croix. « Une fois terminé nous faisons rouler un petit garçon, d'un côté à l'autre du lit. On considérait que l'enfant symbolisait la fertilité ».²⁹⁵

On préférait que l'enfant soit un garçon car une fois qu'il était en âge de se marier, il n'aurait alors pas besoin de dot. Cela serait également un plus pour la famille pour ce qui est du travail aux champs²⁹⁶. Le distique ci-dessous exprime le souhait de tous pour que le premier enfant du nouveau couple soit un garçon.

« Faites rouler un enfant sur le lit, pour que cela leur porte chance,
Espérons que leur premier enfant sera un garçon²⁹⁷ ».

Au même moment, ils jetaient sur le lit une poignée d'amandes enrobées de sucre (type de dragées de mariage). A ce moment là toutes les filles qui étaient en âge de

²⁸⁵ Oca ou oka ; ancienne unité de poids, 1280 grammes.

²⁸⁶ cf. Βύρωνος Γεωργία, n. 251, p. 41.

²⁸⁷ cf. Ορθοδόξου Μάριος, n. 257, p.13.

²⁸⁸ cf. Πρωτοπαπά Καλλιόπη, n. 20.

²⁸⁹ cf. Ορθοδόξου Μάριος, n. 257, p.13.

²⁹⁰ cf. Ορθοδόξου Μάριος, n. 257, p.13.

²⁹¹ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 268.

²⁹² cf. Βύρωνος Γεωργία, n. 251, p. 41.

²⁹³ Le mot signifie un couple de tourterelles.

²⁹⁴ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 268.

²⁹⁵ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 196, p.15. Rouler un enfant sur le lit pour que le couple ait des enfants, (Centre des Recherches Scientifiques, CD 411)

²⁹⁶ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 268.

²⁹⁷ cf. Ορθοδόξου Μάριος, n. 257, p.18.

se marier couraient pour attraper les bonbons afin de les poser sous leur coussin et pouvoir rêver de leur futur mari²⁹⁸.

Après avoir cousu le lit il fallait l'orne de plumetis²⁹⁹. Au-dessus des draps, qui étaient posés en forme de croix, on étendait un foulard rouge afin d'orne le lit de plumetis. Les premiers à l'orne de plumetis étaient les parents du couple et ensuite venait le tour des invités.

Les parents étaient les premiers à le faire, d'après les paroles de la chanson suivante : « Appelez sa mère pour qu'elle orne le lit de plumetis... » ou encore « Appelez son père pour qu'il orne le lit de plumetis... ».

D'après Ohnefalsch Richter Magda³⁰⁰, qui a vécu à Chypre durant le 19^{ème} siècle, cette coutume date d'il y a très longtemps. Les Chypriotes jetaient des pièces de monnaie en bronze et en argent qu'on cousait par la suite dans le couvre-lit sur lequel on roulait l'enfant. On pensait que les pièces en argent et en bronze allaient apporter au couple de l'argent et des biens et que les enfants allaient apporter de la fertilité.

Cependant, il arrivait que l'on pose sur le lit la dot de la mariée, avant de l'orne de plumetis, pour que les invités l'admirent. La dot symbolisait le travail de toute une vie. La mère, depuis la naissance de sa fille, préparait sa dot jusqu'à ce que la fille puisse être capable de s'en occuper elle-même.

La cérémonie se poursuit avec la « danse du lit ».

²⁹⁸ cf. Αβέρωφ Γεώργιος, n. 196.

²⁹⁹ Par décorer on entend jeter des objets symboliques sur le lit.

³⁰⁰ Ohnefalsch Richter Magda, *Ελληνικά ήθη και έθιμα στην Κύπρο, Coutumes et mœurs grecques à Chypre*, éditions: centre culturelle de la banque populaire de Chypre, p. 199, Nicosie, Chypre, 1994.

B) « LA DANSE DU LIT »

La danse du lit était dansée³⁰¹ par le témoin (ou les témoins) du marié. Le témoin prenait le lit sur les épaules, ou encore le tenait au-dessus de la tête, et s'en servait pour danser, accompagné du violon qui jouait au rythme du « Syrtos »³⁰².

Ensuite, le témoin prenait le lit sur les épaules ou le tenait au-dessus de sa tête, et s'en servait pour danser toujours accompagné du violon qui jouait au rythme du « Syrtos »³⁰³.

Parfois, les témoins pour pouvoir danser avec le lit, le posaient sur un « thkiartosanio³⁰⁴ » et l'y attachaient avec une grosse corde. Une fois la « danse du lit » terminée on posait le lit sur la « Karkola³⁰⁵ ».

LES PAS

Exécuter les pas simples du « Syrtos » (comme il est décrit durant la danse de « Syrtos »)

Les mains :

Le ou les témoins prenaient en main le lit et le posaient sur les épaules.

Les pieds :

On exécute librement, dans l'espace, les pas simples du « Syrtos ». Le témoin ou les témoins exécutent des tours, tout en portant le lit sur les épaules. Ceci est dû au fait que le cercle a, selon la tradition, des pouvoirs magiques. Cette forme est utilisée pour éviter le mal et pour protéger le lit nuptial des mauvais esprits. Néanmoins il est possible que ceci ne fasse uniquement parti de la danse et ne signifie rien, car il est difficile pour quelqu'un d'exécuter des pas compliqués avec un lit sur les épaules.

³⁰¹ Après avoir posé les quatre croix et avoir fini tout le rituel relatif à la préparation du lit.

³⁰² cf. Géorgiou Byron, n. 26.

³⁰³ cf. Βύρωνος Γεωργία, n. 251.

³⁰⁴ Thkiartosanio est une sorte de planche qu'on utilisait pour pétrir la pâte pour le pain.

³⁰⁵ Karkola est la structure du lit. Il était fait d'acier et était composé de deux ou quatre montants. Les montants étaient de couleur noire avec des plumes et étaient liés par une barre en acier fine d'où on attachait l'« amousia » (un tissu fin et opaque, tel un drap) qui couvrait le lit des quatre cotés. cf. Byronos Géorgia, n. 251.

ORNER LE LIT DE PLUMETIS

On ornait le lit de plumetis juste après l'avoir préparé.

« Quelqu'un de la famille soulève le matelas au-dessus de la tête et danse avec celui-ci en exécutant des cercles, accompagné de cris et d'applaudissements et en se dirigeant vers la chambre³⁰⁶ ».

Le lit est couvert de draps tissés sur l'argalios³⁰⁷ et composés de laine ou de coton. Ensuite, ils posent, au-dessus de ces draps, des draps de soie pour disposer au-dessus de l'ensemble un drap brodé, appelé « karpathkia ». Pour finir, ils posent un couvre-lit brodé, un couvre-lit plus grand et fin appelé « pefki » et par dessus, ils posent un foulard blanc. Ils placent quatre coussins, deux à la tête et deux au pied du lit, ainsi que deux coussins, faits d'un tissu précieux qu'ils placent en diagonale³⁰⁸.

Si la jeune fille était pauvre, ils posaient des draps faits de laine ou de toute sorte de tissu qu'ils avaient les moyens d'acheter.

³⁰⁶ cf. Ohnefalsch Richter Magda, n. 300, p.199. Le danseur exécutait les pas de Syrtos, comme décrit, ci-dessus, durant la danse du lit.

³⁰⁷ Machine traditionnelle à coudre.

³⁰⁸ Topouzou Constantis, Centre des Recherches Scientifiques, CD 427.

LA DANSE DU BLÉ OU DU « RESSI »

Le blé est un élément important pour les préparations du mariage. Il est considéré comme un symbole de fertilité. Depuis l'antiquité, le blé est la base pour préparer le « ressi ». Celui-ci est préparé encore de nos jours, surtout dans la région de Paphos. Le « ressi » a aussi un caractère symbolique et est censé contribuer à la fertilité du couple.

Sa préparation a donc un caractère rituel. Les filles transportent le blé dans une bassine afin de le laver à la fontaine. Durant le trajet elles dansent, en tenant cette bassine sur la hanche, ou sur l'épaule. Elles dansent aussi en tenant le blé qu'elles vont utiliser pour préparer le « ressi » une fois qu'elles arrivent à la fontaine, après qu'elles aient fini de le laver et aussi durant le broyage³⁰⁹.

Le blé était transféré, couvert d'un foulard rouge, sous les sons du violon, par cinq ou sept filles. Il fallait que toutes les filles qui transportent le blé, dansent. Le nombre impair, le foulard rouge et la musique étaient considérés, depuis très longtemps, comme des éléments qui chassent les mauvais esprits et protègent du mal.

Les filles exécutaient les pas du Deuxième Antikristos pour femmes, ou exécutaient les pas de Syrtos, sous la musique d'une chanson spécifique, adaptée selon l'occasion.

Voici les paroles de la chanson :

« Venez mes filles que nous lavions le « ressi »
Pour que la mariée et le marié mangent, pour voir s'ils s'aiment»
« Ah, Notre Dame de Korfi avec le trône au milieu,
Viens nous aider aussi afin de laver (où meuler) le « ressi » »

LES PAS

Les mains :

- a) Elles avaient en main la bassine avec le blé. Elles posaient la bassine sur les hanches (à droite ou à gauche) et la tenaient d'une main. L'autre main était posée sur la taille.
- b) Elles posaient la bassine sur les hanches (à droite ou à gauche) et la tenaient d'une main. L'autre main étant posée sur la cuvette.
- c) Elles posaient la bassine sur une épaule (droite ou gauche) et la tenaient des deux mains.

Les pieds :

- a) Les pas de base du Deuxième Antikristos pour femmes (Voir « Pas simple » du Deuxième Antikristos) (page 115).
- b) Pas de base du Syrtos (Voir « Pas de base » de Syrtos) (page 139).

Les pas sont exécutés librement dans l'espace sans qu'une orientation spécifique soit respectée. Les filles peuvent exécuter des tours sur place, ou former des petits

³⁰⁹ Les filles broyaient le blé entre les meules ou le cassaient avec la « faouta » (planche de bois) une par une pendant que les autres dansaient en portant le blé.

cercles exécutant les pas de base. Le cercle est considéré comme magique et est formé pour chasser le mal.

La danse est exécutée par toutes les filles en même temps ou par chaque fille séparément.

Durant le trajet de transfert, les filles s'arrêtent cinq ou sept fois pour danser. Cette danse symbolise la fertilité.



Groupe de danse « Zorbas ». Hadjieftychiou Constantina tient le panier avec le blé.

« LA DANSE DES VÊTEMENTS MATRIMONIAUX ET PASSER LA « CEINTURE » AUTOUR DE LA TAILLE DE LA MARIÉE ET DU MARIÉ »

Il fallait qu'un prêtre bénisse les vêtements avant que le couple puisse les porter. Il était important d'avoir l'aide de Dieu. Pendant que le prêtre donnait la bénédiction, les vêtements étaient posés sur une chaise posée en diagonale³¹⁰, pliés dans un panier et couverts d'un foulard rouge³¹¹.

Une fois que le prêtre avait terminé la bénédiction, les trois dames d'honneur prenaient le panier qui contenait les habits de la mariée entre leurs mains, et s'en servaient pour danser. Même chose chez le marié ou les témoins exécutaient le même rituel³¹².

Dans certains villages le nombre de témoins pouvait varier de trois, cinq à sept. Ainsi, si le couple se préparait dans la même maison, mais dans des chambres séparées (étant donné qu'il était considéré comme malchanceux pour le marié de voir sa future épouse avant l'église), trois témoins et quatre dames d'honneur pouvaient danser avec les paniers. Il était possible que cinq ou sept personnes du même sexe dansent en portant les paniers. Le nombre impair était sacré. Le numéro sept représentait la combinaison la plus aboutie, comme les sept jours de la semaine.

La cérémonie se terminait après avoir passé la « ceinture » autour de la taille des jeunes mariés. Après la fin de la danse des vêtements matrimoniaux, le joueur de violon continuait de jouer la même mélodie et chantait :

« Appelez sa mère pour qu'elle passe la « ceinture » autour de sa taille³¹³ pour qu'elle lui donne sa bénédiction et pour qu'elle la livre (ou qu'elle l'admire) ».

La mère de la mariée prenait le foulard rouge qui couvrait les habits matrimoniaux durant la danse et le passait trois fois autour de la taille de sa fille. Ensuite le joueur de violon chantait :

« Appelez son père pour qu'il vienne détacher la « ceinture », Pour qu'il lui donne sa bénédiction et pour qu'il la livre ».

A cet instant le père détachait le foulard de la taille de sa fille et le passait trois fois autour de sa taille à lui. La troisième fois, au lieu de le nouer sur sa taille il l'enlevait.

Cette action représente les liens de la mariée avec sa famille et le fait que ces liens doivent être préservés. De plus les parents montrent qu'ils sont prêts à laisser leur fille libre de fonder sa propre famille. Il en est de même pour le marié³¹⁴.

Ensuite, la mère fumigeait la mariée en faisant des mouvements circulaires vers la droite et par-dessus de la tête de la mariée. Le même cérémonial était réalisé par son père. Après, les témoins, les grands-parents et les parents répétaient le même rituel. Le dernier rendait le fumoir à la mère. Selon Zarmas Piéris, cette coutume Byzantine a été conçue pour chasser les mauvais esprits et protéger la nouvelle famille³¹⁵.

³¹⁰ Le panier étant trop grand pour la chaise.

³¹¹ La couleur rouge permettant de chasser le mal.

³¹² Centre des Recherches Scientifiques, CD 221.

³¹³ De la mariée.

³¹⁴ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 279.

³¹⁵ Ζαρμάς Πιέρης, *Πηγές της Κυπριακής Δημοτικής μουσικής*, p. 13, Εκδόσεις : πολιτιστικού ιδρύματος Αρχάγγελος, Λευκωσία, Κύπρος, 1993.

Les vers de la chanson sont les suivants:

« Appelez sa mère pour qu'elle vienne la fumiger

Lui donner sa bénédiction et lui dire adieu »

« Appelez son père pour qu'il vienne la fumiger

Lui donner sa bénédiction et lui dire adieu »

Il en est de même pour le marié. Cependant la « tradition veut que le marié soit prêt avant la mariée ³¹⁶».

Après la fin de la danse et surtout après la cérémonie, le marié, accompagné de son père, les joueurs de violon et toute sa famille se dirigent vers l'église où ils attendent la mariée. Les musiciens accompagnent le marié jusqu'à l'église et ensuite vont chercher la mariée et l'accompagner elle aussi jusqu' à l'église sous le son du violon et du luth. La musique est censée chasser les mauvais esprits.



Groupe de danse « Zorbas ». Hadjieftychiou Constantina représente la jeune mariée et Angueli Elefthéria représente sa mère.

³¹⁶ cf. Ορθοδόξου Μάριος, n. 257, p. 23.

LES PAS

A) Les dames d'honneur

Les mains :

Elles maintenaient à une main le panier qu'elles avaient posé sur leur hanche droite. La main gauche était posée sur le foulard rouge. Avant qu'elles soulèvent le panier elles faisaient le signe de croix.

Les pieds :

Elles exécutaient les pas simples du deuxième Antikristos pour femmes (voir Deuxième Antikristos pour femmes (page 114).

Il n'y a pas de chorégraphie spécifique excepté le fait qu'elles se doivent d'exécuter trois tours. A la fin de chaque tour elles font une révérence devant le pape. Parfois elles font une révérence après chaque tour.

B) Les témoins

Les mains :

Ils soulevaient le panier au-dessus de leur tête en le tenant des deux mains. Avant de soulever le panier ils faisaient aussi le signe de croix.

Les pieds :

Les témoins exécutent les pas simples de Syrtos (voir Syrtos, page 139). Ils exécutent trois tours et font une révérence devant le pape soit à la fin des trois tours soit à la fin de chaque tour.

LA DANSE DU COUPLE (RECOUVRIR LE COUPLE DES PLUMETIS)

Le dernier jour du mariage le couple dansait pour les invités³¹⁷. Cette danse était l'événement phare de la soirée.

Durant la danse du couple, les invités recouvraient le couple de plumetis. Ils offraient des cadeaux (par exemple un morceau de tissu, une robe, une chemise, un foulard) en les posant sur les épaules du couple. S'ils voulaient donner de l'argent, ils posaient les pièces de monnaie dans l'assiette, couverte d'un foulard rouge que la dame d'honneur tenait au-dessus de la tête de la mariée.

Chacun donnait en fonction de ses moyens dans l'assiette afin d'aider le jeune couple à démarrer sa nouvelle vie. Une fois la danse terminée, la dame d'honneur prenait le foulard avec l'argent et le donnait à la mariée.

La danse du couple constituait un fait important et nécessaire au mariage traditionnel et celle-ci est encore exécutée de nos jours.

Cependant, au lieu de poser l'argent sur une assiette ils attachent les billets sur les habits du nouveau couple avec des épingles. Ainsi, les billets qui étaient aussi attachés l'un à l'autre à l'aide des épingles, forment de longues bandes qui pendent des habits du nouveau couple. Ensuite ils prennent une bande de la mariée et une autre du marié et les attachent entre eux pour symboliser l'union du couple.

Le couple cessait de danser à chaque fois que quelqu'un voulait les couvrir de plumetis. Il fallait les couvrir tous les deux. Quand il n'y avait plus de famille ou d'amis qui voulaient les couvrir, le violon cessait de jouer et la danse prenait alors fin.

La dame d'honneur et le témoin de mariage aidaient le couple à décrocher l'argent de leurs habits et les disposaient dans un foulard. Ensuite, la mariée dansait avec ses dames d'honneur et le marié avec ses témoins. Puis il y avait la danse des beaux parents. Au final, toute la famille du couple ainsi que les invités dansaient.

³¹⁷ Initialement la cérémonie durait plus de jours et le couple dansait le mardi soir. Ensuite le couple dansait le lundi et plus tard le dimanche.

LES PAS

Les mains :

Les mains du marié et de la mariée sont posées sur la taille. Parfois, la mariée pouvait laisser une de ses mains le long du corps. Si le couple dansait le Syrtos, ils devaient tenir les deux extrémités d'un foulard, avec une main sur la taille.

Les pieds :

Le couple exécutait les pas simples du deuxième type d'Antikristos pour femmes, ou encore les pas simples de Syrtos, en faisant des tours et non des figures.

Il n'y avait pas une chorégraphie spécifique. Ils pouvaient se déplacer librement dans l'espace. Cependant, il arrivait souvent qu'ils dansent l'un proche ou en face de l'autre³¹⁸.

³¹⁸ Ils pouvaient parfois se tourner le dos ou s'éloigner l'un de l'autre mais seulement pour très peu de temps.

LA DANSE DES TEMOINS

Les hommes dansaient après la danse des mariés.

Ils dansaient tous ensemble le Syrtos en se mettant en cercle. Le marié dansait en premier et, ensuite, il allait dans la deuxième position et il soutenait les autres, un par un, quand ils exécutaient les pas décrits dans la section Syrtos pour homme en groupe.

Les femmes dansaient le Syrtos (voir les pas du Syrtos pour femmes, page 150) ou la danse panhellénique Kalamatianos. La mariée dansait en première.

LA DANSE DES PARENTS

La belle-famille dansait avec les compères et les commères.

A) Les hommes dansaient les Antikristos, Syrtos et Zeïbékiko, en exécutant les pas simples de base ainsi que des figures de leur choix. En général, ils pouvaient danser tout ce qu'ils voulaient.

B) Les femmes dansaient les Antikristos pour femmes, ainsi que le Syrtos. Elles exécutaient également les pas simples (comme ils sont décrits plus haut) ainsi que des figures de leur choix.

LES PAS

(Voir le pas simple et les figures des danses respectives décrites plus haut, pages 58, 66, 73, 79, 109, 115, 121, 127, 139, 181, 198).

Il était très important de prouver que la fille était vierge. Le lundi matin, après le mariage, les parents du marié demandaient la preuve de la virginité de la mariée³²⁰. La mariée avait les draps du lit nuptial pliés dans un panier et couvert d'un foulard rouge (qui était censé chasser le mal).

Les parents de la mariée étaient heureux et fiers de montrer que leur fille était vierge avant la nuit des noces. Durant le dîner du lundi soir, le témoin et la dame d'honneur dansaient avec le panier qui contenait les draps couverts d'un foulard rouge.

LES PAS

Les mains :

On tenait le panier, posé sur la hanche droite, probablement parce que la plupart des filles étaient droitières. Il se pouvait qu'on le tienne à droite selon l'avis général pour que « tout vienne de la droite », autrement dit, pour que tout se passe bien pour le couple.

On portait le panier de la main droite et la main gauche était disposée au-dessus du foulard rouge, protégeant ainsi le contenu du panier pour qu'il ne tombe pas par terre, à cause des mouvements de la fille ou encore par son imprudence.

Les pieds :

On exécutait les pas simples du Deuxième Antikristos pour femmes (voir Deuxième Antikristos pour femmes (page 115)).

Les pas sont exécutés librement dans l'espace. Il n'y a pas de chorégraphie spécifique. La danseuse doit effectuer un tour trois fois protégeant ainsi le couple de tout mal. En finissant la danse, on dépose le panier à un endroit où les gens peuvent l'apercevoir et vérifier par eux-mêmes la virginité de la mariée.

Souvent, cet acte était effectué par les membres les plus proches de la famille, c'est-à-dire les grands parents, les frères et sœurs ainsi que les tantes. Ensuite la famille proche pouvait recouvrir le nouveau couple de plumetis en leur donnant de l'argent, des foulards, des serviettes pour le visage ou encore des serviettes pour la table etc.

³¹⁹ Le mot « korasata » vient du mot kori – parthéna (jeune filles – vierge)

³²⁰ Centre des Recherches Scientifiques, CD 848.

LA DANSE DE L'ALIMENTATION (DES PÂTES – VERMICELLES, DES « KOULOURIA », DES GÂTEAUX ET DES FRUITS)

A) La danse des pâtes – vermicelles, des « koulouria »

Durant la préparation des divers types de pâtes, comme par exemple les vermicelles, le joueur de violon jouait des morceaux et chantait des distiques.

Les filles, pendant la préparation de ces mets, s'arrêtaient de temps en temps et prenaient entre leurs mains une corbeille à pain (« tsesto³²¹ »), remplie de diverses denrées, et dansaient au rythme de la musique.

La danse est exécutée selon les pas du Deuxième type d'Antikristos pour femmes.

LES PAS

Les mains :

- a) Elles avaient en main la bassine ou le panier avec le blé qu'elles posaient sur les hanches (droite ou gauche) et le tenaient d'une main. L'autre main était posée sur la taille.
- b) Elles posaient la bassine sur les hanches (à droite ou à gauche) et la tenaient d'une main. L'autre main étant posée sur la bassine.

Les pieds :

Les pas simples du Deuxième Antikristos pour femmes (page 115) sont exécutés librement, dans l'espace, sans qu'une orientation spécifique soit respectée. Les filles peuvent exécuter des tours sur place.

B) La danse des « koulouria », des gâteaux et des fruits

Selon les coutumes chypriotes, les femmes préparaient divers types de « koulouria » de farine de blé, certains nommés « glistarkès » pour ensuite faire le tour du village et inviter les gens au mariage munies de ces « koulouria » et d'un cierge.

Durant la préparation ou après avoir fait cuire et posé les « koulouria » dans un panier elles se servaient du blé pour danser suivant les pas exacts de la danse du « ressi ». (Voir page 294).

Le lundi et le mardi après le mariage, les filles avaient pour habitude de préparer différents types de gâteaux, ainsi que des tartes chez le témoin de la mariée. Elles disposaient ces gâteaux dans trois ou cinq assiettes qu'elles posaient ensuite dans un panier et les couvraient d'un foulard rouge. Ici nous avons aussi des éléments, tel le foulard rouge, le nombre impair, la musique et la danse, censés chasser le mal.

Ensuite, elles apportaient ces gâteaux et tartes chez la mariée, tout en se servant pour danser durant le trajet. Des fois elles passaient par la maison du témoin du marié d'où elles prenaient des fruits pour offrir aux invités à table.

³²¹ Panier de plusieurs couleurs et formes fabriqué avec de la paille sèche.

LES PAS

Les mains : même que pour les pâtes – vermicelles, des « koulouria »

- a) Elles avaient entre les mains la bassine ou le panier avec le blé. Elles posaient la bassine sur les hanches (droite ou gauche) et la tenaient d'une main. L'autre main étant posée sur la taille.
- b) Elles posaient la bassine sur les hanches (à droite ou à gauche) et la tenaient d'une main. L'autre main étant posée sur la bassine.

Les pieds :

Les pas étaient exécutés librement dans l'espace sans qu'une orientation spécifique soit respectée. Les filles peuvent exécuter des tours sur place, ou former des petits cercles tout en exécutant les pas de base.

LA DANSE AVEC LES ANIMAUX ET DES PULTREILLES

Parmi les différents types d'alimentation il y avait bien entendu, la viande (surtout des volailles). Dans certains villages comme celui de « Kyra », les hommes déposaient sur leurs épaules les animaux (très souvent des poules), qu'ils allaient, par la suite, cuisiner pour les festivités et les préparatifs du mariage, tout en dansant.

Ils choisissaient les poules qu'ils allaient cuisiner le lundi matin, accompagnés du son de violon. Les témoins du mariage, en couple, l'un se trouvant devant et l'autre derrière, tenaient un long bâton sur l'épaule et faisaient le tour du village en frappant sur les portes des habitants tout en leur demandant des poules pour le mariage. Ils maintenaient les poules par les pattes et les suspendaient au bâton. La danse était exécutée durant cette action³²².

Le lundi soir, les témoins du mariage payaient le coût du diner et un violoniste allait jouer du violon chez les jeunes mariés où tout le monde était rassemblé, et cela dans le but d'inciter les invités à danser. Les gens se servaient des animaux ou des denrées pour danser, ou encore exécutaient d'autres danses bien connues. Le mardi du mariage les témoins rassemblaient les poules (de tout le village), les suspendaient au bâton et ensuite dansaient avant de les tuer et les cuisiner.

LES PAS

Les mains :

- a) Ils tenaient le bout du bâton qui était posé sur leur épaule avec les deux mains.
- b) Une des mains tenait le bâton et l'autre se trouvait à hauteur d'épaule.

Les pieds :

Il n'y a pas de chorégraphie spécifique. On exécutait des pas simples du Syrtos (Voir Syrtos) (page 139). Les pas sont exécutés librement dans l'espace. Il s'agit d'une danse de couples. Il se peut que tous les couples dansent en même temps ou encore que chaque couple danse l'un après l'autre.

³²² cf. Hadjieftychiou Christos, n. 128.

DANSES DE DIVERTISSEMENT

Les danses exécutées par les convives durant les dîners de mariages etc. sont les suivantes :

- Les Antikristi³²³ pour femmes et hommes (voir page 55).
- Le Syrtos³²⁴ (voir page 133).
- Le Zeimbékiko³²⁵ (voir page 176).
- Le poivre (voir page 259).
- Nikolis (voir page 263).
- La danse de la pomme de terre (voir page 276).
- La danse du couteau (voir page 244).
- La danse du palioma (voir page 277).
- La danse des dames d'honneur et des témoins (voir page 301).
- La danse des beaux parents (voir page 301).
- Sandala Mandala (voir page 270).

³²³ Les Antikristi sont les danses les plus connues.

³²⁴ Syrtos pour hommes ou pour femmes. Le Syrtos mixte pouvait être dansé par la suite, par le couple.

³²⁵ Zeimbékiko pour hommes seulement.

SIXIÈME CHAPITRE

COSTUMES TRADITIONNELS CHYPRIOTES

Les costumes d'un peuple sont directement liés à la tradition, à la particularité du sol, aux activités du peuple, à la place des individus dans la société et, enfin, à leur situation financière. Les matières premières dont le peuple dispose constituent aussi un élément lié aux costumes.

D'après Rizopoulou Igouménidou Ephrossini, « *En général, les costumes locaux sont ancrés dans la tradition et déterminés par la structure socioéconomique. Ils sont en phase avec l'image, l'esthétique et, généralement, la mentalité de la société dans laquelle ils naissent et par laquelle ils sont acceptés. Le costume est, aussi, directement lié à d'autres métiers artisanaux tels le tissage et la broderie*³²⁶ ».

Tous ces éléments indiquent que le costume traditionnel de chaque pays constitue une source importante d'informations sur le pays même (sur ses conditions climatiques etc.) et sur ses habitants.

Il rend plus facile la compréhension de l'idiosyncrasie des habitants du pays ainsi que l'étude de leurs origines. De plus, il nous permet d'étudier les liens historiques que le pays a (ou a eu) avec d'autres pays et jusqu'à quel point ces liens l'ont influencé.

Ainsi, l'étude des costumes de chaque pays fournit des éléments culturels importants et constitue l'objet d'études sérieuses pour chaque chercheur qui s'occupe du folklore et de la tradition. Cela constitue un grand chapitre qui nécessite des recherches particulières et qui pourrait sûrement représenter le sujet d'une étude doctorale. Toutefois, notre recherche se concentre sur les costumes de Chypre en relation avec les danses traditionnelles chypriotes.

La population de Chypre a toujours été composée de personnes modestes, sensibles mais aussi tourmentées à cause des situations et des circonstances diverses. On pourrait dire que les costumes chypriotes étaient aussi simples que la population et donnaient de l'aise à la vie quotidienne. La plupart du peuple se composait de paysans, ainsi les costumes devaient être appropriés afin de ne pas les gêner dans leur travail.

Ces costumes ont été préservés jusqu'à la moitié du 20^{ème} siècle. Au fur et à mesure des années, les besoins de la vie quotidienne ont fait que les costumes chypriotes changent et s'adaptent aux critères du reste de l'Europe.

De nos jours, on peut voir les costumes chypriotes dans les représentations des groupes divers, cependant il ne s'agit pas de costumes authentiques. Bien que les costumes authentiques soient simples, ils sont très beaux. « *A part les éléments culturels révélés par les costumes, leur couture et décorations représentent une véritable manifestation de création artistique populaire, une œuvre d'art*³²⁷ ». Les costumes existent en couleurs diverses, qui peuvent varier d'une région à l'autre.

³²⁶ Ριζοπούλου Ηγουμένιδου Ευφροσύνη, *Η ασπική ενδυμασία της Κύπρου κατά τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα*, Εκδόσεις: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζίης Κύπρου, Λευκωσία, Κύπρος, 1996.

³²⁷ Κυπριανού Χρ. Ελένη, *Κυπριακή Λαϊκή Ενδυμασία*, Ανάτυπο από το περιοδικό « Λαογραφική Κύπρος » χρονιά ΙΔ', τεύχος 34, p.161, Λευκωσία, Κύπρος, 1984.

Selon Papadimitriou Eléni, « *les costumes chypriotes se caractérisent par l'aise et la beauté et offrent de la grâce à ceux qui les portent. En comparaison avec le reste de l'espace grec, ils sont assez simples. Ils présentent des variations locales par rapport à des détails tels que la couleur, le tissu, la décoration et la coupe*³²⁸ ».

Comme il est mentionné plus haut, pendant la présentation de nos danses par des groupes divers, on observe une imitation des costumes traditionnels chypriotes vue que les costumes sont simplifiés à cause du niveau de difficulté de la création d'un costume authentique ainsi qu'à cause du coût élevé. Ainsi, il faut absolument que le costume traditionnel soit présenté de façon à ce qu'il soit porté lors des danses chypriotes.

Chypre a « *sa propre langue visuelle* » même si « *les costumes pour hommes appartiennent au type de costume de la Mer Egée avec des braies*³²⁹ ».

Une description des costumes pour hommes ainsi que pour femmes portés par les Chypriotes jusqu'au début du 20^{ème} siècle suit ci-dessous. Il s'agit des mêmes costumes qu'ils portaient pendant qu'ils dansaient. D'habitude, ils portaient leurs costumes de tous les jours et pendant les mariages, les festivals, les dimanches et les fêtes ils portaient leurs costumes de fête.

Kyprianou Chr. Eléni, *The cypriote traditional costume*, « Folk Cyprus », volume 34, p. 161, Nicosie, Cyprus, 1984.

³²⁸ cf., Papadimitriou Eléni, n.2.

³²⁹ Παπαντωνίου Ιωάννα, *Ελληνικές φορεσιές*, p111, p.113, εκδόσεις: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, Ελλάδα, 1987.



Groupe de danse « Zorbas ». Hadjieftychiou Christos et Géorgiou Maria.

COSTUME POUR HOMMES

Le costume pour hommes se compose de: a) les braies, b) la chemise, c) le gilet sans manches³³⁰ / le gilet à manches³³¹, d) la ceinture et e) la fanchon, f) le foulard, g) le fez³³², h) les chaussettes, i) les bottes, j) les escarpins³³³, et parfois on utilisait également k) le foulard épais.

Le costume pour hommes n'a pas beaucoup de variations. Les variations résident dans ses compléments, comme les bottes (« podines ») qu'on portait à la campagne, et les escarpins (appelés « scarpes ») qu'on portait également en ville. Pour ce qui est de la fanchon, à la campagne on portait un foulard épais (appelé « kouroukli ») noir ou multicolore, alors qu'en ville on portait un foulard multicolore avec des bordures et un fez.

A part les braies (« vraka »), le gilet sans manches ou le gilet à manches et la ceinture, autres compléments du costume pastoral étaient le foulard épais (« alas »)³³⁴ qui était utilisé en tant que manteau pendant l'hiver, la besace (« vourka »)³³⁵ et le bâton (« tzipodi »)³³⁶.

³³⁰ Veston court sans manches.

³³¹ Veston court et croisé avec des manches.

³³² Une sorte de chapeau en forme de cône tronqué.

³³³ Une sorte de chaussures, des escarpins pour hommes.

³³⁴ Une sorte de foulard épais avec des bordures aux bouts.

³³⁵ Une besace en peau d'animal, utilisé pour emporter de la nourriture, de l'eau et d'autres choses.

³³⁶ Une sorte de bâton avec un crochet à la partie supérieure, en métal ou en bois, pour rattraper les animaux par les pattes.



Costume de berger, début du 20^{ème} siècle. cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, page 43.

La braie

Les braies se composent de :

1. Les « poïnarka »: Il s'agit de deux trous, par lesquels la personne qui porte les braies passe ses jambes.
2. La ceinture (« vrakozoni ») : Il s'agit d'une corde qui passe par l'intérieur du haut des braies, qui sert à attacher les braies à la taille du corps.
3. Le corps des braies (« kokkalos ») : La partie extérieure des braies qui accote les deux cuisses.
4. Le « kavallos », ou « selle », ou « vakla » : Le « kavallos » peut être court ou long et définit la longueur des braies. C'est le fait d'attacher le bas de la vraka entre les deux cuisses.

Les braies les plus belles et les plus riches étaient les « prossiastes ». On appelle « prossiasma » les nombreux plis faits devant et derrière, entre le corps des braies (« kokkalos ») droit et gauche. Les trous (« poïnarka ») des braies se trouvaient au-dessous des genoux des hommes. Sous les braies ils portaient un caleçon blanc et long qui avait les trous collants, juste au-dessous des trous des braies. En fait, « *ils laissaient même le caleçon être légèrement visible au-dessous des « poïnarka*³³⁷ » »³³⁸. Parfois ils attachaient des lacets (« klostrous »)³³⁹ colorés qui avaient des flèches aux bouts. L'attachement se faisait à la partie extérieure de la jambe afin de montrer les flèches³⁴⁰.

D'après la chanson, les bonnes braies avaient besoin de jusqu'à quarante coudées de coutil³⁴¹. La quantité du tissu utilisé pour coudre les braies déterminait le statut social de la personne qui la portait.

Les hommes, afin de faciliter leur travail, ils agrafaient la « selle » ou « vakla » au milieu de son point inférieur et, après l'avoir mesurée (c'est-à-dire après l'avoir divisée en deux parties égales), ils passaient le bout derrière et l'attachaient deux fois à leur taille au-dessous de la ceinture pour le maintenir surélevé. « *Cependant, quand ils allaient à l'église, ils descendaient la selle des braies par respect*³⁴² ».

Ohnefalsch-Richter Magda décrit les braies de la façon suivante: « *Un volume de tissu indescriptible avec des plis innombrables se pend entre les jambes des quelques citoyens et parfois arrive jusqu'à la cheville. Les jambes ne sont couvertes que par les chaussettes. Les citoyens qui portent les braies en question sont obligés de marcher très lentement, vue que le volume du tissu arrive jusqu'aux chevilles et bouge de droite à gauche quand le vrakas (l'homme qui porte les braies) accélère son pas. Les paysans qui enviaient ce costume urbain de dimanche ont nommé les braies « vakla », qui signifie le gras dans la queue du mouton*³⁴³ ». D'après Hadjieftychiou Christos, ils utilisaient parfois de la gomme spéciale pour que les braies restent « prossiasmeni » (repassée). Dans le livre « *Les costumes*

³³⁷ Les trous par lesquels l'homme qui porte les braies passe ses jambes.

³³⁸ cf. Κυπριανού Ελένη, n. 327, p. 164.

³³⁹ Des lacets torsadés.

³⁴⁰ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 262.

³⁴¹ Le coutil est une cotonnade épaisse.

³⁴² cf. Κυπριανού Ελένη, n. 327, p.164.

³⁴³ cf. Ohnefalsch-Richter Magda, n. 301, p.191.

Chyriotes »³⁴⁴, Frangoudis GP. ajoute que « *parfois les braies étaient empesées et les jeunes étaient fiers du bruit que le mouvement de leurs braies faisaient quand ils marchaient dans les ruelles*³⁴⁵ ».

Les braies pour les hommes étaient noires. Pour les jeunes et les enfants, les braies étaient soit bleues soit blanches. Le marié portait également les braies noires le jour du mariage. Il s'agissait, donc, de la plus formelle tenue des Chyriotes. Selon Ohnefalsch-Richter Magda, « *les Chyriotes choisissent les braies noires pour les mariages, les bleues pour l'hiver et les blanches pour l'été*³⁴⁶ ».

Après les entretiens³⁴⁷ avec Assiotis Grigoris et Hadjieftychiou Christos, il résulte que la couleur noire des costumes chyriotes pour hommes est devenue le symbole du deuil des Chyriotes pour l'occupation de Chypre par l'empire ottomane.

Selon le témoignage d'un journaliste du journal « Eleftheria » publié le 28 mai 1932, les braies sont condamnées à disparaître environs 50 ans plus tard, vue que les jeunes les méprisaient et tous les enfants portaient déjà des pantalons³⁴⁸. (C'est pour cette raison que le couplet de la chanson « les braies » raconte : « il vaut mieux se marier avec un homme qui porte des pantalons qu'avec un homme qui porte les braies »).

En effet, aujourd'hui, il n'existe que peu de vieilles personnes qui portent le costume traditionnel, principalement en raison des changements dans la structure sociale ainsi que dans la façon de vivre. « *Les activités agricoles, la bergerie, l'aire sont progressivement désertées et les gens se dirigent vers les villes à la recherche de meilleures conditions de vie*³⁴⁹ ». En outre, le remplacement des braies par le pantalon a probablement constitué un mode de révolution sociale par les jeunes. Alors, les braies ainsi que les autres parties du costume chyriote (pour hommes et pour femmes) ne sont désormais portées que pendant la présentation des danses traditionnelles chyriotes.

³⁴⁴ Εθνικό Ιστορικό Μουσείο (Musée Nationale d'Histoire), *Οι Κυπριακές Φορεσιές, Μια αναδρομή στον κόσμο της Κύπρου την αυγή του 20^{ου} αιώνα*, Του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, (Une régression au monde chyriote à l'aube du 20^{ème} siècle, du Musée National Historique), Εκδόσεις: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Αθήνα, και Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Αθήνα, 1999.

³⁴⁵ Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, n. 344, p.62.

³⁴⁶ cf. Ohnefalsch-Richter Magda, n. 301, p. 192.

³⁴⁷ Assiotis Grigoris et Hadjieftychiou Christos, entretien 20 mai, Nicosie, Chypre, 2009.

³⁴⁸ cf. Σοφοκλέους Γιώργος, n. 45, p. 117.

³⁴⁹ cf. Σοφοκλέους Γιώργος, n. 45, p. 116.



Polikarpou - Iliá Andréas, 50 ans de Mosfilí Tilírias. « Vrakas » - un de dernières hommes qui porte la vraka à nos jours.

La chemise

Avec les braies, les hommes portaient des chemises. La chemise était blanche et avait les manches longues. La chemise de tous les jours était en coton, et celle du dimanche, des fêtes et des mariages était en soie. La chemise reste, généralement, uniforme dans les régions, cependant la coupe, la couture et la broderie de la chemise peuvent varier.

« Dans la région de Mésorée, la chemise était exceptionnellement riche, car on utilisait un tissu en soie et en coton (« Taïsto ») et on ajoutait des épaulettes, des plis et de la dentelle importée d'Europe. Les manches étaient très larges avec des manchettes et un « pomaniko », c'est-à-dire un triangle supplémentaire qui donnait de l'aise à l'aisselle... Sous la chemise ils portaient un maillot de corps en coton avec des broderies aux points visibles, tels que l'ouverture au niveau du cou et au niveau des manches. Pendant l'hiver, dans les régions agricoles, on fabriquait le maillot de corps avec de la laine de mouton³⁵⁰ ».

Les chemises n'ont pas de col, mais elles ont une partie piquée qui boutonne autour du cou, appelée « kortoudi ». « La zone piquée était celle où les boutons étaient cousus devant la poitrine jusqu'au bréchet, ainsi que les manches qui pouvaient être boutonnées ou relevées. D'habitude, les manches de la chemise étaient plus longues que celles du gilet à manches (« zimpouni »)³⁵¹. La chemise pour hommes devait être endossée comme un maillot de corps par la tête, parce qu'elle ne pouvait pas être boutonnée.

³⁵⁰ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 44.

³⁵¹ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95, p. 37.



La chemise. Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, ν. 2, ρ. 107.

Le gilet sans manches (yéléki) et le gilet à manches («zimbouni»)

Le gilet sans manches et le gilet à manches, sont portés au-dessus de la chemise et arrivent jusqu'à la taille.

Cette veste (le gilet sans manches et le gilet à manches), a des variations par rapport au tissu et à la décoration. *« Il est court et collant, droit ou croisé avec un boutonnage, le yéléki n'a pas de manches et le zimpouni en a. Sur le dos il y a une ouverture verticale qui ferme avec un cordonnnet ou un ruban afin de faciliter les mouvements. Les yélékis et les zimbounis agricoles se font en alatzia (un tissu en coton), comme dans le cas des costumes pour femmes. Le yéléki se porte sans rien d'autre pendant l'été, et sous le zimpouni pendant l'hiver...Bien que les yélékis agricoles se fabriquaient dans les villages, les yélékis urbains en soie (« sklavounika ») se confectionnaient par des tailleurs professionnels à Nicosie³⁵² ».*

Sur le gilet sans manches on trouve diverses choses brodées en couleurs flamboyantes, comme des fleurs, des oiseaux (tel que l'aigle bicéphale, symbole de l'Empire Byzantin) et des animaux (tels que les deux lions affrontés, symbole de la puissance masculine. Ces broderies du gilet se trouvent, principalement autour de l'ouverture au dos, cependant il y en a aussi à la partie frontale. A la partie frontale, on trouve, également, un gousset, qui porte souvent brodée la date de la fabrication du gilet.

Le gilet à manches n'a pas de dessins comme le gilet sans manches. Il s'agit d'une veste simple et rayée, sans dessins, droite ou croisée. On peut porter le gilet à manches tout seul, sans nécessairement porter le gilet sans manches.

Le gilet sans manches utilisé dans des occasions spéciales telles que les fêtes, et rarement le gilet à manches, était en velours ou en soie. Il était noir, mauve, violet ou bleu.

Le gilet à manches de tous les jours était plus simple. Il était noir, foncé ou rayé, avec des dessins simples ou sans dessins.

Parfois la coloration de la partie frontale du gilet sans manches et du gilet à manches était différente de celle du dos.

³⁵² cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 44.



Le gilet à manches («zimboundi»). Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p.p. 111-112.

Ceinture (« Zostra »)

La ceinture est enroulée et attachée autour de la taille. La ceinture qu'on porte tous les jours et celle de vieilles personnes est faite en coutil noir ou en laine. Elle est longue et étroite et elle a une largeur d'environ 20cm. La longueur dépend de celui qui la porte, et souvent elle a une longueur soit de 3 soit de 3½ coudées. Les deux extrémités ont des bordures noires ou multicolores.

La ceinture en laine était fabriquée principalement à Paphos³⁵³, en laine de mouton. La ceinture était noire comme les braies. Un autre type de ceinture était celle en soie, rayée, de couleur rouge, jaune, mauve ou violet, ou même à damiers. La ceinture avec ces couleurs vives s'appelait « tarapoulouzi » et était portée par les riches.

On utilisait la ceinture pour maintenir les braies mais aussi pour couvrir la partie supérieure des braies ainsi que la ceinture, ce qui permettait d'y cacher la bourse et d'accrocher les couteaux.

³⁵³ A Paphos les ceintures étaient plus longues. Les chameliers et les habitants du village de « Zodia » de la région de Paphos, pendant l'hiver, portaient des ceintures marron en poils de chèvre.

La fanchon (« kouroukli ») - Le foulard (« mantos ») - Le fez

La fanchon (« kouroukli »)

La fanchon est faite d'un tissu fin. Il s'agissait d'un grand foulard. Parfois on le portait sur la tête en couvrant le front, et parfois on le pliait, on le passait croisé devant le front en utilisant les deux extrémités, de façon à couvrir les oreilles. D'habitude, la fanchon était noire, mais elle pouvait aussi être rayée et colorée. Parfois elle avait des bordures de la même couleur que le tissu. La fanchon de la mariée était multicolore avec des couleurs vives et des dessins divers, comme par ex. des fleurs etc.

Le foulard (« mantos »)

Le mantos était une sorte de foulard qui avait une longueur et une largeur de 20cm. Les hommes l'enroulaient autour de leur tête de façon à couvrir leur front. D'après Grigoris Assiotis³⁵⁴, ils pouvaient également couvrir leur tête entière en pliant le foulard en forme de triangle ou autrement. Le foulard était noir et avait aussi des bordures aux bouts.

Le fez

Parfois, le fez complétait le costume pour hommes. Il s'agissait d'une sorte de chapeau en forme de cône tronqué. D'habitude il était noir et parfois rouge. Comme il est décrit plus haut, sur le fez on attachait la fanchon en forme de triangle, en croisant les deux bouts du foulard et en les attachant derrière la tête. Le bout triangulaire du foulard tombait sur le côté et couvrait l'oreille.

³⁵⁴ cf. Assiotis Grigoris, n. 52.

Chaussettes, Bottes, Escarpins

Les chaussettes

Les chaussettes étaient noires, longues et arrivaient jusqu'au-dessus du genou parce que les hommes ne devaient pas montrer leurs jambes.

Elles se faisaient à la main avec du fil. Selon Eléni Kyprianou, parfois « on tournait la partie supérieure vers l'extérieur en formant des pointes pour qu'elles apparaissent belles³⁵⁵ ».

Pourtant, il n'y avait pas beaucoup de gens qui portaient des chaussettes sous les bottes, puisque la pauvreté faisait que les chaussettes étaient perçues comme un produit de luxe.

Les bottes (« podines »)³⁵⁶

Les bottes (« podines »), complètent la partie inférieure du costume traditionnel chypriote et sont, principalement, noires³⁵⁷. Elles arrivaient jusqu'à 10cm au-dessous du genou. Il y avait quatre types : a) la botte du bottier (« tsangaropodina »), b) la botte en peau (« tomarétini »), c) la botte des Francs (« tsangarissimi » ou « francopodina »), d) la botte du bottier pour les occasions spéciales (« scarparissimi »).

a) La botte du bottier (« tsangaropodina »)

Elle était utilisée dans les montagnes. Elle était assez épaisse, faite en cuir afin de résister aux conditions dures.

A l'embauchoir il y avait des cordes en poils de chèvre. La semelle était épaisse et elle avait des clous appelés « racines ». Les racines étaient des clous en fer avec une tête rectangulaire et qui étaient encloués à la semelle épaisse afin de la rendre plus résistante aux conditions de travail dures et à l'usure. On utilisait également un autre type de clous appelés « vidates ». Les vidates avaient la tête ronde et ressemblaient à un parapluie. La partie supérieure était courbe et la partie inférieure droite.

b) La botte en peau (« tomarétini »)

Elle était fabriquée avec de la peau de chèvre pas teintée. La partie supérieure pouvait être droite en ayant, à droite et à gauche, deux boucles par lesquelles on passait les lacets faits en poils de queue de vache afin de mieux stabiliser la botte contre la jambe.

Il y avait une autre variation de cette botte, selon laquelle la partie faite en peau de chèvre (avec sa laine) qui se trouvait à la partie supérieure de la botte était tournée vers l'extérieur (juste vers l'avant et les deux côtés, pas vers l'arrière).

³⁵⁵ cf. Κυπριανού Χρ. Ελένη, n. 327, p. 166.

³⁵⁶ Entretien avec Hadjieftychiou Christos, Paphos, juillet, 2010 et Constantinou Andréas (Sisamos), Paphos, juillet, 2010.

³⁵⁷ Elles sont très rarement blanches.

c) La botte des Francs (« tsangarissimi » ou « francopodina »)

Le nom de cette botte (francopodina = botte des Francs) vient de l'époque des Francs et de leur façon de s'habiller (Lusignan, Vénitiens et Génois) fin du XII s. jusqu'à l'occupation de l'île par les Ottomans en 1571.

Elle était fabriquée avec du cuir luisant et noir. La semelle était faite en cuir épais et au niveau des tibias il y avait des dessins cousus. Comme dans le cas de la botte en peau, la partie supérieure avait deux boucles par lesquelles on passait les lacets à pompons qui s'attachaient sur le côté extérieure de la botte.

Elle constituait une imitation de la botte des Francs.

Il y avait une autre variation de cette botte, selon laquelle la partie supérieure de la botte était tournée vers l'extérieur, comme dans le cas de la botte en peau. Dans ce cas, la couleur de la peau supplémentaire pouvait être noire ou violette ce qui donnait plus de grâce et de beauté à la botte.

d) La botte du bottier pour les occasions spéciales (« scarparissimi »)

Cette botte peut s'identifier à la botte des Francs. Elle était fabriquée par un bottier avec assez de finesse et était décorée de dessins au niveau du tibia.

Escarpins (« Scarpes »)

Pour ce qui est des chaussures, les Chypriotes utilisaient également les escarpins pour hommes appelés « scarpes ». Ils étaient d'habitude noirs.

Le foulard épais, la besace, le bâton

Le foulard épais (« alas »)

Le foulard épais fait partie du costume pastoral. Il existait en différentes couleurs, en lignes directes ou à damiers. Il était en laine ou en coton.

Selon Papadimitriou Eléni, il s'agissait de la cotonnade à deux faces en noir et blanc et à damiers, avec des raies multicolores sur les bouts étroits, appelées « moustres ». Il avait une longueur d'environ 1,5m et portait également le nom de « perdikopani »³⁵⁸ parce qu'on pouvait l'utiliser aussi pour rattraper des perdreaux³⁵⁹.

Selon Hadjieftychiou Christos, le foulard épais avait une longueur d'environ 1,5m et une largeur de 60cm et il se pliait en deux. Pendant l'hiver on l'utilisait comme manteau afin de se protéger du froid et de la pluie³⁶⁰.

Un accessoire supplémentaire du costume pastoral était la besace et le bâton.

La besace (« vourka »)

Comme il est mentionné plus haut, la besace était un sac en peau d'animal³⁶¹ (mouton ou chèvre), utilisé par les bergers pour emporter la nourriture et l'eau.

Les chasseurs l'utilisaient également pour y mettre le gibier.

On gardait la couleur de peau naturelle (marron) et on la décorait avec des bretelles et des cordons faits par la peau du même animal, d'où on pendait des coquillages et des clochettes³⁶².

Parfois, sur la partie qui touchait le dos, on ajoutait de la peau avec la laine supplémentaire d'un autre mouton. D'habitude, les bergers fabriquaient la besace eux-mêmes.

Le bâton (« tzipodi »)

Le « tzipodi » est le bâton du berger. Il est fait en bois d'olivier. Au bout de la partie supérieure, on ajoutait un crochet en métal qui aidait le berger à contrôler et à rassembler ses moutons. Il servait à capturer les animaux par les pattes.

³⁵⁸ Perdikopani < Perdika = le perdreau, pani = le tissu.

³⁵⁹ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n.2, p. 45.

³⁶⁰ Constantinou Andréas (Sisamos), Hadjieftychiou Christos, n. 356.

³⁶¹ On utilisait l'animal entier, sauf sa tête. On écorchait l'animal entier en commençant par les pattes de derrière et en continuant vers le bas, afin d'utiliser toute la peau de l'animal pour fabriquer la besace sans faire des points. Les seuls points étaient faits pour fermer la partie supérieure et la partie inférieure. On utilisait les pattes de l'animal pour attacher deux cordes, qui étaient parfois faites de poils de queue de vache. On attachait les pattes de l'animal avec les cordes, en groupant les pattes droites et les pattes gauches, pour pouvoir l'accrocher sur le dos.

³⁶² cf. Hadjieftychiou Christos, n. 356.

Les tissus du costume pour hommes et pour femmes.

Les matériaux utilisés pour la création du costume chypriote étaient ceux qui pouvaient être trouvés sur l'île, comme le coton et la soie.

Chypre a une longue tradition pour ce qui est de la production, l'élaboration et le tissage, et ses tissus en soie sont très réputés, surtout pendant le moyen âge. « Bien que le tissu varie de région en région, les tissus fins en soie et en coton appelés « taïsta » et « itaredes » de Nicosie, de Lapithos, de Karavas ainsi que de Karpasie se distinguent du reste des tissus de l'île³⁶³ ».

A part Nicosie et ses banlieues qui étaient réputées pour le tissu en soie teint avec des couleurs naturelles et vives (« sarakrouta »), on produisait de la soierie réputée et colorée à Lapithos et à Karavas³⁶⁴ aussi, villes qui avaient une longue tradition au travail de la soie³⁶⁵. D'après Hadjieftychiou Christos, Lapithos et Karavas produisaient la plupart de la soie chypriote. Chaque famille produisait sa propre soie et tissait ses propres tissus soyeux pour ses membres mais aussi pour le commerce. Jusqu'aux années 1950-1960, il y avait des dizaines de soieries dans ces deux villes³⁶⁶.

Un tissu en coton qu'on fabriquait à Chypre et qu'on utilisait beaucoup s'appelait « alatzia ». On le tissait sur le métier en couleurs diverses et, principalement, en dessins rayés ou à damiers. Les vêtements en « alatzia » étaient portés toute l'année été comme hiver.

Ohnefalsch-Richter Magda révèle qu'au début du 19^{ème} siècle les femmes Chypriotes utilisaient encore des métiers à tisser anciens. Les paysannes utilisaient plutôt le coton alors que les femmes qui travaillaient dans les villes utilisaient plutôt la soie³⁶⁷. Dans les montagnes, comme la chaîne de montagnes de Troodos où le climat était plus froid, on portait de la cotonnade épaisse.

Les femmes chypriotes décoraient les habits avec des dentelles. Les dentelles du village de Lefcara sont très célèbres. Elles sont brodées à l'aide d'une aiguille ou d'un crochet. Celles brodées à l'aiguille sont plus petites et plus fines et portent le nom « τσίμπι » = piqué. Le fil qu'on utilise pour broder la dentelle est du coton spécial blanc ou beige. Les dentelles de Lefcara selon Ohnefalsch Richter Magda étaient très célèbres. D'après elle « *Les gens de Lefcara ont voyagé ce dernier temps avec des quantités importantes de dentelles pour les vendre en Europe et en Amérique du Nord. La broderie était faite à partir de modèles ou de photos. La dentelle qui porte le nom "reticello/a" ou "punti a reticello", était copiée sur des modèles vénitiens, dessins ou gravures datés de la fin du XVIe début du XVIIe siècle.* »³⁶⁸. Selon Richter les dentelles de Lefcara ont leur origine de l'époque vénitienne. Elle cite aussi qu'on décorait les bouts des manches des chemises des hommes ainsi que les habits des femmes sur la poitrine pour les faire paraître plus jolis³⁶⁹. Il y avait

³⁶³ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 12.

³⁶⁴ On y tissait également les tissus pour les jupes colorées en soie du costume urbain de fête, à damiers ou rayées.

³⁶⁵ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 12.

³⁶⁶ cf. Hadjieftychiou Christos, n. 356.

³⁶⁷ cf. Ohnefalsch- Richter Magda, n. 301, p. 17.

³⁶⁸ Ohnefalsch Richter Magda, n. 300, σελ.237.

³⁶⁹ Ohnefalsch Richter Magda, n. 300.

aussi des dentelles en soie. Les gens de Lapithos –village au Nord de l’île – du fait de leur production abondante de soie produisaient de la broderie en fil de soie qu’on tentait par la suite aux couleurs qu’ils désiraient».

Costume pour femmes

Le costume chypriote pour femmes résulte de plusieurs influences de la Phrygie, de l'époque mycénienne et de Byzance. Tous ces peuples ont laissé leurs traces qui ont été assimilées et améliorées par le Grecs chypriotes.

De la Phrygie³⁷⁰, ils ont obtenu les plis, les agrafes et les colliers. Pendant l'époque mycénienne ils ont transféré les agrafes de la poitrine aux épaules. Pendant l'époque byzantine ils ont établi les manteaux³⁷¹. L'or et la pourpre dominaient sur plusieurs dessins de martyrs et d'aigles bicéphales³⁷².

La domination franque n'a pas tellement influencé le costume chypriote, alors que la domination turque lui a donné un caractère plus oriental³⁷³.

De toutes ces influences dérivent les deux styles du costume chypriote pour femmes : le costume porté surtout à Nicosie (la capitale), qui a apparu plus tardivement (deuxième moitié du 19^{ème} siècle), et le costume porté dans les régions de Karpasie et de Paphos.

Le costume chypriote pour femmes, se compose principalement du vêtement extérieur, de la chemise et du haut-de-chausses qui couvre la jambe entière et qui s'attache à la cheville. Les compléments du costume sont le tablier, le foulard de tête, les chaussures et les bijoux.

Le costume pour femmes avait des variations selon la région d'origine. Ses variations sont décrites ci-dessous :

³⁷⁰ Ancienne ville de l'Asie Mineure.

³⁷¹ Plutôt utilisés pas les hommes.

³⁷² Emblème de l'Empire Byzantin.

³⁷³ cf. Κυπριανού Χρ. Ελένη, n. 327, p. 172.

Le costume de Karpasie (le « Karpassitiko»)

On pourrait dire que le Karpassitiko constitue le costume chypriote le plus impressionnant. Il provient de la région de Karpasie, d'où son nom, mais en réalité on le portait dans la plupart des régions de Chypre avec quelques variations locales. Cependant, on l'a gardé surtout en Karpasie et à Paphos³⁷⁴.

Le Karpassitiko est multicolore, avec des colorations vives rouges et des colorations jaunes en lignes fines. Il se compose de : a) le haut-de-chausses, b) la chemise, c) la robe extérieure (« saya »), d) le foulard de tête, e) le tablier, le foulard de taille, la ceinture, f) le tissu rectangulaire pour la taille, g) le manteau blanc et le manteau rouge, h) les chaussures, i) les bijoux.



Le « Karpassitiko». cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 13.

³⁷⁴ cf. Κυπριανού Ελένη, n. 327, p. 172.

Les parties de Karpassitiko

Le haut-de-chausses et la chemise

Le haut-de-chausses

Le haut-de-chausses était une sorte de pantalon large³⁷⁵ à cordes qui s'attachait à la taille et aux chevilles. Il était tout blanc, à part la partie inférieure qui était multicolore et qui avait des dessins divers (parce qu'on la voyait sous la chemise). Ces dessins s'appelaient « kotsinoploumia », qui signifie « broderies rouges ».

Les hauts-de-chausses de tous les jours étaient en coton, alors que ceux utilisés dans des occasions spéciales étaient en soie.

La chemise

La chemise était une sorte de robe avec des manches longues portée par la tête et sous le haut-de-chausses.

Il s'agissait d'une chemise blanche, en coton ou en soie et en coton (« taïsto »), qui arrivait jusqu'au point de la partie multicolore du haut-de-chausses (afin que le dessin du haut-de-chausses soit visible). La partie inférieure de la chemise (le bas de robe) avait des dessins cousus qui étaient plus larges.

Le col était rond avec une taillade au bréchet et des broderies sur les bouts.

La chemise de fête pouvait avoir des coquillages colorés sur les bouts ou même de la dentelle argentée « pour laquelle Chypre était réputée. Les chemises de fête étaient en cocon³⁷⁶ ou en soie³⁷⁷ ».

La robe extérieure (« saya »)

La « saya » est le vêtement typique du Karpassitiko. En Karpasie «la saya a été établie et préservée en tant que vêtement de base pour les femmes jusqu'aux premières décennies de notre ère³⁷⁸ »³⁷⁹.

La « saya » était une robe à manches longues faite en tissu de coton, rayé et épais, fait à la main (« alatzia »). Cependant, dans les villes elle était souvent faite en « tissus précieux, de luxe, damassé ou en soie, pour lesquels Chypre était célèbre pendant le moyen âge, surtout pendant l'époque des Lusignans. On utilisait également du tissu en soie rayé de la Syrie, appelé « sam alatzia », que les tisseuses locales imitaient à l'aide des « sayas » apportées par les pèlerins du Saint-Sépulcre à Jérusalem³⁸⁰ ».

Dans la région de Karpasie il y avait des colorations vives rouges, pourpres, jaunes, noires et en or³⁸¹. La longueur était de $\frac{3}{4}$, sa forme au niveau de la poitrine était

³⁷⁵ Il était en coton, ou en soie et en coton (« taïsto»), ou entièrement en soie, pour que les personnes qui le portent n'aient pas chaud.

³⁷⁶ L'enveloppe filiforme du ver à soie.

³⁷⁷ cf. Κυπριανού Ελένη, n. 327, p. 173.

³⁷⁸ On se réfère au début du 19^{ème} siècle.

³⁷⁹ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 32.

³⁸⁰ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 25.

³⁸¹ Les femmes de Karpasie utilisaient des teintures végétales.

ovale et elle pouvait être boutonnée juste devant, à la poitrine. Le reste du vêtement était ouvert devant, afin que la chemise soit visible.

D'habitude, les manches avaient des taillades sur les côtés et des broderies autour des extrémités. A l'intérieur, les manches avaient des dessins et souvent on les relevait pour que les dessins, ou la différente coloration, soit visibles. Autour de l'ouverture ovale, au niveau du col, il y avait également de belles broderies³⁸². Tout au long de l'ouverture de la robe extérieure (« saya »), il y avait des dessins plus simples, à la partie frontale jusqu'au bout de la robe et à la partie inférieure de la robe, ainsi qu'aux taillades des côtés.

Les broderies avaient des fils et des coquillages en couleurs vives. Les dessins dépendaient des préférences et de la créativité de la personne qui les confectionnait.



« Saya ». Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 101.

³⁸² L'ouverture était ovale et grande afin de faciliter l'allaitement.

Les foulards de tête

La fanchon (« kouroukla »), ou le foulard

Le Karpassitiko se complète avec la fanchon qui se compose de deux foulards carrés.

Le premier foulard s'attache étroitement à la tête en soutenant les cheveux et il est, d'habitude, unicolore, alors que le deuxième foulard est plus grand que le premier et il existe en couleurs diverses (violet, rouge foncé, vert, etc.). Les femmes âgées utilisaient des couleurs plus foncées (par exemple, le marron) et dans le cas de deuil elles utilisaient le noir³⁸³.

La fanchon avait des décorations imprimées³⁸⁴ riches.

Les bons foulards avaient de la dentelle au bout, faite à l'aiguille, appelée « pipila », en dessins divers tel que le « giasemoudin » (le jasmin), le jasmin d'Arabie, le « camaroudin » (du dessin cambré en forme de cintre) etc. Le deuxième foulard s'attachait plié à la diagonale. Sa partie triangulaire se penchait vers l'arrière, alors que les extrémités s'attachaient haut sur la tête et de côté afin que leur dentelle soit visible. Sur la boucle on accrochait une agrafe d'argent ou des fleurs faites de dentelle en soie ou même des vraies fleurs. Les parturientes attachaient le foulard avec une agrafe qui avait un ruban rouge et une croix d'argent ou d'or³⁸⁵, ³⁸⁶.

Les jeunes filles devaient avoir leur foulard attaché en haut pour que leur front soit dégagé. Selon l'avis populaire, « chamiloskoufoméni³⁸⁷ » est la fille disgracieuse. Pourtant les vieilles femmes étaient des « chamiloskoufoménes », c'est-à-dire, elles attachaient leur foulard plus bas.

Derrière les foulards, les Chypriotes peignaient leurs cheveux longs en deux tresses (« vroulia ») qu'elles laissaient libre à l'arrière³⁸⁸.

³⁸³ cf. Κυπριανού Ελένη, n. 327, p. 174.

³⁸⁴ Des foulards qu'on décorait en imprimant des dessins, par exemple des fleurs.

³⁸⁵ On les utilisait afin de chasser le mauvais sort.

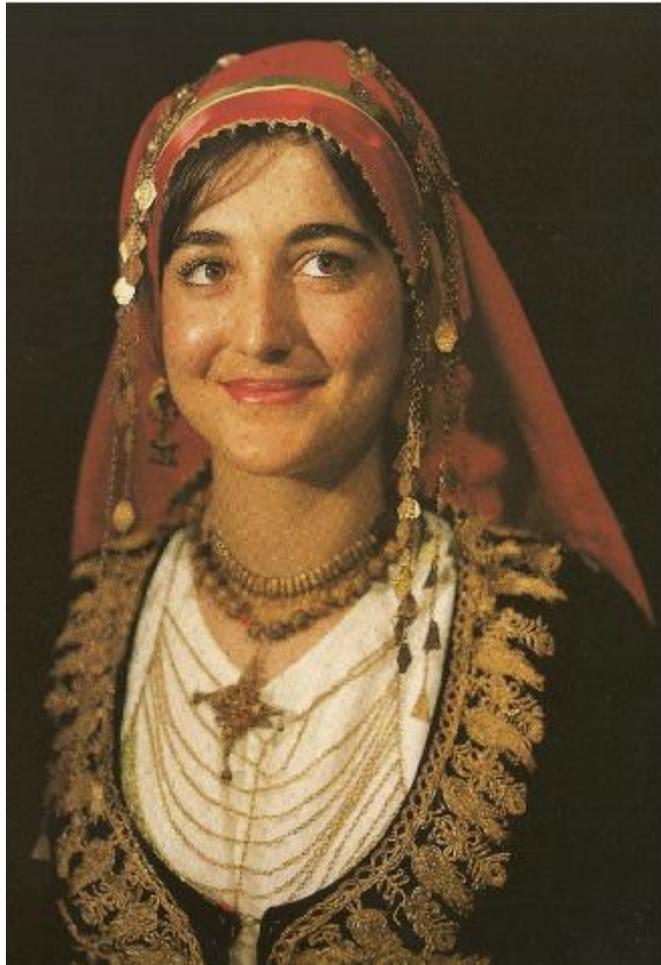
³⁸⁶ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 18.

³⁸⁷ La fille qui attache son foulard d'une façon qui fait que son front soit caché.

³⁸⁸ Les femmes âgées attachaient leurs tresses en haut, autour de la tête, pour que les tresses ne soient pas visibles.



Σφ. Παπαδημητρίου Ελένη, ν. 2, ρ. 31.



Σφ. Παπαδημητρίου Ελένη, ν. 2, ρ.30.

Vêtements de la taille

Le tablier, le foulard, la ceinture, « le foutas » (le tissu rectangulaire pour la taille)

Le tablier était blanc, soyeux, avec des dessins divers autours ainsi que des colorations. La poche du tablier avait aussi des broderies. On ne le portait pas quotidiennement, mais seulement pour des occasions spéciales comme les fêtes etc.

Le foulard

Le foulard de taille ressemble à celui qu'on utilisait pour la tête. On le pliait à la diagonale, en laissant le triangle tomber vers l'arrière, ou de côté, et on l'attachait très étroitement afin d'exceller la taille.

Il pouvait être « en laine ou coloré avec des bordures aux bouts ou une fanchon rouge avec des coquillages dans l'angle³⁸⁹ ».

Pendant les jours très chauds d'été, ou pendant le travail, les femmes levaient les bouts de la robe, à droite et à gauche, et elles les attachaient au milieu du foulard.

La ceinture

A part le foulard, elles pouvaient aussi utiliser une ceinture normale, faite du même tissu que la robe, qui avait une largeur d'environ 4cm. La ceinture bouclait avec deux boucles dorées ou argentées appelées « porpès », qui existaient en différentes formes. Les filles les plus riches avaient des boucles décorées avec des pierres précieuses et semi-précieuses ainsi qu'avec des coquillages.

Le tissu rectangulaire pour la taille (« foutas »)

Le « foutas » était un vêtement porté par les femmes sur la taille pendant l'hiver pour qu'elles n'aient pas froid. Il s'agissait d'un tissu rectangulaire, d'habitude en laine, qu'elles attachaient à la partie frontale de leurs corps (au niveau de la taille) de façon croisée.

³⁸⁹ cf. Κυπριανού Ελένη, n. 327, p. 174.



Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, ν. 2, ρ.ρ. 54-55.

Les manteaux

Pendant l'hiver, on utilisait le « doubletti » (manteau blanc) et le « rougetti » (manteau rouge). Selon Sakélaris Athanassios : « Partout en Karpasie, les femmes portent un manteau rouge ou blanc pendant l'hiver pour aller à l'église, qui arrive jusqu'à leur taille³⁹⁰ ».

Le doubletti

Le « doubletti » était de la cotonnade épaisse et blanche avec des plis denses, que les femmes mettaient sur les épaules afin de se protéger du froid. Parfois elles l'utilisaient aussi comme jupe.

Le rougetti

Le « rougetti » a pris son nom de sa couleur rouge³⁹¹. Il s'agissait d'une jupe épaisse en laine avec beaucoup de plis, qui arrivait jusqu'à la cheville et qui, pendant l'hiver, servait aussi comme manteau.

Cette jupe rouge faisait partie du costume matrimonial. On la portait pour la première fois le jour de son mariage et elle faisait partie de la dot de la mariée.

On l'attachait à la taille avec une ceinture³⁹².

On dit que cette jupe « a été portée comme costume matrimonial à Mésorée aussi »³⁹³.

³⁹⁰ cf. Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, n. 344, p. 55.

³⁹¹ On se procurait de la couleur rouge avec la teinture végétale du liège des pins.

³⁹² Voir le Karpassitiko de fête, page 289.

³⁹³ cf. Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, n. 344, p. 55.



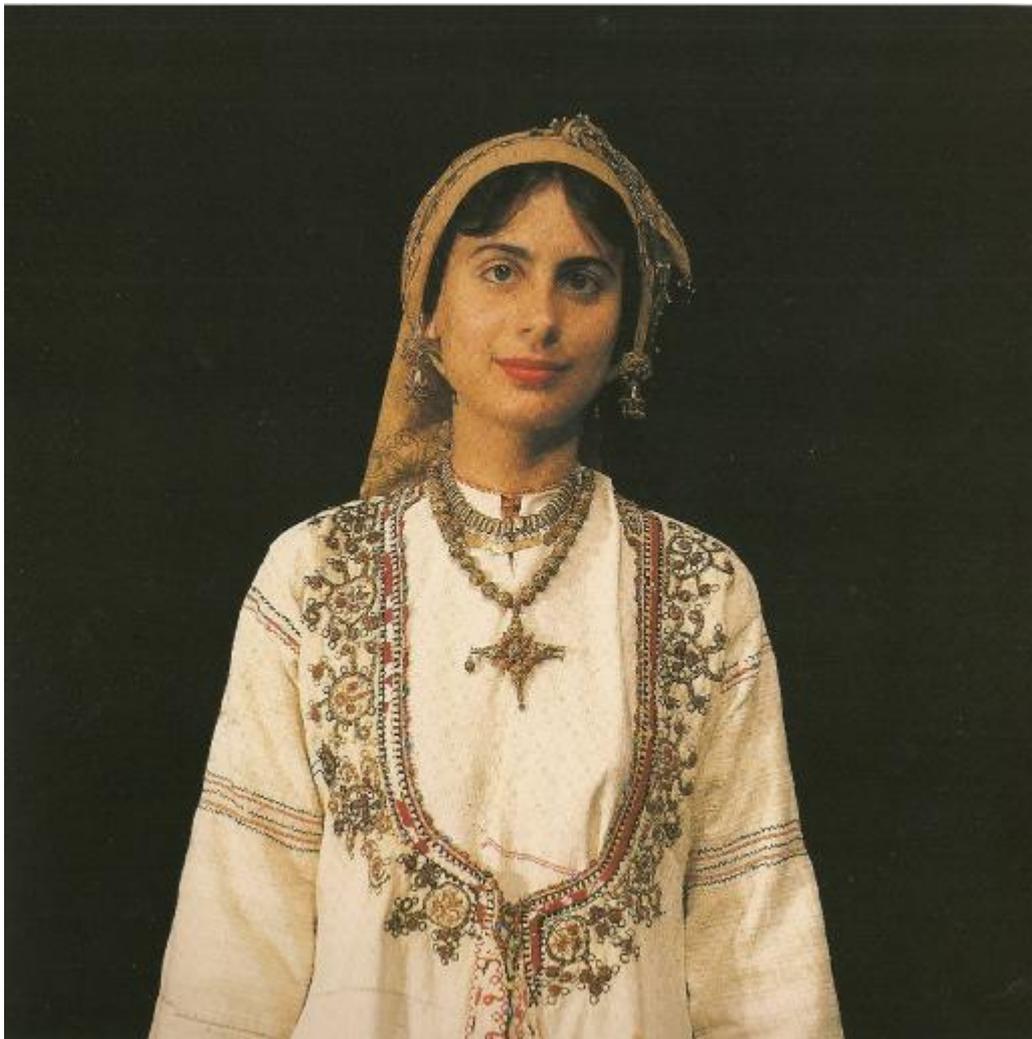
Le « doubletti » (manteau blanc). Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 17.

Les chaussures

En Karpasie, comme dans le reste de l'île (sauf dans les montagnes où on portait des bottes), on portait d'habitude des chaussures noires qui ressemblaient aux escarpins ou qui avaient des lacets afin de mieux les fixer au pied³⁹⁴. Avec les chaussures on portait des chaussettes noires, en laine ou en fil.

Les bijoux

On portait des bijoux quotidiennement, cependant on en portait encore plus pendant les fêtes, les mariages, les festivals etc. (voir ci-dessous « le Karpassitiko de fête »).



Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 19.

³⁹⁴ Cependant, dans la maison on portait des pantoufles.

Le Karpassitiko de fête

Les femmes portaient le Karpassitiko de fête pendant les fêtes diverses ainsi que pour leur mariage. Des témoignages divers³⁹⁵ révèlent que les filles portaient le Karpassitiko de fête pour la première fois à leur propre mariage. Il se compose de : a) le manteau rouge, b) la ceinture, c) la chemise, d) la veste e) le foulard, f) les chaussures et g) les bijoux.

Le Karpassitiko de fête ou « le costume de mariage » de Karpasie constitue une variation du costume urbain « Amalia », autrement dit une variation du costume de Nicosie.

Le manteau rouge (« rougetti »)

(Voir page 335).

La ceinture

La ceinture qui soutenait le manteau rouge était en métal ou en tissu. Elle bouclait devant avec deux boucles (« porpès »). Les boucles pouvaient être décorées avec des coquillages, des perles et des pierres précieuses et semi-précieuses, comme il est mentionné plus haut.

La chemise

La chemise était blanche et en soie avec des broderies diverses et de la dentelle. Elle avait des manches longues et elle boutonnait au niveau du col avec des boutons en laine qui rentraient dans des boutonnières.

La veste « sarka » (la chair)

On portait la veste sur la chemise. Il s'agissait d'une sorte de veste noire avec des manches longues et faite en velours importé.

Elle était courte et elle arrivait jusqu'à la taille. D'habitude on ne la boutonnait pas afin que la chemise soit visible.

La veste était décorée avec des broderies diverses faites en « cordons et fils d'or et d'argent, d'habitude en imitation de feuille d'arbre³⁹⁶ ».

Le foulard de tête et les chaussures

Le foulard de tête et les chaussures sont pareils à ceux du Karpassitiko traditionnel de tous les jours.

Les bijoux

Les bijoux chypriotes ressemblent beaucoup aux bijoux de la Grèce continentale.

³⁹⁵ Comme celle de Papandréou Andréas, n. 95, de Kyprianou Chr. Eléni, n. 327, et d'autres témoignages oraux ainsi qu'écrits.

³⁹⁶ cf. Παπανδρέου Ανδρέας, n. 95. p. 45.

Toutes les femmes Chypriotes portaient des bijoux, cependant seulement les femmes les plus riches, surtout celles qui habitaient dans les villes, pouvaient se permettre de posséder des bijoux précieux, un signe de classe sociale.

Les bijoux utilisés le plus souvent étaient : les croix « trifouréni » (c'est-à-dire, les croix à dessins fins faits à la main) décorées avec des pierres précieuses et semi-précieuses comme du corail, des rubis etc., les broches (« splintziès ») des foulards de tête ou de poitrine, les colliers d'où on pendait des pièces de monnaie métalliques, d'argent ou d'or comme les « konstantinata³⁹⁷ » ou même des pierres vitreuses.

« Les bijoux chypriotes se faisaient par des orfèvres locaux, surtout à Nicosie, et leur décoration était en métal, en dessins fins faits à la main (« trifouréni »), percée, battante ou moulée³⁹⁸ ».

³⁹⁷ De la monnaie byzantine.

³⁹⁸ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 23.

Le costume de Paphos

Le costume de Paphos a deux variations : a) une variation du Karpassitiko et b) le Paphitiko avec la robe.

A) Variation du Karpassitiko

Ce costume de Paphos ressemble beaucoup au Karpassitiko, pourtant il est plus simple. Il se compose de : a) le haut-de-chausses, b) la chemise, c) la robe extérieure (« saya »), d) le foulard de taille et le(s) foulard(s) de tête, e) les chaussures ou les bottes.



Le Paphitiko avec « saya » (variation du Karpassitiko »). Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 24.

Le haut-de-chausses, la chemise, la robe extérieure (« saya »)

Les coupes sont pareilles à celles du Karpassitiko, mais varient par rapport aux couleurs et aux décorations. Les décorations à l'arrondi de la chemise et du haut-de-chausses ne sont pas nombreuses et parfois elles n'existent même pas. Les colorations de la robe de Paphos sont plus foncées et incluent des colorations rayées diverses en rouge, jaune, bleu, marron, vert foncé et noir.

Les foulards de taille et de tête

Le foulard de taille

A la taille, au-dessus de la robe extérieure (« saya »), on portait un foulard plié à la diagonale, qu'on attachait devant en gardant la partie triangulaire vers l'arrière. On utilisait le foulard comme ceinture. Il avait de la dentelle autour et, d'habitude, il avait des grandes broderies dans les quatre coins. Ses couleurs étaient différentes de celles des foulards de tête.

Le foulard de tête

Pour couvrir la tête on utilisait les mêmes foulards du Karpassitiko, mais on les attachait d'une façon différente. On portait soit un seul foulard soit deux, comme dans le cas du Karpassitiko. On attachait le premier foulard étroitement comme il est décrit plus haut dans le Karpassitiko.

On pliait le foulard extérieur à la diagonale et on laissait la partie triangulaire tomber vers l'arrière. Ensuite, on prenait les deux extrémités et on les tressait sur la partie supérieure de la tête. Le foulard ne s'appliquait pas directement sur les côtés, mais il tombait légèrement en couvrant les oreilles. On pouvait aussi laisser le foulard extérieur libre sur la tête avec la partie triangulaire vers l'arrière et les extrémités qui pendent vers le bas, à droite et à gauche de la tête. Dans certains cas, surtout pendant l'hiver, on attachait les extrémités à la diagonale vers la mâchoire.

Chaussures

Vu que Paphos est une région montagneuse, les femmes de Paphos, à part les chaussures, elles portaient des bottes noires aussi.

B) Le Paphitiko avec la robe

Le deuxième type de costume de Paphos se compose de : a) le haut-de-chausses, b) la chemise, c) la robe, d) le tablier, e) les foulards de tête, f) les chaussures ou les bottes, g) la ceinture avec les boucles.



Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 34.

Le haut-de-chausses et la chemise

Le haut-de-chausses et la chemise sont pareils au premier type de costume de Paphos (Paphitiko) – variation du Karpasitiko. Ils sont assez simples avec peu de décorations et parfois sans aucune décoration.

La robe

Il s'agit de la robe d'une seule pièce qu'on portait sous la chemise ou du haut-de-chausses. Elle arrivait jusqu'à environ 20cm au-dessus de la cheville. Elle était multicolore, rayée et en coton. Les jeunes filles la portaient en couleurs claires et les femmes âgées en couleurs foncées. Les raies s'étendaient le long de la robe (verticalement), alors que les manches avaient les raies horizontales.

Au milieu, il y avait une coupe avec des plis, où il y avait du tissage horizontal rayé. Au niveau de la poitrine, il y avait une ouverture rectangulaire afin de faciliter l'allaitement. Le jabot ainsi que tous les bouts de la robe se décoraient avec du « klostros » (des nœuds de fils multicolores en laine).

Le tablier

Sous la robe, à la partie frontale, on portait un tablier qui s'attachait vers l'arrière. La moitié inférieure du tablier était brodée à la main avec de très belles décorations en colorations diverses. Le tablier de fête était richement décoré avec des broderies et le tablier de tous les jours était plus simple.

La ceinture avec les boucles (« porpès »)

Parfois, les femmes riches portaient une ceinture avec des boucles argentées ou dorées décorées avec des pierres précieuses colorées.

Les foulards de tête

Les foulards de tête sont pareils au premier type de costume de Paphos (Paphitiko) décrit plus haut. (Page 340)

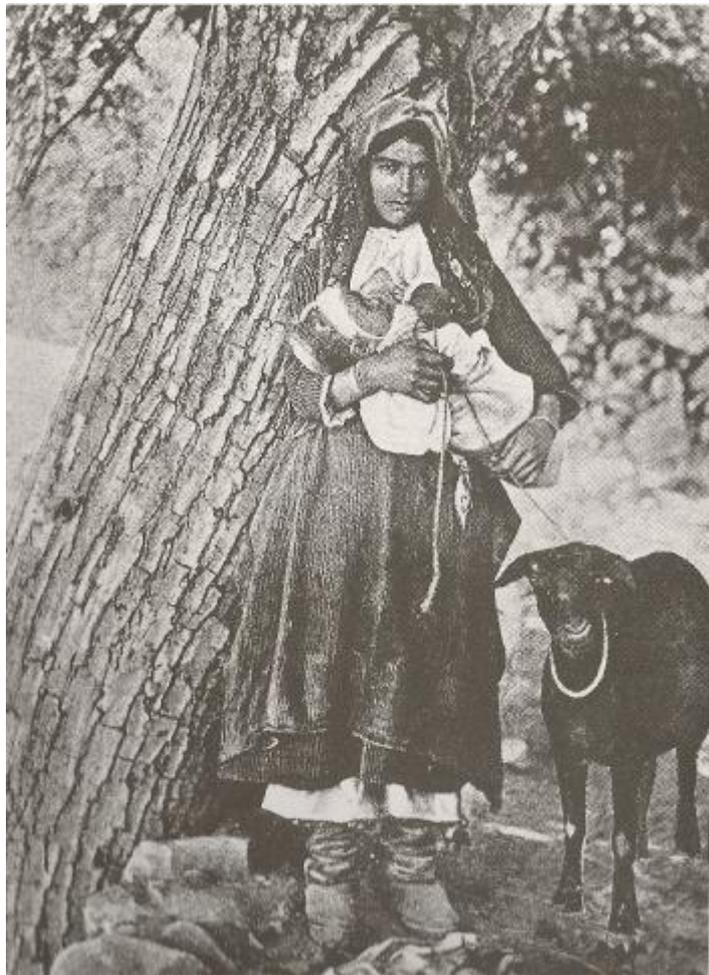
Les chaussures

Les chaussures sont pareilles au premier type de costume de Paphos (Paphitiko) décrit plus haut. (Page 340)

Le costume montagnoux

Le costume montagnoux ressemblait au Paphitiko avec la robe. On le portait dans les régions montagneuses de Chypre, surtout dans la chaîne des montagnes de Troodos, où le climat était plus froid. Il se compose de : a) le haut-de-chausses, b) la chemise, c) la robe, d) le tablier, e) les foulards de tête, f) les chaussures.

Il s'agissait d'un costume très simple en couleurs foncées. La seule différence entre ce costume et le Paphitiko réside à la robe ; tous les autres éléments sont pareils. De plus, les bottes étaient plus épaisses.



Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 24.

La robe montagnaise

Il s'agissait d'une robe d'une seule pièce avec des plis au milieu. Elle était en coton avec des raies qui s'étendaient tout au long de la robe. L'ouverture au niveau de la poitrine avait la forme d'un « V ».

Sous la robe on portait le « giakkalin », une sorte de veste sans manches, en laine épaisse qu'on achetait³⁹⁹, avec des broderies à la poitrine. Son col était rigide, c'est probablement pour cela qu'on l'appelle « giakkalin » (giakkas = le col).

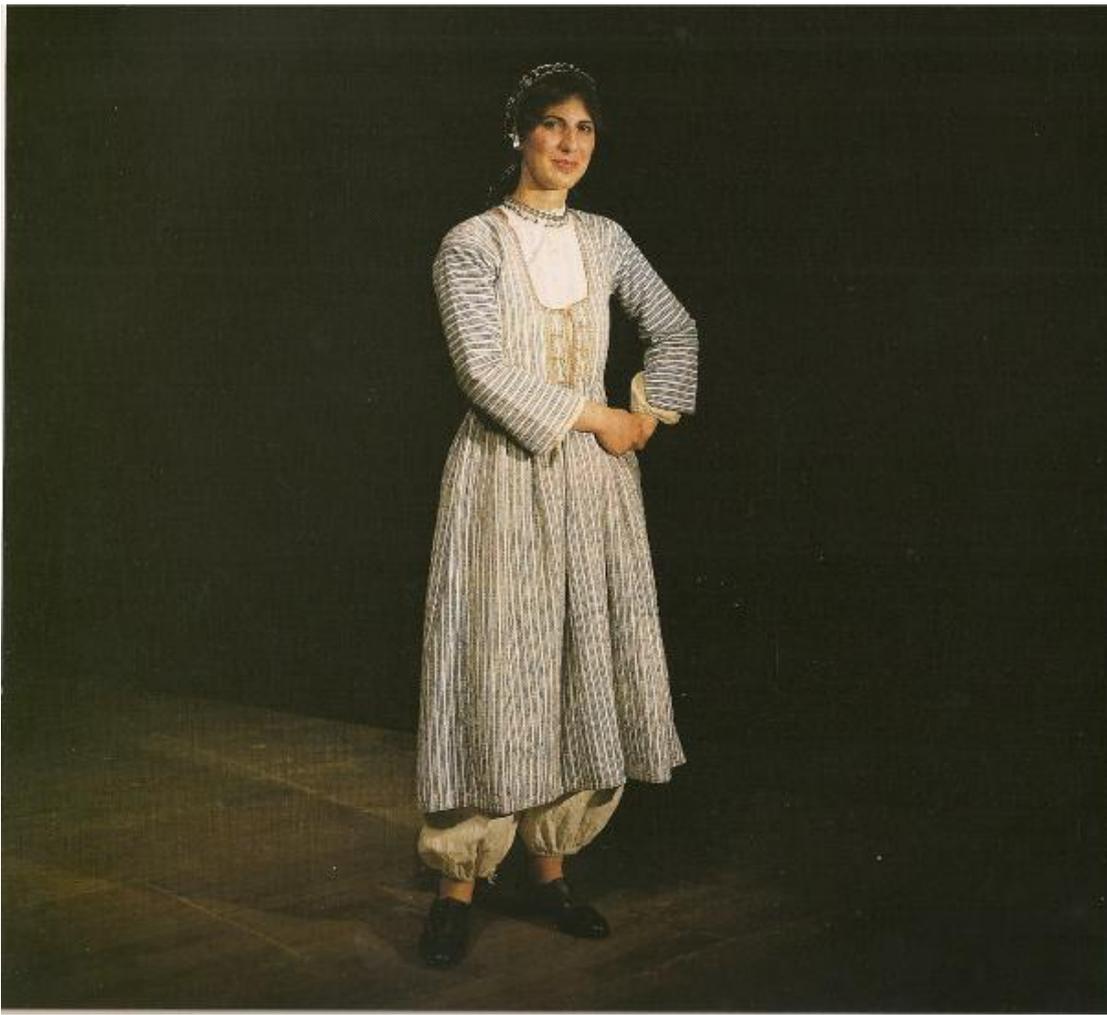
Le vêtement qui a précédé la robe était la « panna », une sorte de jupe de deux pièces de tissu enroulées à la taille et attachées devant avec une boucle. Au-dessous de la boucle on portait la chemise et au-dessous de la chemise, le haut-de-chausses qui avait les « podinaria » (la partie inférieure du haut-de-chaussettes, près de la cheville) décorés avec des coquillages et des paillettes. Sous l'ouverture de la panna on portait le tablier. On pouvait également remplacer la panna par la robe extérieure (« saya »).

³⁹⁹ On ne la tissait pas comme tout le reste, mais on l'achetait.

Le costume de Mésorée (le «Messaritiko»)

Dans la grande plaine de Mésorée, dans les grands villages de Lissi, Assia et Lefkoniko, on portait le « Messaritiko ». Il se compose de : a) le haut-de-chausses, b) la chemise, c) la robe, d) le foulard, e) les chaussures.

Le « Messaritiko » a beaucoup de différences avec le reste des régions rurales pour ce qui est de la robe, et plus particulièrement du tissu et de la coupe, ainsi que de la fanchon. Il s'agit d'un costume simple qui ressemble beaucoup au Paphitiko avec la robe.



Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 16.

La robe

La robe est étroite au niveau de la taille et elle a des plis. Les robes des filles ont des couleurs vives et elles sont faites en tissu de coton, rayé et épais, fait à la main (« alatzia ») ou en coton rayé et à damiers. Le jabot existe en différentes formes et il est décoré avec des broderies, des dentelles et des plis. Les femmes âgées portaient des couleurs sombres.

La fanchon

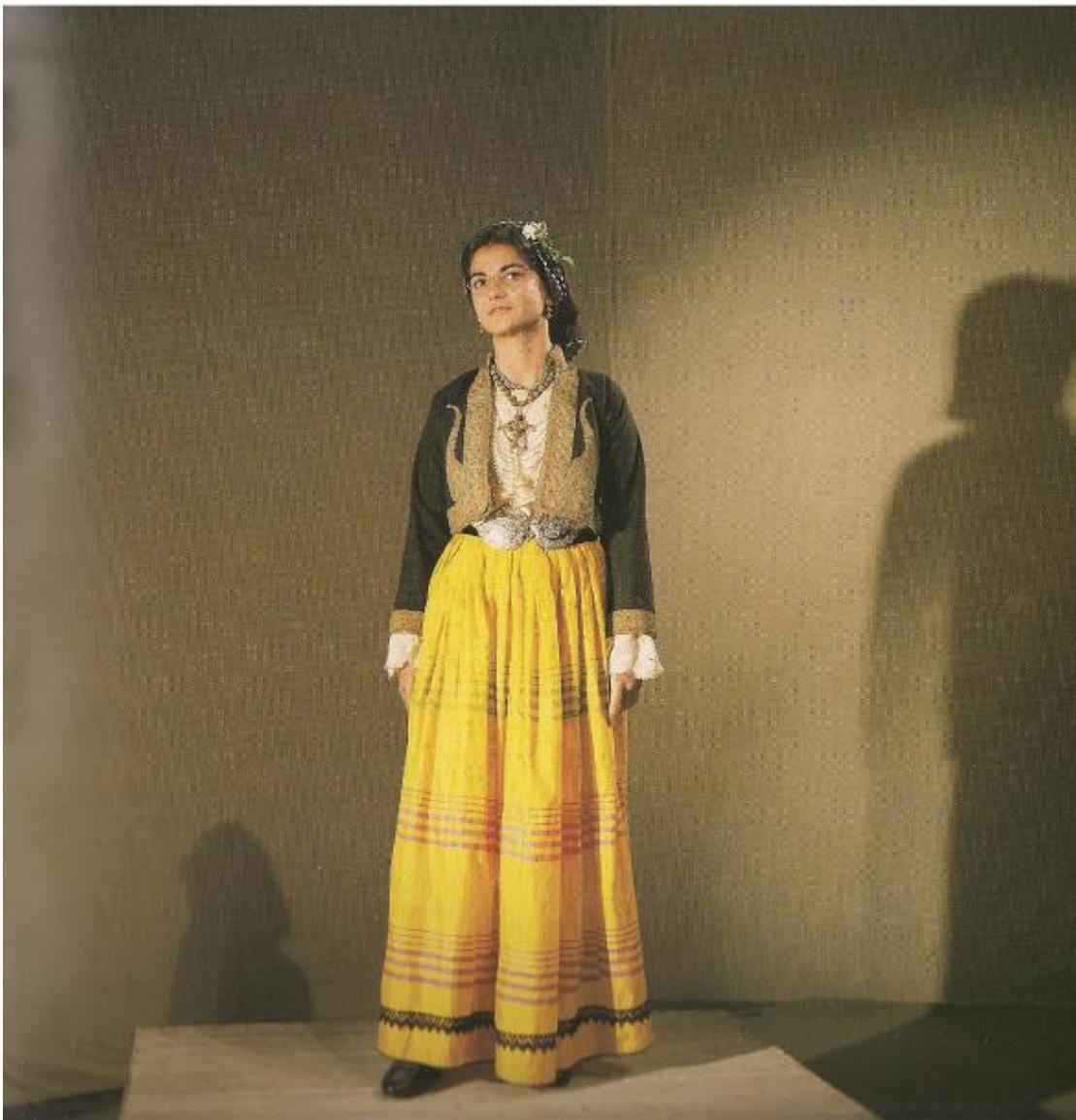
La fanchon se composait de deux foulards. On attachait le foulard inférieur en bas afin de couvrir la moitié du front, en soutenant les cheveux et en couvrant les oreilles. Le foulard extérieur avait des colorations vives et avait de la dentelle aux bouts (« pipila »). De plus, les femmes décoraient leurs cheveux avec des rubans, des dentelles et des dentelles colorées tressées entre leurs tresses.

Pour ce qui est du haut-de-chausses, de la chemise et des chaussures du Messaritiko, voir le « Paphitiko avec la robe » plus haut. (Page 342).

Le costume de Nicosie

A partir du 19^{ème} siècle, la robe du type « saya », qui représentait le costume chypriote pour femmes, a été remplacée par la veste (« sarka ») et la jupe ou par un autre type de robe (des vêtements qui caractérisaient le costume de Nicosie – « Lefkossiatiko »), qui représente une variation du costume panhellénique « Amalia ». Ce costume a été établi dans le palais grec par la reine Amalia en 1837⁴⁰⁰. Pour cette raison, le Lefkossiatiko s'appelle également « le costume d'Amalia ».

Le Lefkossiatiko se compose de: a) la veste « sarka » (« la chair »), b) la jupe, ou la robe, c) la chemise, d) la fanchon, e) les chaussures.



Cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 15

⁴⁰⁰ Παπαντωνίου Ιωάννα, n. 329, p. 26.

La veste « sarka » (« la chair »)

Il s'agit d'une veste courte qui boutonnait devant. Elle avait les manches longues et, souvent, elle était faite en velours noir ou bleu (mais elle existait également dans d'autres couleurs comme orange, vert, marron etc.). Les manches avaient des dentelles aux bouts. L'ouverture au niveau de la poitrine était assez grande et la veste était étroite et collante au corps. Selon Magda Ohnefalsch-Richter⁴⁰¹, c'est peut-être pour cette raison qu'on lui a donné le nom « sarka »⁴⁰² (peau).

La veste avait des broderies faites à la main en métal ou en soie. Les broderies se trouvaient surtout sur les bouts, autour de l'ouverture, au niveau de la poitrine, et continuaient vers la partie inférieure de la veste, autour des manches et sur le dos. Les décorations brodées étaient principalement dorées. Nicosie était très réputée pour ses vestes.

Pour les vestes d'utilisation quotidienne on utilisait du tissu local. Cependant, pour les bonnes vestes on utilisait du velours (« tsofa »), le drap noir en laine importé⁴⁰³.

La jupe

La jupe était longue et arrivait jusqu'aux chevilles, elle était en soie, avec des plis au niveau de la taille, en couleurs diverses et vives comme le vert, le jaune, le rouge, le bleu, le violet, le marron, l'orange etc.

Auparavant, les Chypriotes des centres urbains portaient des robes sans manches au lieu des jupes, qui avaient une grande ouverture au niveau de la poitrine afin que la chemise soit visible, sans que la partie supérieure de la robe (au-dessous de la veste) soit visible.

La chemise

La chemise avait des manches longues et elle était en toile, en soie ou en coton. Les chemises de fête se faisaient en soie et avaient les colorations de la soie naturelle, c'est-à-dire, blanches, jaunes-dorées, oranges. Elles étaient très fines et selon les Européens (les Anglais), la poitrine n'était pas assez couverte ce qui pouvait être considéré indécent à l'époque⁴⁰⁴.

La forme du col variait. Elle pouvait être ronde ou avoir la forme d'un V, elle pouvait se boutonner à la base du col etc. Les manches longues qui devenaient plus larges aux bouts, avaient des broderies en dentelle et coquillages. Les dentelles existaient également à la partie frontale, au niveau de la taillade de la poitrine et au jabot. Les dentelles étaient en soie et faites à l'aiguille, ce qu'on appelle la « pipila »⁴⁰⁵.

La création des chemises en toile, en soie et en coton a continué à Chypre jusqu'au début du 20^{ème} siècle.

⁴⁰¹ cf. Ohnefalsch-Richter Magda, n. 300, p.187.

⁴⁰² Le mot « sarka » signifie peau. La veste est tellement collante au corps comme la chair, la peau du corps.

⁴⁰³ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 28.

⁴⁰⁴ cf. Ριζοπούλου Ηγουμενίδου Ευφροσύνη, n. 326, p. 74.

⁴⁰⁵ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 28.

La fanchon : Le fez et les foulards de tête

Sur la tête, on portait un foulard ou un fez.

Le fez

Le fez constituait un couvre-chef pour les deux sexes⁴⁰⁶. Le Lefkossiatiko comprenait d'habitude un fez. Il s'agissait d'une sorte de chapeau de couleur rouge foncée, en velours ou en drap. Au centre de sa partie supérieure on accrochait un lacet appelé « klostros » fait en fil doré qui avait un pompon soyeux et noir au bout, pendu à droite de la tête. Le fez s'inclinait vers la partie droite de la tête.

« Souvent ils décoraient le fez avec un ruban de fleurs colorées en dentelle faite à l'aiguille (« pipila »)⁴⁰⁷ ».

Les foulards de tête

Le Lefkossiatiko était parfois accompagné par la fanchon panhypriotte faite des foulards imprimés. On attachait attentivement le foulard extérieur au-dessus de la tête pour que la dentelle soit visible et on décorait l'attachement avec une agrafe de foulard ou avec de vraies fleurs.

Les chaussures

Avec l'Amalia, on portait toujours des chaussures, avec des lacets ou sans, en couleurs diverses (noir, rouge, jaune etc.)

⁴⁰⁶ Les hommes d'habitude portent le fez avec des sarikia (un type de chaussure qui a la pointe soulevée).

⁴⁰⁷ cf. Παπαδημητρίου Ελένη, n. 2, p. 28.

Le « costume d'Amalia » qui s'est répandu dans l'île entière et ses variations

Le « costume d'Amalia » était répandu dans l'île entière et on le portait dans d'autres centres urbains de Chypre avec quelques variations. Par exemple, à Lapithos⁴⁰⁸, en 1880, une touriste Anglaise a noté ce costume et l'élégance qu'il donnait aux femmes de Lapithos et en a parlé dans son livre « Our home in Cyprus » de la façon suivante :

« Les habillements des jeunes femmes sont très pittoresques et élégants. Elles portent des chaussures jaunes ou rouges, des chaussettes courtes blanches et des pantalons longs qu'elles attachent aux chevilles. Elles portent des jupes en coton bien cousues et en couleurs vives, ainsi que des blousons brodés (souvent en velour) avec une ouverture carrée au niveau de la poitrine qu'elles couvrent avec un fin bout de tissu en soie. Elles aiment porter beaucoup de bracelets vitrés pour compléter leur habillement.

Elles couvrent la tête avec un foulard en soie qu'elles attachent étroitement devant, et derrière elles se font deux tresses longues. Sur l'un côté du foulard elles accrochent des jasmins et des géraniums et sur l'autre côté elles décorent les bouts du foulard avec des fleurs brodées en fil de soie. Elles étaient impressionnantes vue que leurs habillements étaient en harmonie avec leurs traits classiques et leurs yeux noirs vifs (un trait de la plupart des femmes dans les villages). Certaines avaient même des lignes de poussier (« cholla ») autour de leurs yeux, et j'ai observé la même chose chez les petits enfants. Elles pensent que cela fait que les yeux restent frais et que cela éloigne les mouches⁴⁰⁹ ».

A Lapithos, au printemps, les femmes décoraient leurs foulards et portaient des colliers avec les fleurs de citronniers, d'orangers et de jasmin. Cela a continué jusqu'au début du 20^{ème} siècle.

Sur la tête, à part les foulards, elles portaient également le fez rouge qui avait la base décorée avec de la dentelle et des fleurs brodées⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Une ville de la région de Kyrénia.

⁴⁰⁹ Mrs. Scott Stevenson, *Our home in Cyprus*, p. 56, Editions: Chapman and Hall, Londres, Royaume-Uni, 1880.

⁴¹⁰ Selon Eléni Hadjijeftychiou, née à Lapithos en 1908.

SEPTIÈME CHAPITRE

Les instruments chypriotes de musique

Les instruments de musique traditionnelle chypriote qui accompagnaient les danses traditionnelles chypriotes étaient :

a) la flûte (« pithkiavli »), b) le violon, c) le « tampouras », d) le luth et e) le tambour (« tampusia »).



Hadjieftychiou Christos (« tampusia »), Pichiaras Géorgios (violon), Xampiaouridis Athimos (« laouto »), à l'île de Sandorini pour une excursion de la télévision Nationale de Chypre (R.I.K.), Septembre (2010).

A gauche, la jeune danseuse Nicolaidou Efymia. De nombreux Chypriotes suivent les musiciens.

LA FLÛTE (« pithkiavli »)

Le pithkiavli est une sorte de flûte, faite de roseau. Il s'agit probablement du plus ancien instrument chypriote qui tenait compagnie aux bergers quand ils faisaient paître les animaux. D'habitude, le musicien lui-même fabriquait l'instrument. La flûte est un des instruments des plus vieux et plus rependus dans l'espace grec »⁴¹¹.

La flûte était faite d'un roseau percé de trous aux deux extrémités. L'un côté était coupé obliquement et on y mettait la « pinna ». La « pinna » était le biseau par lequel le musicien soufflait et elle était faite, principalement, en bois de mavrodafni (=littéralement, « laurier noir »). On perçait le roseau en créant six trous à la partie supérieure et un trou à la partie inférieure pour le pouce.

Même aujourd'hui, il y a des musiciens qui jouent simultanément deux flûtes. Ils les mettent à la bouche en forme d'angle aigu et ils jouent en utilisant les deux mains.⁴¹²

La flûte accompagnait les chansons et les danses de toutes les fêtes des Chypriotes. Le tambour (voir tambour page 355) pouvait accompagner la flûte.



Joueur de flûte (« pithkiavli »), calendrier de 1987, Chypre.

⁴¹¹Βασιλειάδης Στέφανος, Κανάρης Δημήτριος, Παπαζαρχής Αθανάσιος, *Εισαγωγή στη Μουσική*, Εκδόσεις: Οργανισμός Εκδόσεων διδακτικών βιβλίων Αθήνα, p.131, Αθήνα, Ελλάδα, 1989.

⁴¹² Ils les mettent à la bouche et jouent la flûte droite avec la main droite et la flûte gauche avec la main gauche.

LE VIOLON

Il a fait son apparition à Chypre pendant le 18^{ème} siècle. Les chypriotes l'ont aimé et l'ont intégré dans leur vie en le rendant l'instrument de musique chypriote le plus important.

Jusqu'à récemment, les musiciens Chypriotes apprenaient la musique traditionnelle à l'oreille, en observant des violonistes expérimentés. C'est pour cela que l'apprentissage de la musique chypriote dépendait de l'habilité communicative ainsi que de la virtuosité du « violoniste-enseignant », de la propension de l'élève, de ses compétences auditives et de sa propre virtuosité.



Pichiaras Géorgios (violon), Hadjieftychiou Christos (« tamputsia »), Xampiaouridis Athimos (« laouto »), devant la mairie de Sandorini. (R.I.K.), Septembre (2010).

LE TAMPOURAS

Le tampouras est un instrument à cordes de percussion joué avec un plectre-plume. Il y a une grande variété par rapport à la forme, à la taille et au nombre de cordes. Son manche long et fin est divisé en frettes (appelées « mperntedes »). Il s'agit des lignes séparatrices qui divisent le manche en tons et demi-tons. Les frettes étaient fabriquées avec des intestins séchés d'animaux, en particulier de mouton ou en fixant du métal sur le manche.

Il n'y a pas d'informations par rapport à l'époque de l'intégration du tampouras à Chypre, mais d'autres instruments en forme de luth existaient dans la Grèce antique. « Probablement il s'agit de l'évolution de la « pandoura » de la Grèce antique (pandoura-thampoura-tampoura) »⁴¹³.

La plus ancienne présentation d'instrument en type de luth de la Grèce antique qui existe aujourd'hui (peut-être la « pandoura »), date du 5^{ème} siècle av. J.-C. (la base de Mantinia, gardée dans le musée archéologique d'Athènes).

Les photos qui suivent montrent la pandoura de la Grèce antique et le tampouras chypriote. Il est facile de distinguer les similitudes entre les deux instruments. Aujourd'hui on n'utilise plus le tampouras à Chypre, il a été remplacé par le luth.



Jeune joueur de « tampouras ».
cf. Avérof Georges, n.65, p. 125.

⁴¹³ cf. Βασιλειάδης Στέφανος, Κανάρης Δημήτριος, Παπαζαρήs Αθανάσιος, n. 411, p.132.

LE LUTH « laouto »

Le luth est un instrument d'accompagnement. Il est un instrument à cordes de percussion, joué avec une plume d'aigle ou de vautour. Il a quatre cordes doubles, ce qui donne la somme de huit cordes. Il a une grande cavité. La couverture de la cavité ovale a une ouverture décorée avec des décorations faites à la main et avec de la nacre. Le manche (« maniko ») est divisé en frettes. Des instruments qui ressemblaient au luth sont connus en Egypte et à la Mésopotamie depuis 2000 av. J.-C.⁴¹⁴

Le luth a été introduit en Europe pendant le 10^{ème} siècle après J.-C. Les Européens l'ont beaucoup aimé et on l'utilisait en tant qu'instrument d'accompagnement de la voix et d'autres instruments aussi. Pendant les 200 ans qui ont suivi, il est resté très répandu dans l'Europe de l'ouest.

Il n'y a pas d'informations par rapport à l'époque de l'intégration du luth à Chypre. Cependant la proximité de Chypre avec l'Egypte et avec d'autres pays arabes indique qu'il a probablement fait son apparition dans l'île avant le violon.

On l'a adopté, aimé et développé en tant qu'instrument local. Un important luthier qui fabriquait d'autres instruments aussi au début de 20^{ème} siècle à Chypre fut Evanguelidis Ch. Kyprianos, qui a reçu la médaille d'or en 1911 à Limassol ainsi qu'en 1924 à Londres pour sa compétence artistique de fabriquer des instruments chypriotes de musique.

Le luth chypriote s'accorde d'une façon différente de celle appliquée dans d'autres pays.

On commence du bas vers le haut, c'est-à-dire, des cordes : de l'aigu vers les grave. L'accordage est LA, RE, SOL, DO⁴¹⁵.

Bien que le luth soit un instrument d'accompagnement, comme il est mentionné plus haut, dans plusieurs cas des luthistes ont joué comme premiers musiciens à l'accompagnement d'un tambour, pendant toutes les danses chypriotes pour hommes ainsi que pour femmes, et pour accompagner des chansons chypriotes.

⁴¹⁴ cf. Βασιλειάδης Στέφανος, Κανάρης Δημήτριος, Παπαζαρήs Αθανάσιος, n. 411, p. 124-125.

⁴¹⁵ cf. Constantinou Andréas (Sissamos) (Flutiste) et Hadjieftychiou Christos (danseur, chorégraphe, enseignant de danse, enseignant de musique), n. 356.



Excursion de R.I.K à Sandorini, Septembre (2010).



Cf. R.I.K. n. 60, Théséas Violantis, Avérof Georges et le docteur Pipis (“laouto”), (1973-1974).

LE TAMPOUR (« tampoutsia »)

Le tambour est un instrument de percussion membranophone. Sa forme est ronde. Elle se compose d'un cadre rond en bois, qui a une largeur d'environ 10cm. Le diamètre du cadre est environ de 40-50cm. L'ouverture du cadre en bois sur un côté est couverte d'une peau fine et tannée provenant d'une petite chèvre ou d'un petit mouton.

Il est bien tendu et fixé au cadre avec des clous et de la gomme. Cette membrane a souvent des dessins avec des représentations diverses.

Avant d'utiliser le tambour, on la réchauffe au-dessus du feu pour que le son soit plus fort et « sec »⁴¹⁶.

Le musicien, accompagne le violon, le luth, la flûte et la voix, pendant la danse et le chant en frappant le tambour en rythme. Il tient le tambour de la façon suivante : il garde le cadre au-dessous de l'aisselle droite ou gauche, et s'il est assis, il le soutient avec ses genoux et il frappe la membrane avec les doigts des deux mains ou avec des petites et fines baguettes (d'environ 20cm).



Joueur de « tampoutsia » : Hadjieftychiou Christos.

⁴¹⁶ La description du tambour provient de Théodorou Charalabos de Tsakistra – fabricant et joueur de tambour - après un entretien, novembre, Tsakistra, 2008.

CONCLUSION

Il est évident que les danses traditionnelles chypriotes proviennent de la tradition, des mœurs, des us et coutumes et des activités des habitants de l'île.

Le sujet des danses varie. Il existe des danses liées à l'agriculture et d'autres qui présentent les activités des Chypriotes ; il y a des danses de divertissement, des danses qui reflètent les mœurs, les us, les traditions et des danses comiques-satiriques. Les danses chypriotes s'exécutaient pendant les diverses fêtes, la préparation et la fête du mariage, et même dans le lieu de travail⁴¹⁷. Le nom des danses s'associe au pas, au sujet et à la façon de leur exécution.

A travers les danses Chypriotes il est possible de distinguer l'idiosyncrasie différente des deux sexes. Les danses pour hommes sont rapides, avec des sauts et des figures dynamiques. La suite d'Antikristos pour hommes représente cette rapidité et ce dynamisme. Au contraire, les danses pour femmes reflètent leur timidité, leur moralité et leur diligence. Leur timidité est particulièrement évidente dans la suite d'Antikristos pour femmes⁴¹⁸.

Dans les danses Chypriotes pour hommes ainsi que pour femmes, l'existence d'une certaine compétitivité est très marquée. Cet élément devient assez clair dans les danses Antikristi, qui sont les plus représentatives des danses chypriotes⁴¹⁹, en observant la position que les danseurs adoptent, l'un face à l'autre. D'ailleurs, comme il a été mentionné tout au long des analyses, les hommes entrent en compétition pour gagner l'amour de la princesse, alors que les femmes entrent en compétition afin de prouver, à travers la danse, qu'elles travaillent très dure et qu'elles fabriquent les meilleures broderies. Il ne faut pas oublier l'importance qu'avait la dot dans la vie d'une jeune femme, qui devait se mettre à broder sa propre dot dès son jeune âge si elle voulait se marier un jour (ces coutumes ont disparu à nos jours). La capacité de chaque jeune femme était mesurée par son habilité de broder, qui s'exposait au public le jour de son mariage, quand elle exhibait son trousseau.

Il est également possible de distinguer les éléments qui représentent chaque sexe dans les danses traditionnelles mixtes, bien qu'il s'agisse des créations des chorégraphes ultérieurs. Les mouvements des hommes sont également intenses, dynamiques, rapides, avec des sauts et des frappes, avec la seule différence que ces mouvements s'exécutent quand les hommes s'éloignent des femmes pour danser seuls. Quand ils dansent avec leurs partenaires, leurs mouvements deviennent plus doux, par respect à la présence féminine. Par exemple, dans certains cas, les hommes se trouvent à côté de leur partenaire ayant leur main allongée⁴²⁰ derrière le dos de la femme, ce qui donne un sentiment de protection, et en la regardant tendrement dans les yeux. D'habitude, ils exécutent des pas simples et des tours en évitant les sauts et les tapes des pieds en l'air qui caractérisent les danses pour hommes.

⁴¹⁷ Comme la «danse de la faucille», page 248.

⁴¹⁸ Ces suites des danses chypriotes pour hommes et pour femmes utilisées, peuvent être les seules qui restent encore vivantes dans l'espace grec.

⁴¹⁹ N.B: les danses mixtes constituent une création des chorégraphes ultérieurs des années 50 et 60.

⁴²⁰ Voir Syrtos mixte page 157, et zeïbékiko mixte, « la danse de la cruche » page 195.

Les mouvements des femmes et, plus généralement, leur façon de danser quand elles dansent avec leur partenaire est presque identique à celle qu'elles appliquent dans les danses pour femmes. D'habitude elles exécutent des pas simples, des tours et des croisements. Leurs pas sont petits et restent près de la terre. Le manque des tapes des pieds et des grands sauts, ainsi que leurs mouvements doux reflètent encore une fois leur timidité, leur moralité et leur dignité. L'absence de contact physique avec les hommes et l'utilisation du foulard pour se tenir (comme dans le Syrtos mixte page 157) montrent également les relations et la « distance » que devaient garder entre eux les deux sexes.

Ainsi, pour les danses pour hommes, pour femmes ou mixtes, les chorégraphes Chypriotes, en suivant la tradition, associent l'expérience et rendent les danses avec une perfection et une harmonie de mouvement unique, selon leurs propres préférences, compétences, goût et créativité. Ces approches différentes des danseurs divers ainsi que cette concurrence, ont produit des résultats très positifs. Ils ont contribué à la création d'une variété de figures ainsi qu'à l'enrichissement des danses.

Comme il est démontré par la recherche, à part les danses qui exigent cette perfection et harmonie de mouvement, il y a aussi les danses qui visent à se moquer d'un personnage ou d'un événement, et à divertir les spectateurs. Ces danses comiques sont d'habitude plus simples et se caractérisent par l'improvisation ; le danseur suit les pas simples et les « règles » de chaque danse. Il y a aussi les danses rituelles du mariage qui servent à l'application et à la préservation des mœurs et des us mais aussi à l'éloignement du mauvais sort, à la conciliation et à l'éloignement des mauvais esprits.

Les danses conservent leur caractère local ainsi que leur forme populaire, c'est pour cette raison qu'elles représentent l'orgueil de la tradition chypriote. Malgré la présence successive de plusieurs conquérants dans l'île, ceux-ci ont peu influencé les danses, les costumes et les instruments de musique de Chypre, et ces petites influences ont été assimilées et présentées sous un caractère local.

A notre époque, les danses chypriotes ne s'exécutent que très rarement et dans des cas particuliers, comme pendant les fêtes nationales, dans des centres touristiques ou très rarement lors des mariages traditionnels. Le danseur populaire ne les danse plus dans son lieu de travail, pendant les fêtes ou juste pour se divertir. La seule exception c'est le mariage traditionnel. Pourtant, le mariage traditionnel est aussi « en voie d'extinction ». De nos jours, les couples préfèrent organiser leurs mariages dans des hôtels avec de la musique plus moderne. Les jeunes générations s'éloignent de plus en plus de la tradition et, par conséquent, des danses traditionnelles. Même les groupes de danses traditionnelles à des fins touristiques deviennent rares, en rendant ainsi l'avenir de ces danses incertain.

Ainsi, connaître profondément les danses traditionnelles authentiques constitue notre obligation pour que nous puissions les préserver pour les générations à venir. La danse représente un organisme vivant qui se développe, se diversifie et s'adapte, en formant l'ensemble et en se formant par l'ensemble. Pour garder les danses traditionnelles inaltérées, les futures chorégraphes doivent essayer de garder leur authenticité, sans dévier de la tradition pour impressionner les spectateurs. De plus,

les jeunes générations devraient mieux connaître ce genre de danses, à travers l'éducation et la famille, qui constitue la cellule de la société de tous les peuples. De ce point de vue, il est extrêmement important que chaque entité compétente adopte les mesures nécessaires afin de renforcer et préserver la tradition et l'héritage culturel.

Un élément important que le peuple chypriote peut offrir à l'Europe unie, c'est la civilisation. C'est pour cette raison qu'il doit préserver avec tout moyen possible son identité nationale et culturelle, qui a comme élément primordial le renforcement des principes et des valeurs traditionnelles.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE EN GREC

- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Ο Κυπριακός γάμος (εθνογραφική μελέτη)*, επιμέλεια έκδοσης Κ. Γ. Γιαγκουλλής, Λευκωσία, 1986.
- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, Εκδόσεις Πρόοδος, Λευκωσία, 1989.
- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Εκδόσεις, Κυπριακή επιστημολογία, τόμος Α, Λευκωσία, Κύπρος, 2001.
- ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Μπίκος, *Ελληνικοί Χοροί (Ανάλυση Κινήσεων – χορογράφημα- μουσική)*, Εκδόσεις, Δευτέρα, Αθήνα, 1969.
- ΑΝΑΧΑΓΟΡΟΥ Νάτια, *Η γυναίκα ως αφηγήτρια παραμυθιών*, 5^ο Συμπόσιο Κυπριακής Λαογραφίας *Η Γυναίκα στην Παραδοσιακή Κοινωνία της Κύπρου (Α΄ Συνεδρία - Ανέκδοτες σημειώσεις)*, Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, Νοέμβριος 2009.
- ΑΝΩΓΙΑΝΝΑΚΗΣ Φοίβος, *Ιστορία της Μουσικής*, Έκδοση Απόλλων, Αθήνα, 1960. (επιμέλεια και μετάφραση από το ομώνυμο βιβλίο του KARL Nef).
- ΑΝΩΓΙΑΝΑΚΗΣ Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εθνική Τράπεζα, Αθήνα, 1976.
- ΑΝΩΓΙΑΝΑΚΗΣ Φ. & ΙΑΚΟΒΙΔΗΣ Ανδρέας, *Κύπρος – Παραδοσιακή μουσική*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, Ελλάδα, 1988.
- ΑΣΣΙΩΤΗΣ Γρηγόρης, *Κυπριακοί Χοροί (Ανδρικοί και Γυναικείοι)*, Εκδόσεις, Printco, Λευκωσία, 2004.
- ΑΥΔΙΚΟΣ Ευάγγελος, *Εισαγωγή στις Σπουδές του Λαϊκού Πολιτισμού*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2009.
- ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Στέφανος, ΚΑΝΑΡΗΣ Δημήτριος, ΠΑΠΑΖΑΡΗΣ Αθανάσιος, *Εισαγωγή στη Μουσική*, Εκδόσεις, Οργανισμός Εκδόσεων διδακτικών βιβλίων Αθήνα, Αθήνα, 1989.
- ΒΡΕΛΛΗ-ΖΑΧΟΥ Μαρίνα, *Χορός και Ένδυμα. Παράδοση και Αναπαράσταση*, Συλλογικός τόμος « Χορός και Κοινωνία », Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κονισιάς, Κονισιά, 1994.
- ΒΥΡΩΝΟΣ Γεωργίου Γεωργία, *Βυρωνής: ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, Εκδ. Κασουλίδης & Υιός, Λευκωσία, Κύπρος, 2005.
- ΓΕΩΡΓΙΟΥ Βύρυνας, *Τσιαττιστά : Διάφορα (Ερωτικά και άλλα)*, Ανέκδοτη Συλλογή του Βύρωνα Γεωργίου, Λεμεσός, 2009.
- ΓΛΥΝΙΑΣ Ανδρέας, *Προβλήματα διατήρησης και καταγραφής της μουσικής παράδοσης του ανατολικού Αιγαίου*, σελ. 103-110, Πρακτικά Συνεδρίου Μουσικές και χοροί του Ανατολικού Αιγαίου, σελ.18-38, Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», Βιβλιοθήκη Επιστημονικών εκδόσεων, Αθήνα, 1994.
- ΔΗΜΑ Ηλίας Σ., *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί*, Εκδόσεις Καλέμη, Αθήνα, 1980.
- ΖΑΡΜΑΣ Πιερής, *Πηγές της Κυπριακής Παραδοσιακής Μουσικής*, Εκδόσεις Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, Κύκκος, 1993.
- ΖΩΓΡΑΦΟΥ Μαγδαληνή, *Εισαγωγή στον Ελληνικό χορό*, Εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα, 1991.
- ΖΩΡΑ Πόπη, *Κεντήματα και κοσμήματα της Ελληνικής φορεσιάς*, Μουσείο Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα, 1981.
- ΖΩΡΑ Πόπη, *Ελληνική Τέχνη : Λαϊκή Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1994.
- ΖΩΡΑ Πόπη, *Οι νεότερες εξελίξεις στην Ελληνική λαογραφία*, Εκδόσεις: Βόλος, Βόλος, 1997.
- ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ Αλέκος, *Κυπριακοί χοροί στο ένθετο τη κασετίνας δίσκων Κύπρος - Δημοτική μουσική*, Ναύπλιο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1988.

Ίδρυμα Λεβέντη, *Αρχαιολογικοί χώροι και μνημεία της Κύπρου* στον κατάλογο της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιά, Κυπριακή Εθνική Επιτροπή UNESCO, 1999.
ΙΩΑΝΝΟΥ Γιώργος, *Το δημοτικό τραγούδι: Παραλογές*, Εστία, Αθήνα, 1996.

ΚΑΒΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Παντελής, *Ο συρτός χορός*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1979.

ΚΑΒΟΥΡΑΣ Παύλος, *Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι*, Πρακτικά Συνεδρίου Μουσικές και χοροί του Ανατολικού Αιγαίου, σελ. 135-176, Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», Βιβλιοθήκη Επιστημονικών εκδόσεων, Αθήνα, 1994.

ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΣ Θεόδουλος, *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα*, Εκδόσεις Βυζαντινό Ινστιτούτο Μουσικής, Λευκωσία, 1951

ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΣ Θεόδουλος, *Κυπριακή παραδοσιακή μουσική*, Εκδόσεις Βυζαντινό Ινστιτούτο Μουσικής, Λευκωσία, 1951.

ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ Βάσος, *Αρχαία Κύπρος*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1978.

ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ Ευαγόρας, *Δημοτική μουσική και Τραγούδια της Κύπρου. Μια ρυθμολογική προσέγγιση*, σελ. 27-38, Πρακτικά Συμποσίου Κυπριακής Λαογραφίας, Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, 2008.

ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ Σταύρος, *Λαογραφική αποστολή εις Κύπρον*, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου 13-14, 337-348, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1962.

ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ Σταύρος, *Ελληνικά μουσικά όργανα (αρχαία – βυζαντινά- σύγχρονα)*, Δίφρος, Αθήνα, 1970.

ΚΑΡΑΣΟΥΛΗ Σοφία, *Θύμησες πρωτινών καιρών*, Χίος, Άλφα πι., 2002.

ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΗΣ Μίκης, *Κυπριακά δημοτικά τραγούδια*, Εκδόσεις Ίδρυμα Λεβέντη, Αθήνα, 1992.

ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΗΣ Πασχάλης, *Κοινωνικές σχέσεις και Νοοτροπίες στην Κύπρο του 18^{ου} αιώνα*, Educational and cultural foundation, Λευκωσία, 1992.

ΚΛΗΡΙΔΗΣ Νέαρχος, *Κυπριακά Δημοτικά Τραγούδια*, τόμος Β΄, Εκδόσεις Τύποις, Λευκωσία, 1968.

ΚΟΚΚΙΝΟΥ Γιάννης, *Ελληνικοί χοροί Ιστορική Εξέλιξη και μουσικοκινητική ανάλυση*, Εκδόσεις Σάλτο, Θεσσαλονίκη 1993.

ΚΟΥΚΟΥΛΕΣ Φαίδων, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός, Τόμος 5 « Ο χορός »*, Γαλλικό ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα, 1952.

ΚΟΥΡΑΝΟΥ Βάσο - ΜΑΣΤΟΡΑΚΟΥ Σοφία, *Χορευτικές σκηνές του γάμου στην Κάσο, Μουσικές και χοροί του ανατολικού Αιγαίου*, Πρακτικά Συνεδρίου, σελ. 201-209, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», Βιβλιοθήκη Επιστημονικών Εκδόσεων, Αθήνα, 1994.

ΚΡΙΤΣΙΩΤΗ Μαριγούλα, *Γυναίκες και πιπέρι, Μουσικές και χοροί του ανατολικού αιγαίου*, Πρακτικά Συνεδρίου, σελ.197-200, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου» & Βιβλιοθήκη Επιστημονικών εκδόσεων, Αθήνα, 1994.

ΚΥΠΡΗ Θεοφανώ, *Αντιλήψεις για τη γυναίκα στη λαϊκή παράδοση της Κύπρου*, 5^ο Συμπόσιο Κυπριακής Λαογραφίας *Η Γυναίκα στην Παραδοσιακή Κοινωνία της Κύπρου* (Δ΄ Συνεδρία - Ανέκδοτες σημειώσεις), Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, Νοέμβριος 2009.

ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ - ΝΕΣΤΟΡΟΣ Άλκη, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1978.

ΚΥΡΙΑΚΟΥ Κυριακή, *Θηλυκές υπάρξεις: «πλάνη» και «μαγεία» στο Δημοτικό τραγούδι της Κύπρου και της Ελλάδας*, σελ.39-47, Πρακτικά Δ΄ Συμποσίου Κυπριακής Λαογραφίας, Λαογραφικός όμιλος Λεμεσού, 2008.

ΛΑΓΑΚΟΥ Νέλλη, *Η ενδυμασία δια μέσου των αιώνων*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα- Ιωάννινα, 1998.

ΛΙΑΒΑΣ Λάμπρος, *Μουσικές στο Αιγαίο*, Πρακτικά Συνεδρίου Μουσικές και χοροί του Ανατολικού Αιγαίου, σελ. 18-38, Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», Βιβλιοθήκη Επιστημονικών εκδόσεων, Αθήνα, 1994

ΛΟΥΚΑΤΟΣ Δημήτριος, *Εισαγωγή στην Ελληνική λαογραφία*, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα, 1992.

- ΛΟΥΚΑΤΟΣ Δημήτριος, *Τα καλοκαιρινά*, Εκδόσεις Φιλιππότης, Αθήνα, 1982.
- ΛΟΥΝΤΖΑΚΙ Ρένα, *Ο γάμος ως χορευτικό δρώμενο Η περίπτωση των προσφύγων της Ανατολικής Ρωμυλίας στο Μικρό Μοναστήρι της Μακεδονίας*. [Εθνογραφικά τ. 4-5], έκδοση Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, Ναύπλιο 1983- 1985.
- ΛΟΥΝΤΖΑΚΙ Ρένα, *Χορός, Πολιτισμός και κοινωνία στη Θράκη*, Λαογραφικές μουσικοχορευτικές διαδρομές [Πρακτικά Συνεδρίου], Λεμεσός, 2003.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μιχάλης, *Ελληνική Λαογραφία*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1984.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μιχάλης, *Ελληνική Λαογραφία Α΄, κοινωνική συγκρότηση*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1984.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μιχάλης, *Ο λαϊκός πολιτισμός της Κύπρου*, Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου Κυπριακής Λαογραφίας [1996] σελ. 45- 55. Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού- Πελοποννησιακό Λαογραφικό ίδρυμα, Ναύπλιο, 1999.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μιχάλης, *Παιδαγωγικά της Λαογραφίας*, Ιωλκός, Αθήνα, 2001.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μιχάλης, *Ελληνική Λαογραφία Β΄, Κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 2004.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Γιάγκος, *Ψυχολογικά πορίσματα εκ μελέτης των Κυπριακών τραγουδιών*, Κυπριακά Σπουδαί, τόμος Ι., σελ. 45-52, Δημοσιεύματα εταιρείας κυπριακών σπουδών, Λευκωσία, 1946.
- ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ Γεώργιος, *Η συνείδηση της Γλώσσας ως Συνείδηση ταυτότητας, Η γλώσσα ως αξία*, Gutenberg, Αθήνα, 1999.
- ΜΠΙΚΟΣ Αθανάσιος, *Ελληνικοί χοροί*, Βυζάντιον, Αθήνα, 1969.
- ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ Βασίλης, *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1993.
- ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ Βασίλης, *Λαογραφικά ετερόκλητα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1997.
- ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ Δημήτριος, *Η κοινωνική θέση της Ελληνίδος κατά τινά έθιμα του λαού*, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τ.ΚΒ΄ [1969-1972] εν Αθήναις σσ. 75-111, Αθήνα, 1973.
- ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ Μάριος, *Ο Παραδοσιακός γάμος στην Αραδίππου*, Perfect press, Λάρνακα, 2006.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΟΥ Αναστασία, *Μουσικοκινητική Αγωγή*, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 1986.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ Άννα, *Η γυναίκα στην κορυφαία θέση του Νεοελληνικού χορού. Ο χορός ως δημιουργική διαδικασία. Η διδασκαλία του χορού*, Ερευνητικές ανακοινώσεις του 7^{ου} διεθνούς συνεδρίου για την έρευνα του χορού, Πορταριά, Εκδότης Διεθνής οργάνωση Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα, 1993.
- ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ Ανδρέας, *Η Κύπρια αγρότισσα και η σημαντική συμβολή και προσφορά της στη γεωργική παραγωγή, την αγροτική βιοτεχνία και οικιακή οικονομία, Λαογραφική Κύπρος*, τόμος Η΄, σσ 47-49, Μάιος – Δεκέμβριος, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, Κύπρος, 1978.
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ελένη, ΡΑΡΑΔΕΜΙΤΡΙΟΥ Eleni, *Οι Κυπριακές Φορεσιές, / The Cypriote costumes*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Μουσείο Λαϊκής Τέχνης της εταιρείας Κυπριακών Σπουδών / Peloponnesian Folklore Foundation, Folk Art Museum of the society of Cypriot Studies, Αθήνα / Athens, 1991.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Θεόδωρος, *Ιστορία της Κύπρου*, Τόμος Ε΄, Εκδόσεις Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, Λευκωσία, 1996.
- ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Ανδρέας, *Εισαγωγή στο Κυπριακό Χορό*, Εκδ. Α. Παπανδρέου, Λευκωσία, 1988.
- ΠΑΝΤΕΛΙΔΟΥ Αγγελική, ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ Καλλιόπη, ΓΙΑΛΛΟΥΡΙΔΗΣ Σάββας, *Ιστορία της Κύπρου*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία, 2010.
- ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ Ιωάννα, *Ελληνικές φορεσιές*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Εκτύπωση Πετρουλάκης, Ναύπλιο, 1981.

- ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ Ιωάννα, *Κυπριακή ενδυμασιολογία*, Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου Κυπριακής Λαογραφίας [1996], σελ. 39- 44. Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού-Πελοποννησιακό Λαογραφικό ίδρυμα, Ναύπλιο 1999.
- ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ Ιωάννα, *Η Ελληνική ενδυμασία από την αρχαιότητα έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*, Εκδόσεις Εμπορικής Τραπεζής της Ελλάδος, Αθήνα, 2000.
- ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ Ιωάννα, *Διαχρονική προσέγγιση στην ενδυμασία της Κύπρου, Λαογραφικές μουσικοχορευτικές διαδρομές*, [Πρακτικά συνεδρίου], Λαογραφικός όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, 2003.
- ΠΑΤΑΠΙΟΥ Νάσα, *Τοπωνύμια του Ριζοκαρπάσου με αναφορά στη γυναίκα*, 5^ο Συμπόσιο Κυπριακής Λαογραφίας, *Η Γυναίκα στην Παραδοσιακή Κοινωνία της Κύπρου* (Β΄ Συνεδρία - Ανέκδοτες σημειώσεις), Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, Νοέμβριος 2009.
- ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ Βασίλειος, *Ελληνικοί Χοροί*, Εκδόσεις Offset, Αθήνα, 1960.
- ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ Βασίλειος, *Λαογραφία και Διδακτική των Ελληνικών Χορών*, Offset Φ. Βερβερίδης Π. Πολυχρονίδης, Θεσσαλονίκη, 1972.
- ΠΑΥΛΙΔΗΣ Άνδρος, *Η Κύπρος ανά τους αιώνες μέσα από τα κείμενα ξένων επισκεπτών της*, Εκδόσεις Φιλόκυπρος, Λευκωσία, 1993-1995.
- ΠΑΥΛΙΔΗΣ Άνδρος, *Τα τελευταία χρόνια του Βασιλείου της Κύπρου*, Ιστορία της Κύπρου, CDRom, Λευκωσία: Άλφα Ωμέγα Informatics, 1997.
- ΠΑΥΛΙΔΗΣ Άνδρος, *Το αυτοκέφαλο της εκκλησίας της Κύπρου*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία, 2011.
- ΠΕΡΔΙΟΣ Ιωάννης, « *Κυπριακή Μούσα* », τόμος Β΄, Λευκωσία, 1909.
- ΠΕΡΣΙΑΝΗΣ Παναγιώτης, *Ιστορία της Εκπαίδευσης των κοριτσιών στην Κύπρο*, Αστήρ, Αθήνα, 1978.
- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα, 1991.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Νικόλαος, *Λαογραφική Επιθεώρησης*, Λαογραφία 1, 672, Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, Αθήναι, 1909.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Νικόλαος, *Λαογραφικά σύμμεικτα*. Τόμος 2, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1921.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Νικόλαος, *Λαογραφικά σύμμεικτα*. Τόμος 2, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1931.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Νικόλαος, *Γαμήλια σύμβολα*, Λαογραφικά Σύμμεικτα Β΄ {Δημοσιεύματα Λαογραφικού Αρχείου Ακαδημίας Αθηνών, αριθμός 6}, εν Αθήναις, 1931.
- ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ Καλλιόπη και ΜΑΥΡΟΚΟΡΔΑΤΟΣ Γιώργος, *Καΐμακλί. Συμβολή στη λαϊκή τέχνη*, Έκδοση Λυκείου Παλλουριώτισσας, Λευκωσία, 1987.
- ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ Καλλιόπη, *Χοροί και δρώμενα στον κυπριακό γάμο*, Πρακτικά του Δ΄ Συνεδρίου Κυπριακής Λαογραφίας, σελ. 89-120, εκδόσεις Λαογραφικού Ομίλου Λεμεσού, 2003.
- ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ Καλλιόπη, *Έθιμα του Παραδοσιακού Γάμου στην Κύπρο*, (Τόμος Α : Από τα προξενιά ως το γάμο), Δημοσιεύματα του κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, Εκδόσεις Λειβαδιώτης, Λευκωσία, 2005.
- ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ Καλλιόπη, *Έθιμα του Παραδοσιακού Γάμου στην Κύπρο*, (Τόμος Β : Από το γάμο στον αντίγαμο), Δημοσιεύματα του κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, Εκδόσεις Λειβαδιώτης, Λευκωσία, 2005.
- ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ Καλλιόπη, *Ο ρόλος της γυναίκας στην αγροτική παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου*, 5^ο Συμπόσιο Κυπριακής Λαογραφίας, *Η Γυναίκα στην Παραδοσιακή Κοινωνία της Κύπρου* (Δ΄ Συνεδρία - Ανέκδοτες σημειώσεις), Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, Νοέμβριος 2009.
- ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ Θεοδόσης, *Η γυναίκα της Κύπρου στα λαογραφικά κείμενα της Πολυξένης Λοιζιάδος*, 5^ο Συμπόσιο Κυπριακής Λαογραφίας *Η Γυναίκα στην Παραδοσιακή Κοινωνία της Κύπρου* (Γ΄ Συνεδρία - Ανέκδοτες σημειώσεις), Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, Νοέμβριος 2009.
- ΠΥΡΓΟΥ Α. Μαίρη, *Μητριαρχία Πατριαρχία*, Πρόοδος, Λευκωσία, 1988.
- ΠΥΡΓΟΥ Μαίρη, *Η ΚΥΠΡΙΑ*, Pyrgos Congress, Λευκωσία, 2005.

ΡΑΦΤΗΣ Άλκης, *Χορός, Πολιτισμός και κοινωνία*, Εκδοτικός οίκος: Θέατρο Ελληνικών χορών "Δώρα Στράτου", Αθήνα, 1992.

ΡΑΦΤΗΣ Άλκης (Επιμέλεια), *Η Διδασκαλία του χορού*, (Ερευνητικές ανακοινώσεις του 7^{ου} διεθνούς συνεδρίου για την έρευνα του χορού, Πορταριά) Εκδότης Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης, Ελληνικό Τμήμα, Αθήνα, 1993.

ΡΑΦΤΗΣ Άλκης, *Εγκυκλοπαίδια του Ελληνικού χορού*, Εκδοτικός οίκος: Θέατρο Ελληνικών χορών "Δώρα Στράτου", Αθήνα, Ελλάδα, 1995.

ΡΑΦΤΗΣ Άλκης (Επιμέλεια), *Επιστήμες για την Τέχνη του χορού*, Εκδότης Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα, 1999.

ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ- ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ Ευφροσύνη, *Τα δρώμενα στον παραδοσιακό γάμο. Προβλήματα καταγραφής τους. Δρώμενα. Σύγχρονα μέσα και τεχνικές καταγραφής τους*, [Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου], Κομοτηνή, 1979.

ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ- ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ Ευφροσύνη, *Η αστική ενδυμασία στην Κύπρο το 18^ο – 19^ο αιώνα*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1996.

ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ- ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ Ευφροσύνη, *Σχέσεις Κύπρου – Ελλάδας σε τομείς της λαϊκής τέχνης*, Πρακτικά Δ΄ Συμποσίου Κυπριακής Λαογραφίας, σελ.121-131, Λαογραφικός όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, 2008.

ΡΟΚΟΥ Βασιλική, *Η παραδοσιακή κοινωνία στο χρόνο της μεγάλης διάρκειας*, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1996- 2004.

ΡΟΥΜΠΗΣ Γιώργος, *Ελληνικοί χοροί*, εκδόσεις Σμπιλιάς « το οικονομικό », Αθήνα, 1993.

ΡΟΥΣΟΥΝΙΔΗΣ Ανδρέας, *Παραδοσιακές μεταμφιέσεις και άλλα δρώμενα στην Κύπρο*, Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XVIII, σελ. 70-76.Λευκωσία, 1991.

ΡΩΜΑΙΟΣ Κώστας, *Λαογραφικά θέματα*, Παπαδογιάννη» Αθήνα 1977.

ΣΑΜΑΡΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ, *Une étude diachronique, Η Κύπρια γυναίκα και ο αθλητισμός*, www.athlepen.com.cy/keimena13.htm.

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ Γιώργος *Ασιώτης Γρηγόρης, Στα βήματα του μεγάλου δασκάλου*, Εκδόσεις Mags Press Co Ltd. Λευκωσία, 2002.

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ Γιώργος, *Παράθυρο στην Κύπρο μας*, Τόμος Α, (Λαογραφική Πολιτιστική ανθολογία, Εκδ. Πήλιο, Λάρνακα, 2002,

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ Γιώργος, *Παράθυρο στην Κύπρο μας*, Τόμος Β, (Λαογραφική Πολιτιστική ανθολογία, Εκδ. Mags press co ltd., Λάρνακα, 2004.

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ Γιώργος, *Παράθυρο στην Κύπρο μας*, Τόμος Γ, (Λαογραφική Πολιτιστική ανθολογία, Εκδ. Mags press co ltd. Λάρνακα, 2006.

ΣΠΑΝΟΣ Γιάννης, *Κυπριακή λογοτεχνία (Α 1000 – 1917)*, Δ΄ Έκδοση, «Ο εκδότης», Λευκωσία, 1997.

ΣΠΥΡΙΔΑΚΗΣ Γεώργιος, *Οδηγία προς συλλογήν λαογραφικής ύλης*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1962.

ΣΤΑΥΡΟΥ Θρασύβουλος, *Νεοελληνική Μετρική*, έκδ. Α.Π.Θ./Ίδρυμα Μαν. Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη, 1974 & πολλές ανατυπώσεις [α΄ έκδ.: Βιβλιοπ. Ι.Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1930]

ΣΤΡΑΤΟΥ Δώρα, *Το χρονικό του συγκροτήματος λαϊκών χορών της Δώρας Στράτου, συγκριτική μελέτη των παραδοσιακών χορών με παραστάσεις από αρχαία αγγεία* (Actes du 4^e Congrès sur le folklore de la danse du Nord de la Grèce), dans Πρακτικά, Ινστιτούτο Βαλκανικών Σπουδών, (Institute for Balkan Studies), Θεσσαλονίκη, Thessalonique, 1972.

ΣΤΡΑΤΟΥ Δώρα, *Μια παράδοση.... Μια περιπέτεια* (Ελληνικοί λαϊκοί χοροί), Γκωνής, Αθήνα, 1973.

ΣΤΡΑΤΟΥ Δώρα Ν., *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί*, Εκδ. Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών βιβλίων, Αθήνα, 1979.

ΤΑΟΥΣΙΑΝΗΣ Χρίστος & ΣΙΝΕΣΙΟΥ Αντρέας, *Λαογραφικά Ριζοκαρπάσου*, Εκδόσεις Κούμουρου, Αιγιαλούσα, Κύπρος, 1970.

ΤΟΜΠΟΛΗΣ Σώζος, *Κυπριακοί Ρυθμοί και Μελωδίες*, Τυπογραφία: Ζαβαλή, Λευκωσία, 1966.

ΤΟΜΠΟΛΗΣ Σώζος, *Δημοτικά τραγούδια και χοροί της Κύπρου*, Επιφανείου, Λευκωσία, 1980.

ΤΟΜΠΟΛΗΣ Σώζος, *Κυπριακή μουσική παράδοση*, Εκδόσεις Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία, 2002.

ΤΕΝΕΚΙΔΗΣ Γιώργος & ΚΡΑΝΙΔΙΩΤΗΣ Γιάννος (επιμέλεια), *Κύπρος : Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, Εστία, Αθήνα, 1981.

ΧΑΝΔΡΙΩΤΗΣ Ελλάδιος, *Η Περία και η Κύπρος ως τόποι έλξεως για τον χορό των Βάκχων του Ευριπίδη*, Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία, 2008.

ΧΑΡΑΜΑΝΤΑ Αναστασία, *Η γυναίκα της Κύπρου όπως την είδαν ξένοι ταξιδιώτες*, 5^ο Συμπόσιο Κυπριακής Λαογραφίας *Η Γυναίκα στην Παραδοσιακή Κοινωνία της Κύπρου* (Ανέκδοτες σημειώσεις), Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, Νοέμβριος 2009.

ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κάτια, *Σκέψεις και προβληματισμοί για την κοινωνία στην αρχαία Κύπρο, όπως προκύπτουν από τις πηγές και τις επιγραφές*, Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία, 2008.

ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ Γεώργιος, *Η καταγραφή της μουσικής παράδοσης*, Πρακτικά Συνεδρίου *Μουσικές και χοροί του Ανατολικού Αιγαίου*, σελ.110-117, Πανεπιστήμιο Αιγαίου & Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», Βιβλιοθήκη Επιστημονικών εκδόσεων, σελ. 103-110, Αθήνα, 1994.

ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ Κυριάκος, *Λαογραφικά Κύπρου*, Εκδόσεις Επιφανείου, Λευκωσία, 1997.

ΧΑΤΖΗΚΩΣΤΑΣ Λεόντιος, *Ο κουμπάρος στην κυπριακή παράδοση*, Πρακτικά Γ' Συμποσίου, Κυπριακής Λαογραφίας [1996], σσ. 17-23. Λαογραφικός όμιλος Λεμεσού – Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1999.

ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗ Αγγελική, *Ελληνική λαϊκή τέχνη*, Πυρσός, Αθήνα, 1931.

ΧΑΤΖΗΣΑΒΒΑΣ Αντρέας, *Το βασικό λεξιλόγιο της κυπριακής διαλέκτου : Στατιστική ανάλυση, Η Ελληνική Γλώσσα στην Κύπρο από την αρχαιότητα ως σήμερα*. Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2010.

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Μενέλαος & ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ Κωνσταντίνος, *Κυπριακά Δημώδη Ασματα*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία, 1987.

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Ν. ΜΕΝΕΛΑΟΣ & ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ- ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ Δόμνα, *Κυπριακά Δημώδη Ασματα*, Τόμος Πρώτος, Δημοσιεύματα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, 1987, Λευκωσία, Κύπρος.

ΧΡΙΣΤΟΦΙΔΟΥ- ΠΑΤΑΠΙΟΥ Νάσα, *Εικόνες από τη βασιλική αυλή του Ιανού*, Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, ΧΧ, σ.σ. 165-191, Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, 1994.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΑΣΤΡΑΙΟΥ Ντζούλια, *Υφάντριες και Κεντήτριες του Καίμακλιού*, 5^ο Συμπόσιο Κυπριακής Λαογραφίας *Η Γυναίκα στην Παραδοσιακή Κοινωνία της Κύπρου* (Α' Συνεδρία - Ανέκδοτες σημειώσεις), Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Λεμεσός, Νοέμβριος 2009.

BIBLIOGRAPHIE EN LANGUES ÉTRANGÈRES

ADSHEAD – LANSDALE Janet & LAYSON June (editors), *Dance History: an introduction a methodology of study*, Dance Books, London, 1983.

ADSHEAD Janet (editor), *Dance – a multicultural perspective* (Report of the Third Study of Dance Conference, University of Surrey, Guildford, 1984.

ADSHEAD Janet (editor), *Choreography principle & practice*, published for the National Resource Center for Dance, University of Surrey, Surrey, 1986.

ADSHEAD Janet, BRIGINSHOW Valerie, HODGENS Pauline, HUXLEY Michael, *Dance analysis: theory and practice*, (edited by ADSHEAD Janet) London, Dance books, England, 1988.

ARBEL Benjamin, *Cyprus, the Franks and Venice 13th – 16th Centuries* », Suffolk, Ashgate, 2000.

BLAND Alexander, *A history of Ballet and Dance in the Western World*, Barrie & Jenkins, London, 1976.

BLUNDELL Sue, *Women in Ancient Greece*, Harvard University press, 1995.

BOLGER Diane, *Social identity in prehistoric Cyprus: evidence of anthropomorphic vessels and figurines, IV International Cyprological Congress*, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Nicosia, 2008.

BOURCIER, Paule, *Histoire de la danse en Occident*, Editions du seuil, Malesherbes, France, 1978.

BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1978, (réédition, 1989).

BOURCIER, Paul, *Danser devant les Dieux (La recherche en danse, la notion du divin dans l'orchestrique)*, Edité par Danse en Sorbonne, 1989.

BOURGAT Marcelle, *Technique de la danse*, Vendôme, Presses Universitaire de France, Paris, 1978.

BROWN Sommer, *Movement education- its evolution and a modern approach* », Dance Books, London, 1969.

BUCKMAN Peter, *Let's dance: social, ballroom and folk dancing*, Paddington Press, London, 1978.

CALAME Claude, *Choruses of young women in Ancient Greece: Their morphology, Religious role, and Social Functions*, Rowman & Littlefield Publishers, London, 1998.

CAMPANOLOGNOLO Matteo & MARTINIANI Marielle – REBER, *From Aphrodite to Melusine, (Reflection on the Archaeology and the history of Cyprus)*, Chief Editor: Paul Magdalino, University of St Andrews, Edition, La pomme d'or, Geneva, Suisse, 2007.

CANTARELLA Eva, *Pandora's Daughters: The role and status of women in Greek and Roman antiquity*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1987.

CHARBONNEL Raoul, *La Danse: comment on dansait, comment on danse* », Garnier, Paris, 1953.

CLARK Gillian, *Women in the Ancient world*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

COHAN Robert, *La danse: L'atelier de la danse*, Princeton Books Company, London, 1989.

COHEN David, « *Sexuality, and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens* », Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

COHEN Selma Jean (editor), « *Dance as a Theatre Art: source readings in dance history from 1581 to present* », Harper & Row, New York, 1974.

COPLAND Roger and COHEN Marshall, *What Is Dance?*, Oxford University Press, Oxford, England, 1983.

CROSSFIELD Domini, *Dances of Greece*, Chanticleer, New York, 1948.

D'ALBERT Charles, *The Encyclopedia of Dancing*, T.M. Middleton & Co. London, 1920.

DEAN-JONES Lesley, *Women's Bodies in Classical Greek Science*, Oxford University Press, Oxford, 1994.

DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène, *Les Danses Dionysiaques en Grèce Antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1995.

DE LUSIGNAN Estienne, *Description de toute l'île de Chypre*, Les éditions l'Oiseau, Paris, 1580. (Réimprimé à Famaguste, Chypre).

DE MENIL Félicien, *Histoire de la danse à travers les âges*, Slatkine, Genève, 1980. (Première édition, Paris, 1905).

DOHERTY Lillian, *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, University of Michigan Press, Michigan, 1995.

DOWDEN Ken, *Death and the maiden: Girl's initiation rites in Greek mythology*, Routledge, London, 1989.

- EDBURY Peter W., *Catherina Cornaro Queen of Cyprus*, London: Trigraph, 1989.
- EDBURY Peter W., *The Lusignan Kingdom of Cyprus and its Muslim neighbours*, Nicosia: Bank of Cyprus Cultural foundation, 1993.
- EMMANUEL Maurice, *La danse grecque antique*, Hachette, Paris, 1986.
- ENLART Camille, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris : Ernest Leroux, 1899.
- ESTIENNE DE LUSIGNAN, *Description de toute l'Isle de Chypre*, Les éditions L'oiseau, Famagouste, Chypre. Paris, France, 1580.
- FELSON – RUBIN Nancy, *Regarding Penelope: From Character to Poetics*», Princeton University Press, Princeton, 1993.
- FOLEY Helene P. *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton, 2001.
- FRANKS Arthur Henri, *Social Dance: a short history*, Routledge & Kegan Paul, London, 1963.
- GARAUDY Roger, *Danser sa vie*, Editions Seuil, Paris, France, 1973.
- GHIRON-BISTAGNE Paulette, *Recherche sur les acteurs dans la Grèce Antique*, Belles Lettres, 1976.
- GIRARD P. Louis, *Éducation Athénienne au Ve et au IVE siècle avant J. C.*, Hachette, 1989.
- GOFF Barbara, *Citizen Bacchae, Women's Ritual and Practice in Ancient Greece*, University of California Press, California, 2004.
- HANNA Judith Lynne, *To dance is Human: a theory of non verbal communication*, University of Texas Press, Texas, 1979.
- HERINGTON John, *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, University of California Press, Berkeley, 1985
- HILL Sir George, *A history of Cyprus*, Cambridge: University Press, 1949.
- HODEIR André, *Les formes de la musique*, Presses Universitaire de France, Vendôme, 1990.
- HOLDEN Rickey and VOURAS Mary, *Greek Folk Dances*, Folkraft Europe, Bruxelles, 1976.
- HOLST-WARHAFT Gail, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Routledge, 1992.
- HUMPHREY Doris, Edited by POLLACK Barbara, *The Art of Making Dances*, Editions Dance books ltd., London, 1959.
- HUMPHREYS Sally, *The Family, Women, and Death: Comparative Studies*, Routledge & Kegan Paul, London, 1983.
- JONES John, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford University Press, New York, 1962.
- JUST Roger, *Women in Athenian Law and Life*, Routledge, London, 1989.
- KELS C. Eva, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, California University Press, 1985.
- KENETH SPRAGUE Rothwell, *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- KIRSTEIN Lincoln, *Dance: a short history of classic theatrical dancing*, Dance Horizons, New York, 1969.
- KOYREAS Nicholas, *Cyprus under the Lusignans: Aspects of Evolution*, Musicological studies and documents 45, p.p.12-26, edited by Ursula GUNTHER & Ludwig FINSCHER. American Institute of Musicology, Hanssler-Verlag, 2008.
- KRAUS Richard, *Η Ιστορία του Χορού*, Λαογραφικό Πελοποννησιακό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1980.
- KUGLE Karl, *The Repertory of Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale J.II.9, and the Frenche Tradition of the 14th and Early 15th Centuries. The Cypriote - French Manuscript, Torino J.II.9*. Ursula Günther and Ludwig Finscher. American Institute of Musicology, Harssler Verlag, 1995.

- LACEY Walter Kirkpatrick, *The Family in Classical Greece*, Routledge, London & New York, 1989.
- LARSON Jennifer, *Greek Heroic Cults*, University of Wisconsin Press, London and Madison, 1995.
- LAYER James, *A Concise History of Costume*, Thames and Hudson, London 1969.
- LAWLER Lillian, *The dance in Ancient Greece*, Adam & Charles Black, London, 1964.
- LAWSON Joan, *European Folk Dance: its national and musical characteristics*, Sir Isaac Pitman & Sons Ltd, London, 1955.
- LEFKOWITZ R. Mary and FANT Maureen, *Women's life in Greece and Rome: A Source Book in Translation*, 2nd ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992.
- LEY Graham, *A short introduction to the Ancient Greek Theatre*, Chicago University Press, Chicago, 2007.
- LEY Graham, *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, University of Chicago Press, Chicago, 2007.
- LING Jan, *History of European Folk Music*, Northwestern University Press, Illinois, 1964.
- LLOYD Geoffrey Ernest Richard, *Science, Folklore and Ideology: Studies in the life Sciences in Ancient Greece*, Cambridge, University Press, Cambridge, 1983.
- LORAUX Nicole, *The Children of Athena Ideas about Citizenship and the Division between the Sexes*, Princeton University Press, Princeton, 1993. (Traduit par L. Levine de : *Les enfants d'Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, 1981).
- LORAUX Nicole, *The Experience of Tiresias: The Feminine and the Greek Man*, Princeton University Press, Princeton, 1995. (Traduit par P. Wissing de : *Les expériences de Tirésias : le féminin et l'homme grec*, Paris, 1989).
- LOUIS Maurice, *Le Folklore et la danse*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1963.
- LYONS Deborah, *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- MAURICE A. L. Louis, *Le folklore et la danse*, G.P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1963.
- McCLURE Laura, *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, Princeton, 1999.
- Musée National Historique, *Les costumes chypriotes, Une régression au monde chypriote à l'aube du 20^{ème} siècle, du Musée National Historique*, Editions : Musée National Historique, Athènes, et Centre Culturelle de la Banque de Chypre, Athènes (1999).
- NAVARRÉ Octave, *Le Théâtre Grec*, Payot, Paris, 1925.
- NEOCKLEOUS Kallistheni, *Cypriot Folk Song in, and as the History of, Cyprus*, PhD theses, University of Sheffield, Sheffield, 2005.
- NEOCKLEOUS Kallistheni, *Cypriot Folk music*, Masters Dissertation, University of Sheffield, Sheffield, 2001.
- NETTL Bruno, *Music in Primitive Culture*, Harvard University Press, Cambridge, England, 1972.
- OAKLEY John Howard, SINOS Rebecca, *The Wedding in Ancient Athens*, University of Wisconsin, Wisconsin, 1993.
- OHNEFALSCH – RICHTER Magda (1813-1922), *Ελληνικά Ήθη και Έθιμα στην Κύπρο, Πρόοδος* (Για το πολιτιστικό Κέντρο της Λαϊκής Τράπεζας Κύπρου), Λευκωσία, 1994.
- PANTELIDES Christos, *The Development of Teacher Education in Cyprus since 1878, Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή*, University of Wales, Wales, 1982.
- PERROT George and CHIPIEZ Charles, *History of Art in Phoenicia and Cyprus*, London: Chapman and Hall, 1885.

- PETRIDES Theodore and PETRIDES Elfeida, *Folk Dances of the Greeks*, Exposition Press, New York, 1972.
- PICKARD - CAMBRIDGE Arthur Wallace, *The theatre of Dionysus in Athens*, Clarendon Press, Oxford, 1946.
- PICKARD - CAMBRIDGE Arthur Wallace, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford, 1953.
- PICKARD - CAMBRIDGE Arthur Wallace, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, deuxième édition. Revisé par WEBSTER T.B. Clarendon Press, Oxford, 1962.
- POLITIS Nicolaos, *Métrique, Palamas, Séféris, Le sonnet*, Publications, Constantinides, Athènes.
- POMEROY B. Sara, *Families in Classical and Hellenistic Greece*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- PRUDHOMMEAU Germaine, *Histoire de la danse, Tome 1 : des origines à la fin du moyen âge*, Editions amphora, Paris, 1986.
- PRUDHOMMEAU Germaine, *Histoire de la danse, Tome 2 : de la renaissance à la révolution*, Editions amphora, Paris, 1989.
- PYRGOY Méry ΠΥΡΓΟΥ Μαίρη, *The Cypriot Woman at a glance*, Pyrgos Congress & Pyrgos public relations, Λευκωσία, 1993.
- RAFTIS Alkis, *The World of Greek Dance*, Athens, The International Organisation of Folk Art – UNESCO, Finedawn publishers, London, 1987. (Première édition en Grec, Athens, 1985).
- RAFTIS Alkis, *Le corps porteur de l'histoire sociale: La danse grecque* (Vle rencontre de l'ASPEC, Grenoble, Septembre 1983) dans *La Recherche en Danse*, n° 4, p.p. 43-45, 1988.
- REBATET Lucien, *Une histoire de la musique*, Editions Bouquins Robert Laffont, 1969, Paris, France.
- REHM Rush, *Greek Tragic Theatre*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- RUSH Rehm, *Greek Tragic Theatre*, Routledge, New York, 1994.
- SACHS Curt, *The World History of Dance*, W.W. Norton & Co INC, New York, 1963. (Translated by Bessie SCHONBERG).
- SCHOTT BILLMAN France, *Danse, mystique et psychanalyse : marche sur le feu en Grèce moderne*, collection La Recherche en Danse, Association -Danse –Sorbonne, Chiron, 1987.
- SCHOTT-STEVENSON Mrs. (Esmé), *Our home in Cyprus*, Editions Chapman and Hall, London, 1880.
- SEAGAL Eliezer, *Oxford Reading in Greek Tragedy*, Kalahari Books, Oxford 1983.
- SEALEY Raphael, *Women and Law in Classical Greece*, University of North Carolina press, Chapel Hill, 1990.
- SEVERIS Rita, *Travelling Artists in Cyprus 1700- 1960*, Philip Wilson Publishers, London, 2000.
- SILK Michael (ed), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- SOMMERSTEIN H. Alan, *Greek Drama and Dramatics*, Routledge, London, 2002.
- SORELL Walter, *The Dance through the ages*, Thames and Hudson, London, 1967.
- SOURVINOU – INWOOD Christiane, *Tragedy and Athenian Religion*, Lexington Books, Maryland, 2003.
- SPENCE Lewis, *Myth and Ritual in Dance, Game and Rhyme*, Watts & Co., London, 1947.
- STORRS SIR Ronald Henri Amherst and O' BRIEN B. J. *The handbook of Cyprus*, Christophers, London, 1930.
- STRATOU Dora, *Les danses grecques, lien vivant avec la Grèce de l'Antiquité*, Théâtre Dora Stratou, Athènes, 1967.
- TAAFFE K. Lauren, *Aristophanes and Women*, Routledge, New York, 1993.
- TAPLIN Oliver, *Greek Tragedy in Action*, Routledge, London and New York, 2003.

- THOMPSON Alison (editor), *Dancing through Time: western social dance in literature*, McFarland & Co, North Carolina, 1998.
- TYRRELL William Blake, *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1984.
- URLIN Ethel L., *Dancing: ancient and modern*, Simpkinson, Marshall, Hamilton, Kent & Co. Ltd., London. 1912.
- VERNANT Jean Pierre, *Myth and Society in Ancient Greece*, zone Books, New York, 1988. (Traduit par Janet Lloyd de *mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 1974).
- VERNANT Jean Pierre, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Editions du Seuil, Paris, 1974.
- WAGNER Ann, *Adversaries of Dance from the Puritans to the Present*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, Illinois, 1997.
- WALLACE Carol McD, McDONAGH Don, DRUESEDOW Jean, LIBIN Laurence, & OLD Constance, *Dance: a very social history*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1986.
- WALTON J. Michael, *Greek Sense of Theatre*, Routledge, London, 1996.
- WILES David, *Greek Theatre Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- WILES David, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- WILES David (editor), *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- WILSON Peter (editor), *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*, Oxford University press, Oxford, 2007.
- WILSON Lyn Hatherly, *Sappho's Sweetbitter Songs: Configurations of Female and Male in Ancient Greek Lyrics*, Routledge, London and New York, 1996.
- WINKLER J. John, *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, Routledge, New York, 1990.
- WINKLER J. John and ZEITLIN Froma (ed.), *Nothing to Do with Dionysus?*, Princeton University Press, Baltimore, 1990.
- WOOD Melusine, *Historical Dances (Twelfth to Nineteenth Century): Their manner of performance and their place in the social life of the time*, Dance Books, London, 1982.
- WRIGHT Mathew, *Euripides' Escape - Tragedies. A study of Hecuba, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, OUP, Oxford, 2005.
- ZEITLIN Froma, *Playing the Other" Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

REVUES EN GREC

- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Τρίτος Ανδρικός Αντικριστός*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 34, σελ. 227-228, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1984.
- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Κυπριακοί χοροί*, Κυπριακά Σπουδαί Τόμος ΙΘ', σελ. 145-184, Δημοσιεύματα εταιρείας κυπριακών σπουδών, Τυπογραφείο Ζαβαλή Λευκωσία, 1955.
- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Κυπριακοί Λαϊκοί Χοροί*, Δημοσιεύματα της Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, Κύπρος, 1978.
- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Τρίτος Ανδρικός Αντικριστός*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 34, σελ. 227-228, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1984.
- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Αναφορά στη Δημοτική μουσική της Κύπρου*, Λαογραφική Κύπρος, σελ. 194-197, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1986.
- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Κυπριακά λαϊκά όργανα και οι παλαιοί εκτελεστές*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 41, σελ.32-36, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1991.
- ΑΒΕΡΩΦ Γεώργιος, *Συρτοί*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 41, σελ. 37, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1991.

- ΑΝΔΡΕΟΥ Χρήστος, *Ο χορός του δρεπανιού*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 1-3, σελ.97-102, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1971.
- ΑΝΔΡΕΟΥ Χρήστος, *Κυπριακοί χοροί*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος: 1-3, p.p.77-79, Τύποις, «Αναγέννησις», Λευκωσία, Κύπρος, 1971.
- ΑΝΔΡΕΟΥ Χρήστος, *Οι Κυπριακοί χοροί*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 1-3, σελ.77-79, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1971.
- ΑΝΔΡΕΟΥ Χρήστος, *Πως πρέπει να παρουσιάζεται ο Κυπριακός λαϊκός χορός*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 4-6, σελ.84-86, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1972.
- ΑΝΔΡΕΟΥ Χρήστος, *Συμβολή στη μελέτη του Κυπριακού Ζεϊμπέκικου*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, σελ. 191-196, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1982.
- ΑΡΤΕΜΙΔΗΣ Κλεόβουλος, *Από τα Κυπριακά δημοτικά τραγούδια*, Κυπριακά Σπουδαί, 16, σελ. 29-36, Λευκωσία, 1952.
- ΔΡΑΚΟΣ Γεώργιος Κ. *Γεωργίου Αβέρωφ: Κυπριακοί λαϊκοί χοροί*, Λευκωσία 1978, σελ.305-312, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, Λευκωσία, 1982.
- ΖΑΡΜΑΣ Πιερής, *Ο ρυθμός στην παραδοσιακή μουσική της Κύπρου μας*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 36, σελ. 189-194, 1986.
- ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ Αλέκος, *Η εξέλιξη ενός χορού*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 35, σελ. 180-185, Λευκωσία, 1988.
- ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ Κώστας, *Το πιπέριν*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, σελ. 301-302, Λευκωσία, 1982.
- ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΣ Θεόδουλος, *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα*, Κυπριακά Σπουδαί, Εκδόσεις, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία, Κύπρος, 1951.
- ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΣ Θεόδουλος, *Ο Μπάλος* (Καταγραφή μουσικής), Λαογραφική Κύπρος, σελ.315, Λευκωσία, 1982.
- ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ Σταύρος, *Ο χορός Το Μήλο*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, σελ. 293-294, Λευκωσία, 1982.
- ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ Ελένης, *Κυπριακή Λαϊκή Ενδυμασία*, Ανάπτυπο από το περιοδικό « Λαογραφική Κύπρος», χρονιά ΙΔ', τεύχος 34, Τύποις: «Αναγέννησις», Λευκωσία, 1984.
- ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ Χρ. Ελένη, *Η Κυπριακή λαϊκή ενδυμασία*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 34, σελ.161- 218, Λευκωσία, 1984.
- ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ Χρυσάνθος, *Αθλήματα- παιχνίδια- χοροί του λαού της Κύπρου*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, Λευκωσία, 1982.
- ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ Χρυσάνθος (Επιμέλεια), *Λαογραφική Κύπρος*, Τεύχος 33 (Γενάρης – Δεκέμβρης) , χρονιά ΙΓ', Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, Κύπρος, 1983.
- ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ Στ. Χρυσάνθος, *Η Κυπριακή Λαογραφία*, τεύχος 42, σελ.9-24, Λαογραφική Κύπρος, 1994.
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ ΣΤΙΛΠΩΝ, *Τα σύμβολα εν τη ελληνική λαογραφία*, Λαογραφία, τ. ΙΒ', σελ. 503-546, Θεσσαλονίκη [1938- 1948],
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ ΣΤΙΛΠΩΝ, *Τι είναι λαογραφία*, Λαογραφία, τ. ΙΒ', Θεσσαλονίκη [1938- 1948].
- ΛΟΥΚΑΤΟΣ Δημήτριος, *Απόκριες*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 36, σελ. 1-8, Λευκωσία, 1986.
- ΜΑΥΡΟΚΟΡΔΑΤΟΣ Γεώργιος, *Ο γάμος στο Δίκωμο*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχη 22-24, σελ. 45-51, Λευκωσία, 1978.
- ΜΙΚΕΛΛΙΔΟΥ Γεωργία, *Η Σούστα*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχη 28-30, σελ. 156, Εκδόσεις: «Αναγέννησις», Λευκωσία, 1980.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Γιάγκος, *Ανδρικοί αντικριστοί χοροί (Καρτζιλαμάδες)*, Τεύχος 10, σελ. 197-207, Κυπριακά Σπουδαί, Δημοσιεύματα εταιρείας κυπριακών σπουδών, Λευκωσία, 1946.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Γιάγκος, *Η Ιστορία της έρευνας της Κυπριακής μουσικοποιητικής παράδοσης*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 41, σελ.113-119, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1991.

ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ Βασίλης, *Λαογραφία και κοινωνιολογία*, τεύχος 245, Σεπτέμβριος, Πνευματικό Κέντρο Καφάλων Ευβοίας, Αθήνα, 1990.

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ελένη, *Σεμινάριο για την λαϊκή μας παράδοση*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 44, σελ.94, 1994

ΠΑΠΑΜΑΝΩΛΗ Λούλλα, *Το παραδοσιακό κόσμημα στα Δωδεκάνησα*, ΕΟΜΜΕΧ, Αθήνα, 1986.

ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Ανδρέας, *Τρίτος Ανδρικός Καρτζιλαμάς*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 34, σελ.221-226, Λευκωσία, 1984.

ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Ανδρέας, *Ο Τραγουδιστός χορός*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 35, σελ. 165- 179, Εκδόσεις : Αναγέννησις, 1985.

ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Ανδρέας, *Τέταρτος Ανδρικός Καρτζιλαμάς*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 36, σελ. 205-212, Λευκωσία, 1986.

ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Ανδρέας, *Πρώτος Γυναικείος Καρτζιλαμάς*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 39, σελ. 26-28, Λευκωσία, 1989.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ Ιωάννα, *Λαογραφικές μουσικοχορευτικές διαδρομές, Θράκη – Αιγαίο – Κύπρος*, Πρακτικά συνεδρίου, Εκδότης: Λαογραφικός όμιλος Λεμεσού, Σελ.113, Λεμεσός, 2003.

ΠΑΤΑΠΙΟΥ Νάσα, *Κύπρος το σύνορο του ευρωπαϊκού κόσμου και του πολιτισμού*, Κοινόν Κυπρίων τεύχος 14 (Απρίλιος – Ιούνιος), σελ. 31, Λευκωσία, 2004.

ΠΑΠΑΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ Γεώργιος, *Κυπριακά Ήθη και Έθιμα*, Δημοσιεύματα εταιρίας Κυπριακών Σπουδών, Αρ. 3, Λευκωσία, 1965.

ΠΑΠΑΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ Γεώργιος, *Παρατηρήσεις και εισηγήσεις δια του Κυπριακού χορούς*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, σελ. 49-54, 1982.

ΠΑΠΑΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ Γεώργιος, *Κυπριακά Ήθη και έθιμα*, [Δημοσιεύματα Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών, αρ. 3], Λευκωσία, 1992.

ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ Μελέτης, *Βήματα απλά του Ζεϊμπέκικου*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, σελ. 273- 234, Λευκωσία, 1982.

ΠΛΥΣΗΣ Κυριάκος, *Συνεκτικοί δεσμοί*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 44, σελ.99-103, Λευκωσία, 1994.

ΠΛΥΣΗΣ Κυριάκος, *Μερικές σκέψεις για τα δημιουργήματα του Λαϊκού μας πολιτισμού*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχη 16-18, σελ. 1-4, Τύποις, Αναγέννησις, Λευκωσία, 1976.

ΡΟΥΣΟΥ Παναγιώτα, *Έθιμα του γάμου*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, σσ. 124- 127, Τύποις Αναγέννησις, Λευκωσία, 1982.

ΣΑΛΑΜΙΝΟΣ Νικόδημος, *Η κατάσταση του λαού, Εκκλησιαστικός Κήρυξ*, έτος Ζ΄, τεύχος 133, σελ. 469 – 470, Οκτώβριος 1917.

ΧΑΤΖΗΩΝΑ Στυλιανός, *Αναφορά στους γάμους στην περιοχή της Πιτσιλιάς*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 33, σελ. 111, Λευκωσία, 1983.

ΧΑΤΖΗΚΩΣΤΑΣ Λεόντιος (Αρχιμανδρίτης), *Χορός και Εκκλησία*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 33, σελ. 97-101, Λευκωσία, 1983.

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Μενέλαος, *Η λαϊκή παράδοση της Κύπρου*, Λαογραφική Κύπρος, τεύχος 32, σελ.65-88, Λευκωσία, 1972.

REVUES EN LANGUE ÉTRANGÈRE

HADJIEFTYCHIOU Christos, *The downfall of the Cypriot Dance*, Sanctuary magazine, editor Lazari-Papacharidimou Andri, issue n.3, Paphos, 2007.

KYPRIANOU Chrysanthos, *The role of Folk civilization in cultural – a esthetic education and artistic creation in the secondary schools in Cyprus*, p.p. 17-22, Λαογραφική Κύπρος, τεύχη 19-20, Λευκωσία, 1977.

ÉMISSIONS DE TÉLÉVISION ENREGISTRÉES

R.I.K: Radiodiffusion chypriote, « Μουσική και χοροί της Κύπρου », émission hebdomadaire de la Télévision Nationale de Chypre (R.I.K), Λευκωσία, Κύπρος, 1974.

R.I.K., « Moisson et Tradition », production : Chaîne d'Etat Chypriote, 1986.

R.I.K., « Danses Chypriotes », production : Chaîne d'Etat Chypriote, 1987.

DVD DE LA TÉLÉVISION NATIONALE DE CHYPRE (R.I.K)

R.I.K: Radiodiffusion chypriote, « Μουσική και χοροί της Κύπρου » émission hebdomadaire de la Télévision Nationale de Chypre (R.I.K), Λευκωσία, Κύπρος, 1973 -1974.

« Moisson et Tradition », production : R.I.K., 1986.

« Danses Chypriotes », production : R.I.K., 1987.

Excursion de R.I.K. à l'île de Santorini avec des musiciens : (pour une représentation du mariage traditionnel, des mœurs et des coutumes de Chypre).

CD CITÉS : CENTRE DE RECHERCHES SCIENTIFIQUES DE CHYPRE

Centre des Recherches Scientifiques, CD 221.

Centre des Recherches Scientifiques, CD 227.

Centre des Recherches Scientifiques, CD 363.

Centre des Recherches Scientifiques, CD 411.

Centre des Recherches Scientifiques, CD 427.

Centre des Recherches Scientifiques, CD 662.

Centre des Recherches Scientifiques, CD 751.

Centre des Recherches Scientifiques, CD 848.