

CHAPITRE II

OPINION DES GRECS SUR LA DANSE. — SON DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE

Nous aborderons au chapitre suivant l'étude technique de l'orchestique grecque et l'examen de ses principales variétés. Mais il nous faut d'abord exposer, en suite naturelle de notre introduction théorique, l'opinion singulièrement haute que les Grecs ont eue de la noblesse et de l'utilité de la danse, comme nous devons aussi présenter une vue rapide du développement historique de cet art dans le monde ancien.

Les Grecs se sont parfaitement rendu compte de la vénérable antiquité de la danse que je soulignais précédemment, et ils la faisaient remonter aux origines mêmes de l'univers. Lucien écrit que, selon ses plus véridiques généalogistes, elle est aussi ancienne que l'Amour cosmogonique ordonnateur de toutes choses, et que le chœur des astres, la conjonction des

planètes et des étoiles fixes, leur société harmonieuse, leur admirable concert ont été le prototype et les modèles de la première danse exécutée par des mortels¹.

C'est que cet ordre harmonieux qui, triomphant du chaos, fut le principe du monde, est aussi une loi, une aspiration profondément inscrite dans l'homme, et par où il se distingue des autres êtres vivants. En effet, si tous les animaux sont doués de mouvement et peuvent manifester avec plus ou moins de clarté ce qu'ils éprouvent, l'homme seul, au dire de Platon², a véritablement le sens de l'ordre et du rythme ; il s'en est servi pour constituer l'orchestique qui est, elle aussi, particulière à l'homme, et ces sentiments innés ont trouvé dans l'art qu'ils engendraient une expression tellement parfaite que le chœur de danse est toujours resté pour les Grecs l'image, le symbole de tout groupement organisé, de tout ensemble équilibré, qu'il s'agisse de l'homme lui-même, depuis la collectivité des soldats et des citoyens jusqu'au chapelet des dents dans sa bouche, ou qu'il s'agisse des objets disposés par ses soins³, et l'on remarque que, dans l'*Économique*, le chœur de danse est le premier exemple invoqué par Ischomachos pour convaincre sa jeune femme de la beauté, de l'agrément d'une demeure où règne un ordre parfait⁴.

Ces sentiments de la mesure et de l'harmonie ayant été donnés en propre à l'homme par la divinité, on peut donc avancer, de nouveau avec Platon⁵, que la danse s'est développée sous l'inspiration des dieux. Ainsi, l'orchestique n'est pas seulement spéciale à la plus noble des créatures, les sentiments

d'où elle tire sa forme ont une origine divine, et souvent, même, les Grecs ont attribué directement aux dieux l'invention de la danse. D'après Lucien, c'est Rhéa qui, la première, l'enseigna aux Corybantes en Phrygie et aux Courètes en Crète ; on racontait parfois, également, que la pyrrhique avait été trouvée par Athéna ou par les Dioscures à qui certains rattachaient encore la Caryatide, une des danses spartiates les plus renommées⁶.

Mais, pour les Grecs, la danse est divine encore par un autre sentiment qui est sa source vive, son âme même. Ce sentiment, le plus beau de tous, c'est le plaisir, le bonheur qui nous rapproche de la divinité à laquelle il est, d'ailleurs, un hommage, et je rappelle ici l'étymologie significative donnée par les anciens eux-mêmes qui font dériver χορός, le mot qui désigne le chœur de danse, de χαρά, le mot qui signifie la joie, ou de χαίρειν qui signifie être joyeux⁷. De même que l'Hellène a fait, on l'a vu, du chœur de danse le symbole coutumier du bel agencement des éléments constitutifs d'un tout, de même, quand il veut rendre de manière sensible l'idée du bonheur, c'est encore la riante vision de la danse qui s'offre le plus naturellement à son esprit⁸, et l'on se souvient en particulier, comment Pindare, évoquant, dans la *X^e Pythique*, la plaisante vie des pieux Hyperboréens, nous dit que chez eux « tournent partout les chœurs de jeunes filles qu'accompagnent les sons de la lyre et les notes bruyantes de la flûte »⁹.

Voilà comment les Grecs se sont représenté, le plus généralement, tout état de félicité, y compris la félicité suprême des dieux¹⁰, chose d'autant plus naturelle que ces derniers passaient,

on vient de l'indiquer, pour les inventeurs ou les promoteurs de la danse. C'est un trait frappant de l'Olympe hellénique de n'être nullement figé dans une froide majesté, et lorsque Apulée veut exprimer de façon caractéristique l'originalité des dieux de la Grèce, il émet cette appréciation fort juste : *Graeca numina plerumque choreis gaudent*, les divinités de la Grèce trouvent souvent leur plaisir dans les chœurs. Et de fait, n'est-ce point par la prédilection d'Athéna pour la danse armée que Platon, dans le *Cratyle*, explique son surnom de Pallas ? Les dieux tels que Dionysos, Apollon, Arès sont fréquemment appelés danseurs, et Pan, lui aussi, que Pindare proclame le plus habile à la danse parmi les immortels¹¹. « O Pan, chante encore Sophocle, ô Pan, sur le rivage battu des flots, quittant le dos pierreux du neigeux Cyllène, apparais-nous, maître, qui présides aux chœurs des dieux, pour partager avec nous les danses que, tout seul, tu as apprises ! »¹². Pan est le génie danseur des solitudes de la montagne, tandis qu'autour de lui, sur les sommets de l'Hymette ou du Pentélique, parmi les amoncellements de roches nues, les Oréades, musiciennes invisibles, chantent au fond des grottes en tissant de fines étoffes qu'aucun mortel ne saurait voir. Parfois, cependant, il abandonne ce jeu des cimes, et, descendant s'asseoir sous quelque yeuse bruisante, il embouche lui-même le chalumeau, afin qu'Hermès, son père, ouvre la voie, de ses mobiles talons d'azur, à la vive théorie des Nymphes. Celles-ci, au retour du printemps, sortent de leurs retraites dès le premier appel du Zéphyr, et, sur la prairie subitement rajeunie de fleurs, elles entrelacent leurs pas à ceux des Charites

qu'on voit encore, unies aux Heures, enchanter l'Olympe de leurs mouvements gracieux. Dès l'aurore, les Muses forment leurs chœurs sur l'Hélicon, près des sources inspiratrices, et sans arrêt, à tous les caps, à toutes les anses, à toutes les dentelures de la terre grecque, les blanches Néréides bondissent en mêlant leurs boucles d'or à la frange argentée des vagues. Par les calmes nuits de lune, Artémis rayonne soudain à la tête de l'onduleux cortège des Dryades qui, pour la suivre, ont quitté leurs arbres ; ou bien, avec ses compagnes chasseresses, elle mène la danse par les vallons, par les clairières, près de la pure solitude d'un lac tranquille, et je pourrais, longtemps encore, poursuivre cette énumération où nous nous lasserions plus vite que l'Intrépide, car comme le dit le proverbe d'Ésope, « où donc n'a pas dansé Artémis ? »¹³. Enfin, la sévère Héra et Zeus lui-même, dans la gloire de la toute-puissance, ne dédaignent nullement de s'associer à ce plaisir¹⁴. Plaisir des dieux quand ils s'y adonnent, la danse ne l'est pas moins quand on pratique, en leur honneur, cet art qu'ils aiment et qu'ils ont révélé aux hommes. Elle interviendra tout naturellement dans leur culte et Platon souligne qu'elle est un excellent moyen de leur être agréable et de les vénérer¹⁵. Par la suite, Lucien affirmera, de son côté, qu'Orphée et Musée, qu'il appelle les plus parfaits danseurs de leur époque, avaient prescrit, en instituant les mystères, qu'ils eussent toujours lieu avec le rythme et la danse, et il ajoute qu'on ne saurait trouver d'initiation ancienne qui soit dépourvue d'un accompagnement orchestrique¹⁶.

La danse, ce présent des dieux qui permet de se rendre la

divinité favorable, est donc la bienfaitrice de l'homme. Elle l'est encore parce que, joignant l'utilité d'un noble exercice à l'agrément d'un beau spectacle, elle possède une valeur éducative, physique et morale, que les anciens se sont appliqués à faire ressortir.

Commode à pratiquer, convenant à tous, sans distinction de sexe ni même d'âge, elle est, comme nous dirions, un sport modéré pour l'organisme, et c'est par les avantages qu'elle offre à ce point de vue que Socrate justifie surtout, dans le *Banquet* de Xénophon, son penchant pour l'orchestique. « Vous riez de moi » dit-il aux convives réunis dans la maison du riche Callias, quand il leur a déclaré qu'il prendrait volontiers des leçons du maître de danse syracusain dont la troupe charme l'assistance ; « vous riez de moi, est-ce parce que je veux, grâce à l'exercice, me porter mieux, manger et dormir plus agréablement ?... Riez-vous de ce que je n'aurai pas besoin de me chercher un compagnon d'exercice ni de me mettre, moi vieillard, tout nu en présence de la foule, mais de ce qu'il me suffira d'une salle à manger, comme celle-ci vient de suffire à ce garçon » — il s'agit d'un des danseurs qui vient de se produire au cours du banquet — « ... de ce que je m'exercerai l'hiver, à l'abri ; et à l'ombre, l'été, quand il fera trop chaud ? Riez-vous enfin, de ce qu'ayant un peu trop de ventre je veux le rendre plus raisonnable¹⁷ ? »

Platon relève également, dans les *Lois*, la vertu curative de la danse, de même Plutarque dans son traité *Sur la conservation de la santé*, et Lucien atteste encore que « les mouvements

incessants des danseurs... sont très salubres aux exécutants¹⁸ ». Nous savons, d'ailleurs, que la danse était en honneur, à ce titre, dans la discipline de Pythagore, et que le savant médecin Oribasios la recommandait pour faire descendre les humeurs mauvaises de la tête¹⁹. Signalons même aux apologistes de la danse qu'il ne serait pas impossible de trouver dans l'ode de Pindare citée plus haut une saisissante allégorie de ses bienfaits, car le poète, aussitôt après avoir mentionné les danses éternelles des Hyperboréens, ajoute que cette race privilégiée ne connaît ni les maladies ni la vieillesse. Certes, je n'affirmerais pas qu'il y a, dans le texte, un rapport de causalité, et l'on pourrait objecter, en particulier, que, si les Hyperboréens dansent toujours, c'est précisément qu'ils ne connaissent aucune sorte de diminution physique. Cependant, je ne crois pas que nous faussions la pensée des Grecs en proposant ce mythe de la danse fontaine de jouvence, et j'en appellerai, pour trancher le débat, à une chanson d'Anacréon qui témoigne, en tout cas, que, si la danse n'empêche pas de vieillir, elle procure l'avantage déjà appréciable de rester jeune en vieillissant :

Ἄν δ'ὁ γέρον γορεύῃ
 Τρίχας γέρον μὲν ἔστιν,
 Τὰς δὲ σρένας νεάζει

« Quand un vieillard danse, il n'y a de vieux en lui que ses cheveux, son esprit est jeune encore »²⁰. Nous touchons là, il est vrai, à un bénéfice moral plutôt que physique, et nous y reviendrons bientôt.

L'orchestique n'a pas pour unique effet, selon les Grecs, de maintenir le corps en santé. Ils estiment encore qu'elle développe la vigueur de l'organisme, d'où la faveur dont elle a joui, sous certaines espèces, dans une cité aussi virile et militaire que Sparte. Platon dit expressément, dans les *Lois*, qu'elle donne la force nécessaire au guerrier, et l'on connaît le fameux vers attribué à Socrate, qui pratiquait volontiers la danse guerrière appelée *memphis*, que « ceux qui savent le mieux honorer les dieux dans les chœurs sont, également, les meilleurs dans les combats²¹ ».

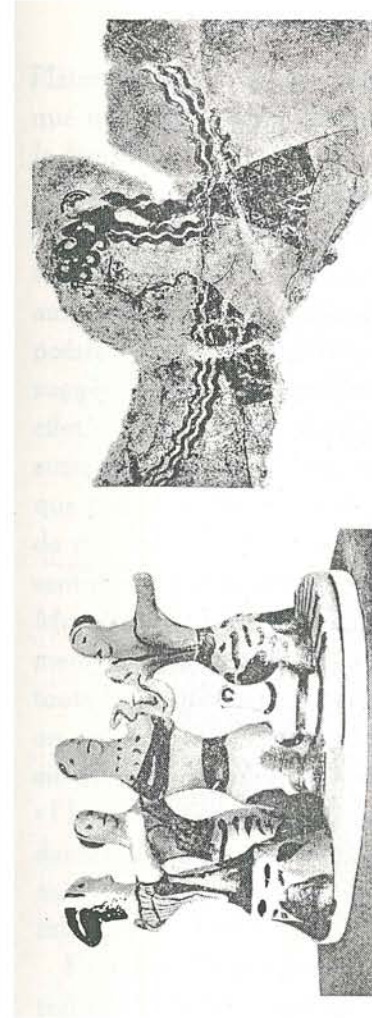
Santé, vigueur, est-ce là tout le bienfait corporel de la danse ? Mais qui dit vigueur, dit déjà beauté, nous l'avons vu, ou, du moins, une partie de la beauté, et il n'eût pas été dans l'esprit des Grecs de ne pas se montrer sensibles aux services qu'elle pouvait encore rendre à cet égard.

Socrate, d'après la tradition, n'avait rien d'un Adonis, et il s'en rendait bien compte, semble-t-il, puisque, dans ce même *Banquet* de Xénophon déjà invoqué par nous, s'il dispute malicieusement au charmant Critobule le prix de la beauté, c'est, par un plaisant artifice de dialectique, en faisant impitoyablement ressortir la laideur de son propre visage. Son jeune adversaire lui ayant concédé, un peu à l'étourdie, que toute chose est belle qui est bien adaptée, par l'art ou la nature, à sa destination dans l'usage, Socrate poursuit triomphalement en ces termes : « Eh bien, sais-tu pourquoi nous avons besoin d'yeux ? — Évidemment, c'est pour voir. — Alors, il se peut faire que mes yeux soient plus beaux que les tiens. — Comment cela ?

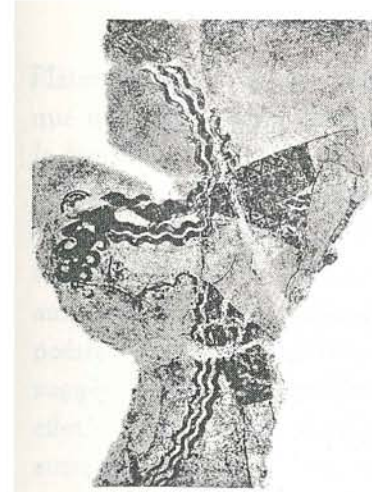
— Parce que les tiens ne voient qu'en ligne droite, tandis que les miens voient aussi de côté, étant à fleur de tête ». Critobule est bien forcé de marquer touché, non sans insinuer, pour se venger, qu'à ce compte les yeux de l'écrevisse sont encore ce qu'il y a de plus beau. « Soit, conclut-il donc, mais en fait de nez, lequel est le plus beau, le tien ou le mien ? — Je crois, répond Socrate, que c'est le mien, s'il est vrai que les dieux nous aient fait un nez pour sentir. Or, tes narines sont dirigées vers la terre, tandis que les miennes sont relevées en l'air de façon à recevoir de toutes parts les odeurs » ; et il ajoute que son nez camus, par cela même qu'il ne fait point barrière entre les yeux, favorise sa remarquable vision latérale et pivotante. Là-dessus, Critobule est si fortement impressionné que, sur l'article de la bouche, il cède la palme sans discuter, et avec une conviction si grande que Socrate est amené à lui demander s'il irait par hasard jusqu'à trouver que sa docte bouche est aussi vilaine que la gueule d'un âne²². Le sage Socrate, donc, faisait assez bon marché de la forme de son visage sur laquelle il ne pouvait rien, mais cela ne l'empêchait pas de rester soucieux d'esthétique pour les autres parties de son être sur lesquelles il pouvait quelque chose, et ce souci apparaît déjà dans la phrase mentionnée ci-dessus où il parle de son ventre un peu trop gros qu'il espère rendre plus raisonnable, grâce à la danse. Et il précise encore qu'il désire s'y exercer « de peur d'avoir, comme les coureurs du long stade, les jambes grosses et les épaules maigres, ou, comme les lutteurs, les jambes maigres et les épaules grosses », car ce qu'il souhaite, dit-il bien, c'est de

donner à son corps tout entier de justes proportions²³. Cette beauté, résultant non seulement de la vigueur mais des justes proportions, la danse grecque ne devait-elle pas, en effet, la donner naturellement, elle qui, mettant en œuvre toutes les parties du corps, la tête, le torse, les bras, les jambes, développait nécessairement l'organisme dans un équilibre harmonieux ? Au surplus, liés étroitement au rythme, les mouvements orchestiques revêtaient cette force bien proportionnée du fluide vêtement de l'aisance et de la grâce, en sorte que la danse était, pour les Grecs, comme l'atmosphère vitale où s'épanouissait la beauté parfaite, digne du regard des Olympiens et capable d'inspirer les artistes pour ces idéales figures de héros et de dieux que les jeunes vivants pouvaient saluer d'un sourire quasi fraternel.

Mais que serait la noblesse du corps s'il n'y transparaissait la noblesse de l'âme que la danse, éducatrice morale, selon les anciens, en même temps que physique, ne devait pas, non plus, manquer d'accroître. Née de la joie, elle entretenait aussi par action en retour, les dispositions optimistes et confiantes, et elle était susceptible de produire une amélioration, une *κάθαρσις*, parce que le bien ne pouvait se séparer du beau, et parce que les sentiments d'ordre, de mesure, d'harmonie qui étaient, avec la joie, ses autres principes et ses autres effets, devaient, semble-t-il, favoriser dans l'homme le souci de la règle, de la modération et de la vertu. Tel était, du moins, le suprême idéal que pouvait légitimement se proposer l'orchestique et dont il nous est loisible de retrouver l'écho dans la belle pensée de



1. - Ronde de Palatocastro



2. - Danseuse de Cnosossos



3. - Danseuses de Cnosossos

Platon que M. Zielinski formule en ces termes : « Il faudrait que nos jeunes gens dansent non seulement *bien*, mais encore *le bien* »²⁴.

Enfin, le dernier avantage de la danse, c'était d'être, aux yeux des Grecs, éducatrice de l'esprit, grâce d'abord à la puissance de la musique qui a affiné, attendri jusqu'aux barbares, aux animaux, aux rochers, aux arbres, grâce également à la poésie qui traduit par des mots ce que la plastique vivante suggère, de son côté, par les attitudes et les gestes. La danse, en effet, n'instruit pas simplement par ce qu'elle chante, mais aussi par tout ce qu'elle représente, car, pour les Grecs plus que pour tout autre peuple, elle est « l'art d'exprimer... à l'aide de mouvements corporels rythmés »²⁵. Elle rendra les idées, les sentiments ; elle imitera, comme dit Platon, les paroles de la Muse²⁶, et l'on ne peut souhaiter de langage qui soit plus aisément ni plus universellement entendu. Quand on mesure ainsi toute la bienfaisante vertu que les Grecs ont reconnue à cet art, on ne saurait être surpris qu'un philosophe comme Platon ait déclaré, dans les *Lois*, que l'homme convenablement élevé, « l'honnête homme » dirions-nous, saura bien chanter et bien danser, et qu'il ait répété par deux fois dans ce même ouvrage que la *χορεία* prise dans son ensemble embrasse toute l'éducation²⁷.

Examinons brièvement, maintenant, le développement historique de la danse aux diverses époques de l'antiquité classique et dans les principales contrées du monde grec.

Nous avons insisté plus haut sur le caractère millénaire

de cette pratique et, de fait, dès l'âge de la civilisation créto-mycénienne, plusieurs monuments qui datent des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles avant J.-C. la révèlent déjà en honneur²⁸. Voici, par exemple (pl. II, 1), un groupe de terre cuite peinte, de style très rudimentaire, qui provient de Palaiokastro, en Crète, et où quelques danseuses assez mornes et dépourvues de charmes, il en faut convenir, mènent la ronde autour d'un chanteur qui s'accompagne de la lyre²⁹. Les fresques d'Haghia Triada et de Cnossos nous présentent aussi des ballerines (pl. II, 2)³⁰ que nous voyons encore sur plusieurs cachets de bagues d'or trouvés à Cnossos, à Vaphio ou à Mycènes (pl. II, 3)³¹, et où les danseuses sont vêtues selon la mode si caractéristique des « dames de la cour de Minos » qui reparait sur plusieurs autres monuments³², corsage très échancré serré à la taille et longue jupe en forme de cloche ornée parfois de nombreux volants.

La poétesse Sapphô, quelque mille ans plus tard, fera encore allusion aux habiles danseuses du pays de Crète qui a été, certainement, un lieu d'élection de l'orchestique, et plusieurs passages d'auteurs anciens tendent à désigner cette contrée comme le berceau même de cet art³³.

Si nous prenons ces miroirs de la vie grecque archaïque que sont *l'Iliade* et *l'Odyssee*, nous y verrons également la danse florissante et honorée. Elle est un des plaisirs favoris des Phéaciens dont Ulysse admire les pas étincelants : « Pour nous, déclare le bon roi Alkinoos, rien ne vaut... la cithare et la danse... Allons ! entrez au jeu, toute la fleur de nos danseurs de Phéacie ! De retour au logis, je voudrais que notre hôte pût dire à tous

les siens qu'à la rame, à la course, au chant et à la danse nous sommes sans rivaux ». C'est par la nécessité où elle est de tenir ses frères toujours munis en vue du bal, que Nausicaa justifie son départ matinal pour la fontaine, et c'est encore avec la danse que les prétendants de Pénélope occupent souvent les loisirs que leur fait la patiente vertu de l'épouse d'Ulysse³⁴.

La fabuleuse décoration du bouclier d'Achille, décrite au chant XVIII de *l'Iliade*, révèle aussi un goût très vif pour l'orchestique : trois chœurs y symbolisent les charmes de la vie civile et de la paix³⁵. Nous voyons d'abord la célébration de plusieurs mariages et les réjouissances nuptiales : « Les épouses étaient conduites par la ville et, de toutes parts, montait le chant d'hyménée, et les jeunes hommes dansaient en rond, aux accords des flûtes et des cithares ». Puis vient le tableau de scènes de vendanges : « Héphaïstos traça une belle vigne d'or chargée de raisins, avec des rameaux d'or sombre et des pieds d'argent... Et la vigne n'avait qu'un sentier où marchaient les vendangeurs. Les jeunes filles et les jeunes hommes qui aiment la gâté portaient le doux fruit dans des paniers d'osier. Un enfant, au milieu d'eux, jouait harmonieusement d'une cithare sonore, et sa voix fraîche se mariait au son des cordes. Et ils le suivaient, chantant, dansant avec ardeur, et frappant tous ensemble la terre ». Enfin, dit le poète, sans préciser aucune circonstance d'exécution, « l'illustre Boiteux représenta un chœur de danse semblable à celui que, dans la grande Cnossos, Dédale sculpta autrefois pour Ariadné à la belle chevelure³⁶. Les adolescents et les vierges dansaient avec ardeur en se tenant

par la main. Et celles-ci portaient des robes légères, et ceux-là des tuniques finement tissées qui brillaient comme de l'huile. Elles portaient de belles couronnes et ils avaient des épées d'or suspendues à des baudriers d'argent. Et, habilement, ils dansaient en rond avec rapidité comme la roue que le potier, assis

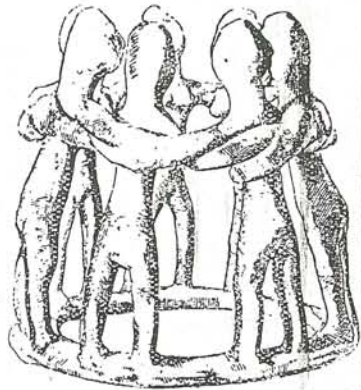


FIG. 2

au travail, sent courir sous sa main. Et, tantôt, ils se séparaient en deux files qui s'avançaient l'une vers l'autre. Et la foule charmée se pressait alentour ».

La mention faite par Homère de ce chœur de danse que jadis, à Cnossos, Dédale avait sculpté pour Ariane, nous ramène à la Crète, et l'on pourrait illustrer la première figure, circulaire, de la danse précédente, comme la figure unique de la danse d'hyménée plus haut décrite, au moyen de la ronde crétoise de Palaiokastro dont il vient également d'être question.

Voici encore un petit groupe de bronze, trouvé à Olympie, où sept femmes qui se tiennent par les épaules tournent, elles aussi, comme la roue sous la main du potier (fig. 2). Ce monument, d'ailleurs, est d'époque beaucoup plus récente que le précédent : au lieu d'être à peu près contemporain, comme la terre cuite de Palaiokastro, des événements racontés dans les poèmes homériques, il date environ du moment où fut com-

posée *l'Iliade*, car Homère, notons-le en passant, n'est guère moins éloigné du sujet qui l'inspire que Victor Hugo ne l'était du moyen âge évoqué par lui dans certaines de ses œuvres³⁷. Ce bronze, ainsi que la terre cuite, correspond assez bien aux rondes précitées, sauf qu'ici encore des danseuses figurent seules, tandis que, dans le poème, nous voyons, dans un cas, uniquement des jeunes hommes et, dans l'autre, des adolescents



FIG. 3

et des jeunes filles, les exécutants du même sexe étant, alors, soit disposés en deux groupes continus, soit, plutôt, alternés.

Quant à la danse de vendangeurs décrite plus haut, on s'accorde généralement à la considérer, non plus comme une ronde où s'unissent les danseurs des deux sexes, mais comme une farandole où jeunes gens et jeunes filles étaient répartis en deux chœurs distincts parallèles ou successifs. Entre autres monuments, on fait observer une répartition analogue sur une hydrie de style géométrique orientalisant trouvée à Anatalos, près d'Athènes (fig. 3) et où l'on voit en face l'un de l'autre et séparés par le joueur de lyre, le chœur masculin et le chœur

féminin dont l'aspect est loin d'égaliser les gracieuses évocations du poète. Cette inégalité est due, sans doute, aux différences de culture et de milieu, mais on y peut trouver, aussi, un exemple typique d'une règle assez générale dans les premiers stades de la civilisation grecque, le retard marqué des arts plastiques sur l'art littéraire qui n'est conditionné par aucune technique matérielle et qui n'a pas à vaincre les mêmes difficultés d'expression³⁸. Cette peinture, en effet, semble même un peu postérieure à Homère, et M. Ch. Dugas la date, dans son savant et charmant petit livre sur la *Céramique grecque*, du début du VII^e siècle avant J.-C.

Homère nous est un témoin de la popularité de la danse, à la fois parmi ses contemporains et dans les contrées ioniennes qui furent le berceau de l'épopée, et aussi, peut-on croire, parmi les générations antérieures de l'âge mycénien auquel appartenaient ses héros. La civilisation mycénienne se présentait elle-même sur ce point, comme sur bien d'autres, en héritière de la Crète primitive à laquelle le poète fait également allusion, et où la pratique de la danse est attestée, outre par les monuments cités plus haut, par la tradition assez répandue rapportant à cette contrée l'origine de cet art³⁹. Dans la suite des temps, après l'invasion doriennne, la Crète demeura, si l'on peut dire, un des principaux foyers de la danse, et nous avons rappelé le souvenir que Sapphô accorde encore aux danseuses de ce pays. Les autres régions qui devinrent aussi foncièrement doriennes, comme le Péloponnèse, témoignèrent d'un pareil amour pour l'orchestique, surtout sous ses espèces

religieuse et militaire⁴⁰. C'est là principalement que se développa le lyrisme choral, et que des poètes, tel Alcman à Sparte, ou, un peu plus tard, des poétesses comme Praxilla à Sicyone et Télésilla à Argos, furent de véritables professeurs d'orchestique⁴¹. Ajoutons que les danses armées et les danses gymniques ont connu, à Sparte, une faveur considérable, et c'est dans cette ville que la pyrrhique, enseignée à tous les enfants dès l'âge de cinq ans, a conservé le plus longtemps son ancien caractère éducatif. Enfin, la danse a certainement joué un rôle important en Attique, et il ne faudrait pas voir un simple reflet des idées spartiates dans la considération où la tient Platon et dans la place qu'il lui réserve en son système d'institution individuelle et sociale. La céramique ancienne de l'Attique représente assez souvent des chœurs de danse, et l'inscription d'un vase du Dipylon mentionne une victoire orchestique remportée par un défunt⁴², ce qui permet de supposer peut-être, dès une époque reculée, l'existence de concours réguliers. Comme dans les pays doriens qui, sur certains points, firent d'ailleurs sentir leur action, la danse apparaît tôt liée, en Attique, au culte, aux cérémonies publiques, à l'éducation de la jeunesse, et il convient naturellement de faire la plus large part au génie artistique d'Athènes dans la forme que revêtit l'orchestique grecque à son apogée, au début du V^e siècle avant J.-C.

C'est en effet à cette époque, semble-t-il, que, lentement mûrie au cours des deux siècles précédents, l'orchestique touche en Grèce à sa plus grande perfection⁴³, conjointement

à la parfaite éclosion de la lyrique chorale avec Pindare, de la lyrique dramatique avec Eschyle, de la peinture et de la sculpture avec des artistes comme Polygnote et Phidias. Mais, dès le IV^e siècle, nous voyons Platon mettre ses contemporains en garde contre trop d'innovations dans la musique et dans l'orchestrique⁴⁴, et cette dernière ne tarde pas à se ressentir de notables transformations. D'un côté, la danse apollinienne, forme essentielle, nous l'avons dit, de l'orchestrique grecque, subit chaque jour davantage, non seulement la concurrence des danses spécifiquement dionysiaques qui date de plus haut, mais celle, très redoutable, de toutes les danses orgiastiques et extatiques pratiquées dans les associations d'initiés affiliés à des cultes mystiques de provenance étrangère. D'autre part, vers la fin du IV^e siècle, la recherche et le développement de la virtuosité aidant, les chœurs de simples citoyens commencent à tomber en désuétude, et la danse va devenir de plus en plus l'apanage de professionnels⁴⁵. C'est dès lors, aussi, que l'orchestrique va précipiter son évolution dans un sens où elle inclinait, d'ailleurs, il convient de le souligner, en raison d'un de ses caractères fondamentaux. L'élément mimétique, si notable dès le début dans l'orchestrique grecque, tend chaque jour à prédominer davantage, si bien que la danse proprement dite finira par disparaître dans les raffinements de la pantomime⁴⁶. A vrai dire, certaines formes de pantomime n'étaient pas inconnues de l'époque classique, soit, comme nous le verrons, à titre d'intermède dans les banquets, soit dans le culte, à titre de mystère sacré, comme à Delphes, notamment, où l'on exécutait, lors de

la fête du Στεπτήριον⁴⁷, un antique ballet religieux qui représentait la victoire d'Apollon sur le serpent Python : préliminaires de la lutte, provocation, combat, mort du serpent et joyeux triomphe, le tout sur accompagnement de flûtes, de cithares et de trompettes au moyen desquelles on cherchait à rendre les cris de colère du vieux monstre chthonien et ses affreux grincements quand il avait reçu le coup fatal⁴⁸. Mais ce n'était là que manifestations premières et rares, et il faut attendre l'époque alexandrine et surtout romaine pour voir la pantomime déployer toutes ses ressources et accaparer toute la faveur du public. Sous le règne d'Auguste, le Cilicien Pylade et l'Alexandrin Bathylle introduisirent la pantomime grecque à Rome où ils conquirent l'un et l'autre une incroyable popularité, Pylade, par exemple, dans le rôle de Bacchus, Bathylle dans celui de Léda, et l'on sait comment, plus tard, des succès non moins sensationnels ouvrirent à la danseuse Théodora le chemin du trône⁴⁹. A en croire Lucien, la danse, telle que l'avait connue Socrate, n'était qu'un art dans l'enfance auprès de la pantomime de son époque⁵⁰ ; peut-être serait-il plus juste d'affirmer que la pantomime, telle que la connut Lucien, était un art nouveau qui s'était dégagé de l'autre, en rompant l'union trinitaire de l'antique γοργεία, puisque la poésie et le chant — sinon la musique — étaient désormais abandonnés au profit exclusif de la plastique animée ou, pour mieux dire, de toutes les recherches de l'expression, un art qui parlait plus directement, plus impérieusement aux sens, mais qui n'avait plus la même complexité harmonieuse, la même noblesse, la même valeur que celui dont nous retraçons ici l'histoire.

- (1) *De la Danse*, 7.
 (2) *Lois*, II 653 E.
 (3) V. les nombreuses références aux textes anciens dans BRINKMANN, *Allgriechische Mädchenreigen*, p. 119-20.
 (4) *Economique*, VIII 20.
 (5) *Lois*, II 654 A.
 (6) LUCIEN, *De la Danse*, 8, 10 ; PLATON, *Lois*, VII 796 B ; Schol. PINDARE, *Pyth.*, II 127 ; ATHÉNÉE, IV 124 F ; DENYS D'HALICARNASSE, VII 72. On fera aussi remonter l'origine de la pythique à Dionysos, EUSTATHE, *Comment. sur l'Iliade*, XVI 617 ; un silène portait le nom de Πύρριγος (PAUSANIAS, III 25). Cf. MEURSIUS, *Orchestra*, p. 65 sq.
 (7) PLATON, *Lois*, II 654 A, 664 C sq. ; VI 765 A ; VII 800 C, 815 D ; *Etymol. Magnum*, s. v. χορός οἶμαι παρὰ τὸ χαίρειν. Cf. BRINKMANN, o. c., p. 118 ; FLACH, *Der Tanz bei den Griechen*, p. 2 sq. ; SITTL, *Die Gebärden der Griech. u. Römern*, p. 224. Etymologie d'ailleurs fantaisiste (cf. BOISACQ, *Dict. Étymol.*, p. 1067).
 (8) BRINKMANN, o. c., p. 118.
 (9) *Pyth.*, X 58 sq. et schol.
 (10) Cf. EMMANUEL, *Essai*, p. 285 sq. (*Dieux qui dansent*).
 (11) Pour ces différents détails, v. APULÉE, *De deo Socrat.*, XIV ; PLATON, *Cratyle*, 407 A ; ATHÉNÉE, I 22 B, C ; PINDARE, *Fragm.* 6, p. 179 (Puech) ; cf. KRAUSE, *Gymnastik u. Agonistik d. Hellenen*, II p. 816 n. 14 et 15 ; BRINKMANN, o. c., p. 120-21.
 (12) SOPHOCLE, *Ajax*, 694 sq.
 (13) Ποῦ γὰρ ἡ Ἄρτεμις οὐκ ἐγόρευσε ; (*Paræmiogr.*, II 229, 9). Pour les détails qui précèdent, v. BRINKMANN, o. c., p. 121 (où l'on trouvera mentionnées, comme dans le *Dict. des Antiquités*, IV p. 1026, de nombreuses sources anciennes) ; TH. ZIELINSKI, *La Religion de la Grèce antique*, p. 16, 17, 19.
 (14) ATHÉNÉE, I 22 C.
 (15) *Lois*, VII 796 C, 803 E ; 815 D. Sur le lien fondamental de la danse grecque avec la religion, v. encore, tout récemment, L. B. LAWLER, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1927, p. 73.

- (16) LUCIEN, *De la Danse*, 15.
 (17) XÉNOPHON, *Banquet*, II 17-18.
 (18) PLATON, *Lois*, VII 790 E ; PLUTARQUE, *De Valel. tuenda*, VI 15 ; LUCIEN, o. c., 71.
 (19) PORPHYRE, *Pythag.*, 32 ; cf. BURETTE, *De la danse des Anciens*, I p. 128 ; WEEGE, *Der Tanz in der Antike*, p. 8.
 (20) ANACRÉON 37 (BERGK, *Anthologia lyrica*, p. 427).
 (21) PLATON, *Lois*, VII 796 C, 803 E. Sur l'amour de Socrate pour la *memphis*, v. Athénée, I 20 F. Les vers de Socrate rapportés également par Athénée, XIV 628 F, sont : Οἱ δὲ χοροῖς κάλλιστα θεοῦ τιμῶσιν, ἄριστοι — ἐν πολέμῳ.
 (22) XÉNOPHON, *Banquet*, V 5 sq.
 (23) *Id.*, II 17.
 (24) ZIELINSKI, *La Religion de la Grèce antique*, p. 67-68 ; cf. PLATON, *Lois*, II 654 B C ; LUCIEN, *De la Danse*, 6.
 (25) JACQUES-DALCROZE, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, p. 146.
 (26) *Lois*, VII 795 E ; cf. LUCIEN, *De la Danse*, 6, 69, 72 ; ATHÉNÉE, XIV 628 C D.
 (27) *Lois*, II 654 A C, 672 D E ; VII 817 B C.
 (28) V. ANGELO MOSSO, *Scavi di Creta*, p. 259 ; WEEGE, *Der Tanz in der Antike*, p. 33-35.
 (29) BRINKMANN (o. c., p. 136) interprétait différemment cette figure.
 (30) Surtout des danseuses sacrées, semble-t-il (v. GLOTZ, *La Civilisation Égéeenne*, p. 356, 358).
 (31) V. PERROT, *Histoire de l'Art*, VI p. 847, f. 431, 9 ; BOSSERT, *Althreta*, f. 323 f, 324 d f ; WEEGE, o. c., f. 37, 39, 40.
 (32) V. BOSSERT, o. c., f. 103, 104, 117, 118, 131, 132 ; GLOTZ, o. c., f. 65, 66 et pl. III 2.
 (33) SAPPHO, Fr. 54 (BERGK, *Anthologia lyrica*, p. 368) ; cf. *inf.*, n. 39 et 40.
 (34) *Odyssée*, VIII 248 sq., 264-65, 383 ; VI 64-65 ; XVIII 304 ; cf. XXIII 134 sq.
 (35) *Iliade*, XVIII 492-95, 567-72, 590-607.
 (36) Le scholiaste explique cette comparaison en disant que le célèbre chœur où s'étaient réunis jeunes garçons et jeunes filles sauvés par Thésée du Minotaure, avait été formé sous la direction de Dédale. Mais Homère parle beaucoup plutôt d'un bas-relief attribué à cet artiste et représentant une danse (cf. Collignon, *Sculpture grecque*, I p. 111). D'autre part, n'est-ce pas une simple fantaisie du scholiaste que d'assimiler ce chœur de Cossos à celui qui fut, dit-on, institué à Délos par Thésée (γέρανος) pour commémorer sa victoire ? Philostrate le Jeune, qui décrit un chœur analogue à celui d'Homère, non sans se souvenir du passage de l'*Iliade* en question (*Imag.*, éd. KAYSER, p. 410), dit que ce chœur était semblable à celui que Dédale avait donné

à Ariane, ce qui confirme le sens auquel nous nous rangeons, et qui nous paraît indiqué, d'ailleurs, par le choix du verbe ἤσκησεν = *concinnavit, façonna, sculpta* (cf. PIERRON, *Iliade*, ad v.).

(37) Cf. L. SÉCHAN, *Études sur la Tragédie Grecque*, p. 3 et n. 5.

(38) *Id.*, p. 23 et n. 1.

(39) V. notamment LUCIEN, *De la Danse*, 8 ; Athénée, V 181 B, et ce que nous disons, chapitre IV, au sujet de la danse des Courètes, de la pyrrhique, de la télésias et des danses des Gymnopédies ; cf. WEEGE, *o. c.*, p. 34.

(40) V. KRAUSE, *Gymnastik u. Agonistik der Hellenen*, II p. 820 et n. 6 ; FLACH, *Der Tanz bei den Griechen*, p. 7, 8, 13, où l'on souligne, également, l'importance de la Crète.

(41) Cf. BRINKMANN, *o. c.*, p. 122, 125.

(42) HELBIG, *Les Vases du Dipylon et les Naucreries (Mémoires de l'Institut de France*, 1898), p. 389 ; cf. *Ath. Mitteil.*, 1881, pl. III p. 106 sq., et 1893, pl. X p. 225 sq.

(43) BURETTE, *De la danse des Anciens*, p. 108.

(44) PLATON, *Lois*, VII 798 E ; cf. II 660 B.

(45) Sur ces différents points, v. K. LATTE, *De saltationibus Graecorum*, p. 85-86, 93 sq. — Au III^e siècle, selon WILAMOWITZ (*Heracles*¹, I p. 131), la danse avait complètement disparu des chœurs de la tragédie.

(46) Pour la pantomime, v. WEEGE, *Der Tanz in der Antike*, p. 156 sq.

(47) P. FOUART, *Mémoire sur les ruines et l'histoire de Delphes (Archives des Missions scientifiques*, 1865), p. 46, 180-81.

(48) WEEGE, *l. c.*

(49) *Id.*

(50) LUCIEN, *De la Danse*, 25.

CHAPITRE III

CARACTÈRES TECHNIQUES DE LA DANSE GRECQUE. — VARIÉTÉS DES DANSES ET LEUR CLASSIFICATION

On a esquissé, dans les chapitres précédents, le développement historique et ce qu'on pourrait appeler la doctrine de la danse grecque. Nous allons maintenant l'examiner en elle-même, pour en faire ressortir les caractères techniques, et nous proposerons une classification de ses diverses variétés que nous décrirons par la suite en précisant les circonstances dans lesquelles elles étaient exécutées. Nous étudierons d'abord le groupement des personnages, puis les mouvements, temps et pas, les gestes et les figures des danseurs.

Si les Grecs n'ont ignoré ni le pas de deux, ni la danse d'un seul personnage isolé, c'est sous la forme chorale que l'orchestique se développa avant tout chez eux. Les chœurs y conserveront, jusqu'à la fin de l'époque classique, un rôle prépon-