

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 téléstias 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 Naucrarias (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. FOUCART, *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-

dérant et sous leurs deux espèces : les chœurs, les plus nombreux semble-t-il, qui se meuvent sur place et qui se présentent sous les deux aspects de chœurs circulaires ou cycliques — nous dirions la ronde — et de chœurs rectangulaires ; puis les chœurs en marche, qu'on estime moins fréquents, soit disposés en simple rangée frontale, soit plutôt à la file, sur le type de la



FIG. 4

procession ou de la farandole. Dans ces diverses formes de chœurs, la liaison et la disposition des participants sont variables, et voici ce que nous apprennent, à cet égard, les textes et les monuments¹.

Tantôt, les exécutants se tiennent par le poignet (pl. III, 1) ou par les mains qui sont nouées, assez souvent, autour d'un rameau de feuillage (fig. 3). Presque toujours, chacun des participants est uni ainsi à ses voisins immédiats, mais on constate, dans quelques cas (fig. 4) une liaison par chaîne, le premier étant uni au troisième, celui-ci au cinquième, etc., chaîne ana-

logue à celle de beaucoup de vieilles danses populaires encore en honneur, en particulier de la *tratta* qui est assez couramment exécutée en Italie et en Grèce.

On trouve également, et nous l'avons déjà relevée (fig. 2), la liaison par les épaules qui subsiste, aussi, dans les danses populaires modernes. En d'autres cas, les participants se tiennent uniquement par l'intermédiaire d'une couronne de feuillage (fig. 19), et parfois, encore, par un pan de leur vêtement (pl. VII, 1). On a pensé, enfin, qu'en certaines circonstances, les danseurs, se présentant de front, pouvaient, non seulement se tenir les uns les autres, mais encore

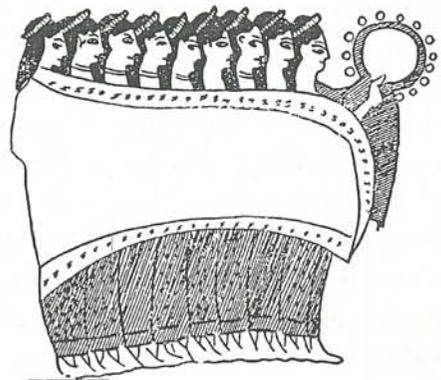


FIG. 5

être tous unis par le moyen d'une vaste draperie constituant un fond commun à l'ensemble (fig. 5). Il y a, en effet, des témoignages historiques d'un pareil agencement, mais pour un milieu et des temps bien différents, et d'autres auteurs ont prétendu qu'il ne fallait pas interpréter ainsi les images empruntées à l'art grec, car l'artiste, disent-ils, au lieu de figurer l'himation de chacun des exécutants, a simplement fait usage d'une abréviation conventionnelle destinée, peut-être, à accuser l'unité du groupe, ou bien encore a voulu, dans certains

cas, représenter un cortège de femmes portant un péplos consacré à quelque divinité².

Il va de soi, qu'à côté de ces ensembles liés, il en existait d'autres où les choreutes étaient tout à fait séparés ; tel était le cas, notamment, pour les chœurs où, comme dans la tragédie par exemple, la mimique devait jouer un grand rôle et où, par conséquent, les bras et les mains de chaque danseur devaient garder une entière liberté. Le nombre des exécutants groupés dans ces chœurs était, naturellement, assez variable. La farandole du Vase François (fig. 6) réunit quatorze danseurs, et l'on sait que le chœur tragique se composait de quinze unités. Mais le plus ancien drame que nous ayons conservé d'Eschyle, les *Suppliantes*, comporte un chœur de cinquante personnages et c'était là, aussi, le chiffre originaire et le plus normal du dithyrambe, le genre lyrique d'où est issue la tragédie. Rappelons, enfin, que le chœur de la comédie assemblait vingt-quatre choreutes³.

Passons maintenant à la question du rapport entre les personnages des deux sexes où se révèle une curieuse particularité de la danse antique. L'orchestique grecque, en effet, n'est nullement basée comme une grande partie de la nôtre — surtout dans nos danses mondaines — sur l'étroit rapprochement des personnes de sexe différent. Il est très probable que, chez les Grecs comme, d'ailleurs, chez tous les peuples⁴, les plus anciens chœurs de danse étaient exclusivement composés d'hommes ou de femmes. Plus tard, on attribua parfois à Dédale ou à Thésée l'institution de la danse *ἀναμίζ*, c'est-à-dire où

étaient réunis les deux sexes⁵, opinion qui implique le souvenir que cette sorte de danse n'avait pas toujours existé, comme elle traduit, semble-t-il, le besoin de rapporter à une haute autorité une innovation jugée d'abord audacieuse. En fait, les peintures céramiques de l'époque archaïque montrent encore, le plus souvent, des chœurs formés uniquement d'hommes ou de femmes⁶, et quand les deux sexes sont représentés, comme sur l'hydrie d'Analatos (fig. 3), danseurs et danseuses sont très généralement répartis en deux groupes distincts⁷. Cependant,



FIG. 6

Homère, s'il connaît surtout les modes précédents de danse, nous a déjà décrit, on s'en souvient, un chœur où jeunes gens et jeunes filles se produisent alternés, en se tenant par le poignet⁸, et il est hors de doute, qu'avec le temps, ce mode de groupement a dû se répandre à son tour, selon le type qu'évoque si heureusement une des peintures du Vase François, du Musée archéologique de Florence (fig. 6). Le chœur, exécuté en présence d'Ariane, est conduit par Thésée, et il rappelle justement les circonstances dans lesquelles le héros avait institué, disait-on, la danse *ἀναμίζ*, après avoir sauvé du Minotaure les sept jeunes garçons et les sept jeunes filles destinés à être dévorés

par le monstre. Les danseurs se suivent ici, très exactement au nombre de quatorze ; ils s'avancent les mains unies, alternant dans un ordre parfait, et il est certain que beaucoup de chœurs religieux ou populaires étaient composés de la sorte,

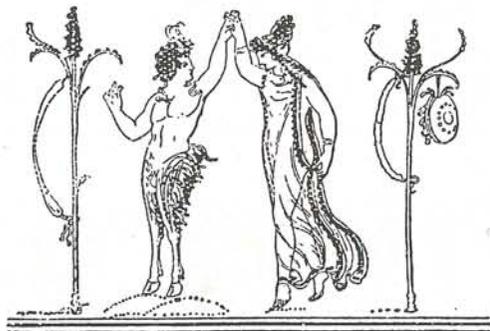


FIG. 7

dès le début du VI^e siècle, date de cette peinture de vase. Mais si les chœurs mixtes, bien que probablement inconnus à l'époque la plus ancienne, se sont multipliés par la suite, tout comme le pas de deux, homme

et femme, il est, en revanche, concernant ce dernier mode orchestique, un trait permanent de la danse grecque sur lequel on ne saurait trop appeler l'attention, c'est que, par un contraste frappant avec la pratique moderne, dans le pas de deux, l'homme et la femme ne semblent jamais se toucher⁹.

On ne connaît guère, à cette règle, qu'une exception représentée par une fantaisie décorative d'un vase d'Apulie, où le couple, d'ailleurs, se tient simplement par le bout des doigts (fig. 7). « Le danseur, écrit M. Emmanuel, est un jeune Pan cornu à pieds de bouc. Il conduit la jeune fille par la main, en lui relevant le bras, un peu à la façon de nos élégants du XVIII^e siècle... Pan rythme avec ses doigts (*ἀποκρότημα*) les petits pas

qu'elle esquisse sur la demi-pointe : on dirait d'un *tempo di minuetto*. Le geste de la tunique est d'une exquise délicatesse »¹⁰.

Je le répète, cette exception est, à ma connaissance, unique, car deux autres groupes reproduits dans l'ouvrage de M. Emmanuel¹¹, et où l'homme et la femme se tiennent par le cou, ne sont pas à proprement parler des groupes de danseurs, et l'on doit bien considérer comme caractéristique de la danse grecque, par rapport à la nôtre, cette sorte d'hésitation première à rassembler des personnages de sexe différent dans un chœur, et cet éloignement constant à les unir dans le pas de deux.

Sans vouloir chercher à cela des raisons proprement morales, car il y avait chez les Grecs des danses d'un caractère singulièrement plus risqué que cet assemblage après tout assez innocent, remarquons en premier lieu que l'orchestique grecque, pratique d'abord essentiellement religieuse et gymnique, n'avait nullement à se préoccuper de favoriser le rapprochement des personnes des deux sexes. Il est, en outre, à l'exclusion du pas de deux lié, une raison que M. Emmanuel a fort judicieusement soulignée et qui consiste dans une autre particularité de la danse grecque, dans sa nature foncièrement mimétique. Aussi bien vis-à-vis d'une partenaire que d'un partenaire, le danseur grec tient à conserver une liberté qui lui permet de tout imiter à sa guise par des attitudes et des gestes appropriés. Cette liberté, cette indépendance, il ne consent à les perdre, écrit M. Emmanuel, « que dans les ensembles où la figuration chorégraphique exigeait que chacun pliât à la règle commune dans l'intérêt de l'imitation en masse. En tout autre cas, il se faisait libre pour

rester maître de son *imitation individuelle* ». Et M. Emmanuel de conclure : « La danse à deux — homme et femme — telle qu'elle est pratiquée dans nos salons aurait paru aux anciens un non-sens : ne transforme-t-elle pas le couple en un personnage hybride qui ne peut plus rien exprimer par ses mouvements et à qui tout geste devient impossible ?... L'indépendance est si chère au danseur grec que l'homme et la femme, en formant un couple orchestique, paraissent craindre de se toucher »¹².

Considérons maintenant le danseur en lui-même, et cherchons à entrer plus avant dans la technique de cette pratique et de cet art. Pour cela, il nous faut examiner tour à tour les deux éléments fondamentaux que les Grecs reconnaissaient dans leur orchestique, les mouvements (*φοραί*), et les gestes, figures et attitudes (*σχήματα*)¹³.

D'une manière générale, la danse grecque est plus uniformément active que la nôtre pour l'ensemble de l'organisme ; elle est beaucoup moins subordonnée aux seuls mouvements des jambes, et Socrate pouvait lui faire un mérite d'intéresser le corps tout entier¹⁴. Elle avait, à ce titre, le rapport le plus étroit avec la gymnastique¹⁵. De nombreux mouvements, à la fois gymniques et orchestiques, étaient exécutés au son de la flûte par les enfants à la palestre, comme par les éphèbes et les athlètes dans les gymnases, et l'on peut dire que les maîtres de culture physique, *paidotribes* et *hoplomaques*, étaient les premiers professeurs de danse, les seuls même que connussent — hors les indications de camarades plus favorisés et les modèles fournis par les exhibitions publiques — tous ceux qui ne rece-

vaient pas les leçons spéciales de maîtres particuliers, C'était à la palestre et dans les gymnases qu'on apprenait, notamment, les principes de la *pyrrhique* et la *chironomie* qui, au sens spécialement gymnique du mot, consistait dans l'exécution, sur un rythme, des mouvements de la lutte et du combat¹⁶. On comprend que Platon ait pu dire que la danse était, avec la lutte (*πάλη*), une des parties de la gymnastique, puisque toute une branche, au moins, de l'orchestique n'avait d'autre but, comme il le déclare un peu plus loin, que la santé du corps, son agilité et sa beauté¹⁷. Cependant, entre la gymnastique et la danse une démarcation ne tarde pas à se produire, dès qu'au souci du corps se joindra celui de l'esprit, de l'âme, et dès qu'au mouvement pur et simple viendra s'ajouter l'*expression*.

Ce nouveau facteur, critère de la danse proprement dite, peut être inhérent déjà aux mouvements eux-mêmes par la seule vertu de leur rythme plus ou moins vif ou lent, et dès qu'ils sont exécutés en vue de produire un *effet*¹⁸. Mais la danse grecque visait également à une expression plus poussée, plus détaillée, et elle était imitative, représentative, au sens le plus exact du terme. La chironomie ne consiste pas uniquement dans la répétition quasi mécanique des mouvements propres à la lutte et au combat, c'est-à-dire dans un exercice aussi limité et aussi peu expressif, en somme, que nos classiques leçons de boxe française. Dans l'acception plus large où les Grecs prennent fréquemment ce mot, la chironomie comprend tous les *gestes* rythmés des bras, des mains et des doigts qui seront un élément essentiel de la mimique si importante dans l'orchest-

tique des anciens. C'est ce qui explique leurs expressions de *danser avec les mains* τὰς χερσὶν ἄρχεῖσθαι, *parler avec les mains* τὰς χερσὶν λαλεῖν, et les appellations de *chironomes* ou *chiroso-phes*, les maîtres, les savants de la main, qu'ils donnent parfois aux danseurs¹⁹. Ainsi comprise, la chironomie joue un rôle capital dans la production des σχήματα qui caractérisent l'art achevé de la danse complètement dégagée de la gymnastique, et devenue capable d'imiter, selon l'expression de Platon, la parole de la Muse²⁰. C'est la connaissance des σχήματα qui dénote le danseur accompli, et le passage du *Banquet* de Xénophon déjà utilisé plus haut est fort net à cet égard : Socrate, bien qu'il sache passablement danser, déclare pourtant au maître de ballet syracusain qu'il prendrait volontiers de lui des leçons de schèmes, et Charmide raconte que, persuadé par Socrate, il s'est adonné à la chironomie comprise au sens gymnique déterminé plus haut, car, pour la danse vraiment artistique, il avoue ne pas la connaître, et ce qui lui manque, évidemment, c'est la pratique de la chironomie au sens large et des différents σχήματα²¹.

Nous avons déjà indiqué ce qu'il fallait entendre par ce dernier terme²². Les σχήματα sont d'abord les *gestes* qui rendent visibles les divers sentiments ou les idées, qui donnent une traduction imagée des caractères, des passions, ou même des actions²³. En ce sens, ils sont si étroitement unis aux φωναί qu'il n'est pas possible d'établir entre eux une ligne de démarcation rigoureuse²⁴. Ce qui les différencie, peut-on dire, c'est d'être dirigés par une intention représentative bien définie, et d'être

accomplis selon la formule expressive de l'art. Ces σχήματα fondamentalement mobiles qui constituent la ressource ordinaire du danseur grec, peuvent aboutir à l'esquisse de poses qui souligneront aux yeux la pensée animatrice ou qui imiteront avec une netteté particulière la forme, l'aspect d'un être vivant, d'un homme ou d'un dieu²⁵. Ces σχήματα plus stables ne sauraient, d'ailleurs, être détachés, sinon abstraitement, des σχήματα de la catégorie précédente, car ils sont le terme où ils aboutissent et le point d'où ils repartent²⁶. Dans une suite de gestes, le danseur arrive peu à peu à ébaucher une attitude ; puis, la figure se précise, elle acquiert une vigueur, un relief qui lui permettent de rivaliser d'expression avec les œuvres de l'art plastique²⁷ en ménageant ainsi, dans la succession des mouvements et gestes, un arrêt plus ou moins long que l'on peut comparer aux silences qui s'intercalent dans le rythme musical²⁸. Puis, la figure statique se trouve comme reprise dans la chaîne mobile un instant suspendue ; elle se dégrade et se décompose en simples gestes d'où elle renaîtra un peu plus tard sous une modalité différente. C'est ainsi que se réalisait pleinement, grâce aux σχήματα, l'imitation (μίμησις) essentielle à l'orchestrique antique qui est, au premier chef, révélatrice de la pensée²⁹. « Le danseur grec, dit encore M. Emmanuel, *parle* avec tout son corps, et s'adresse à des spectateurs qui attendent de lui autre chose qu'un plaisir des yeux »³⁰. Il offre le simulacre d'une action, il représente un être, un personnage ; il exprime des sentiments, des idées, et il mime également les paroles³¹ qui le plus souvent, nous l'avons vu, accompagnent la danse. Les σχήματα, tels qu'on

vient de les définir, se constatent dès la plus belle période de l'orchestique. J'ai déjà fait allusion au mot de Phrynichos déclarant que la danse lui avait fourni autant de *figures* qu'il y a de vagues sur la mer où souffle la tempête³²; Eschyle, nous l'avons noté aussi, en avait lui-même enseigné beaucoup aux choreutes, et l'on sait que Téléstès, son chorodidascale « était resté célèbre pour avoir imaginé, dans les *Sept contre Thèbes*, une chironomie si expressive qu'on croyait voir les faits racontés »³³.

Maintenant que nous avons bien déterminé les deux éléments constitutifs de la danse grecque, les *σχήματα* et les *φοραί*, est-il possible de nous représenter de façon quelque peu concrète ces mouvements et ces gestes ou figures du danseur ? Etudions-le d'abord, pour plus de clarté, dans les positions diverses qui sont, dans la technique de la danse, le point de départ et le point d'arrivée des mouvements³⁴.

I. — Positions

Les danseurs grecs ont plus ou moins utilisé les cinq positions fondamentales des jambes de la danse moderne (fig. 8) ainsi que leurs variétés. Si l'on s'en rapporte aux monuments figurés, leurs positions favorites étaient la IV et la IV croisée³⁵. Les Grecs savaient prendre ces positions sur la plante ou la demi-pointe et, probablement, dans certains cas, aussi sur la pointe³⁶. Mais, usant de beaucoup plus de liberté que nos danseurs, ils ne s'astreignaient pas toujours à tenir la cuisse et le

pied en dehors, et il s'en faut également qu'ils aient toujours observé une autre règle essentielle de la danse académique moderne, à savoir, en II et en IV, ne pas ouvrir la position de plus de la longueur d'un pied. Les Grecs ont connu les diverses positions latérales ou verticales des bras, symétriques ou dissymétriques, mais ils

emploient en outre les positions horizontales³⁷ qui sont à peu près inutilisées dans la danse moderne. Il y a donc chez eux, encore sur ce point, plus de variété et plus de liberté aussi, toutes ces

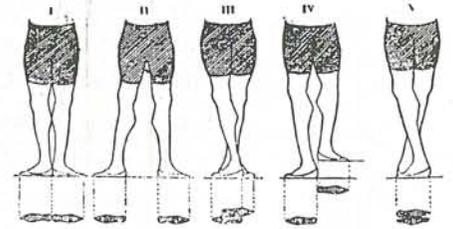


FIG. 8

positions des bras se trouvant beaucoup moins systématisées que chez nous, car « les danseurs grecs ne tiennent pas autant que les nôtres à ce que les bras soient constamment arrondis »³⁸. La tenue du bras comporte toutes les nuances expressives, et les positions de la main, facteur de la chironomie, sont en nombre considérable. Les Grecs ont utilisé les cinq positions fondamentales du corps : corps d'aplomb, penché de côté, épaulé, corps penché en avant, corps cambré. Ces deux dernières positions (fig. 32, 33), les moins employées par les modernes, ont été très chères aux anciens, surtout dans les danses orgiaques. Les Grecs prennent aussi les cinq positions fondamentales de la tête correspondant aux positions du torse : tête de face, penchée de côté, tournée de trois quarts, inclinée en avant,

renversée. Mais, ici encore, les positions de la tête penchée en avant et rejetée en arrière, exceptionnelles dans notre danse, se retrouvent fréquemment chez les Grecs, surtout, encore, dans les danses extatiques (fig. 30, 34).

Ces positions particulières des jambes, des bras, du torse et de la tête sont susceptibles de corrélations et de combinaisons quasi infinies³⁹ d'où dérivent un assez grand nombre de positions d'ensemble intéressant le corps tout entier. Une de ces positions d'ensemble que les monuments prêtent le plus souvent aux danseurs grecs est la position dite *attitude* qui est aussi au premier rang dans la danse moderne et qui se distingue par son élégance (fig. 9). On dis-



FIG. 9

cerne facilement le secret

de ce bel équilibre qui réside dans l'accord diagonal ou l'opposition latérale entre les membres tendus sur la ligne d'aplomb et ceux qui en sont écartés. Ce principe de l'opposition, auquel Noverre et Blasis, les fondateurs de la danse moderne, ont attaché tant d'importance, on le voit encore appliqué, bien que de manière un peu différente dans une statuette d'Éros (fig. 10) qu'on peut considérer, dit M. Emmanuel, comme « le type accompli du danseur »⁴⁰. Ici, la jambe droite et le bras



FIG. 10

gauche sont en arrière du plan d'aplomb, tandis que la jambe gauche et le bras droit sont en avant du même plan. Le corps est légèrement cambré, la tête est légèrement penchée en avant et un peu tournée à droite, dans une direction opposée à celle de la jambe qui est en arrière. Mais, tandis que cette loi de l'opposition, condition essentielle de la stabilité et de la grâce orchestriques, règne souverainement dans la danse académique moderne, les Grecs l'ont très souvent négligée dans leurs danses bachiques et orgiastiques, d'où par conséquent chez eux, sous cet angle encore, plus de liberté et de variété.

II. — Mouvements

Jusqu'à présent, nous avons considéré notre danseur comme immobile, mais ces positions il faut les imaginer dans la réalité de la danse, les intégrer dans la chaîne des mouvements dont elles marquent les *limites*, à peu près, a-t-on dit, comme les deux positions extrêmes du pendule marquant les limites de ses oscillations. Pour ce qui est des jambes, les danseurs grecs pratiquaient certainement les diverses formes de *pliés*, de *dégagés*, de *battements*, de *ronds de jambes*, et, dans ces mouvements, ils évitaient avec soin, en général, la pointe relevée. Les mouvements des bras sont un des traits par où la danse grecque se distingue le plus nettement de la nôtre, et voici ce qu'écrit, à ce propos, M. Emmanuel : « Tandis que les mouvements de bras de nos danseurs » — il s'agit toujours de la danse académique — « ont pour limites des formules convenues assez peu

nombreuses — une douzaine — vers lesquelles ils tendent, les mouvements de bras des danseurs grecs, très mimétiques, sont plus variés et moins artificiels... Dans l'orchestique grecque, où la mimique a toujours ses droits, ce sont les mains, ce sont les bras qui parlent. De là vient l'entière liberté dont ils jouissent »⁴¹. Plus de variété, plus de spontanéité, nous en revenons toujours là, comme nous y reviendrons encore si nous considérons les mouvements du torse et de la tête où la danse grecque admettait, à côté des mouvements de la danse moderne, les inflexions en avant et les renversements ou cambrures. Ajoutons enfin, qu'à la combinaison de ces divers mouvements présidait une certaine eurythmie fondée, elle aussi, sur l'*opposition* ou sur « l'association parfaite des mouvements croisés »⁴², règle qui subit, d'ailleurs, de nombreuses exceptions du fait des variétés orgiastiques et bachiques qui se présentent souvent avec un caractère nettement arythmique.

III. — Temps et pas

Notre danseur a bougé, mais il ne s'est pas encore déplacé ni sur lui-même ni dans l'espace ; il n'a ni avancé, ni reculé, ni sauté, ni tourné, et il nous reste à dire un mot des mouvements des jambes sous leur aspect de temps et de pas, qui, tout en se combinant avec les mouvements énumérés plus haut, sont susceptibles de modifier l'assiette même du danseur. Notons simplement, à ce propos, que le danseur grec se déplace plus ou moins vite, selon les modes orchestiques, soit sur la

plante, soit sur la demi-pointe, soit sur la pointe⁴³. Il pratique, notamment, les *pas glissés*, les *pas jetés*, les *pas balancés*, les *pas battus* ou *entrechats*⁴⁴. Les Grecs semblent avoir eu quelque prédilection pour les temps et pas giratoires, c'est-à-dire la pirouette et les pas tournoyants pour lesquels ils ignoraient, d'ailleurs, le savant mécanisme des danseurs modernes, car ils se bornaient à tournoyer ou tourbillonner *par piétinement* dans les différentes positions du pied.

Ce dernier trait est symptomatique, et l'on peut certainement affirmer, avec M. Emmanuel⁴⁵, que, d'une manière générale, la technique de la danse grecque était inférieure à celle de la danse moderne. En dehors des professionnels proprement dits, plus spécialement rompus à l'ensemble des mouvements consignés ci-dessus, elle était pratiquée, d'ailleurs, par une foule d'adeptes dont on ne pouvait attendre une initiation bien minutieuse ni bien longue⁴⁶. Mais cette ancienne danse, moins parfaite comme exécution mécanique, était en revanche plus variée que la nôtre, elle qui mettait plus également en jeu toutes les parties de l'organisme et qui n'excluait, on l'a vu, aucun mouvement du corps humain. D'autre part, elle était moins stylisée, moins convenue, et elle laissait une place infiniment plus grande à l'initiative, à la fantaisie des danseurs ou de l'ordonnateur orchestique⁴⁷, comme le voulaient, d'ailleurs, les nécessités de la mimique et le souci permanent de répondre aux exigences si variées de l'expression.

Cette expression, nous l'avons dit, visait à reproduire tantôt les sentiments de l'âme, tantôt une action, tantôt l'aspect, le

caractère d'un être. Pour préciser aussi sur ce point par quelques exemples⁴⁸ je citerai, parmi les *σχήματα* de sentiments, le geste de la main posée à plat sur la tête (accablement, deuil), le geste des adorants, *χείρες ὑπτίαι*, les mains tendues la paume vers le ciel (pl. III, 2), le geste de la main dressée la paume vers le



FIG. 11

spectateur, *χείρ σιμή*, le geste de la main baissée la paume vers le sol, *χείρ καταπρηγής*⁴⁹; mentionnons encore, comme *σχήματα* d'actions, le *σκοπός* ou geste de l'observateur, du guetteur, avec la main courbée au niveau de l'arcade sourcilière⁵⁰, le *ξιφισμός* ou geste du bras tendu en avant à la façon de quelqu'un qui pointe une arme, le *καλαθίσκος*, geste d'une main ou des deux mains levées au-dessus de la tête, comme si l'on portait une légère offrande⁵¹. Voici, enfin, peut-être, un exemple de ces imitations d'animaux si chères aux anciens qu'une de leurs danses, le *μορφασμός*⁵², était une véritable arche de Noé orchestrique. C'est une Ménade ou Bacchante couverte d'une peau de panthère (fig. 11), et n'est-il pas évident qu'elle ressemble moins à ce fauve par cet attribut extérieur que par l'allure si souple et si féline de sa danse qui devait, nous l'imaginons sans peine, être ponctuée de bonds soudains.

La même richesse que nous venons de constater dans les mouvements et les nuances expressives de la danse antique, on la retrouvera également dans la variété des danses que je voudrais souligner brièvement tout en proposant le fil d'Ariane d'une classification.

Les danses anciennes de divers caractères étaient extrêmement nombreuses, et Meursius, dans son *Orchestra*, a pu cataloguer près de deux cents noms, dont quelques-uns, il est vrai, ne s'appliquent qu'à de simples figures et dont quelques autres sont relatifs à la pantomime d'époque tardive.

Les danses sont désignées par les anciens d'après le pays où l'on plaçait leur origine ou d'après leurs inventeurs plus ou moins légendaires — telles la *crétoise* ou la *télésias*⁵³. Plusieurs, encore, tirent leur appellation d'un mouvement caractéristique ou d'un objet qu'évoquait leur allure — ainsi *ἀλήτης*, l'errante ou la courante; *δεῖνος*, le tourbillon, la ronde; *στροβίλος*, la toupie; *λυγισμός*, la ployante dans laquelle le corps fléchissait comme un jonc; *θερμαύστρις*, les tenailles, à cause d'un entrechat typique; *ἰγδῖς*, le mortier, à cause des trépignements. — D'autres sont nommées d'après l'action ou l'être imités — ainsi *ἐπαγγελική*, la messagère; *γύπωνες* ou *ὑπογύπωνες*, les vieillards appuyés sur leur bâton; *σκῶψ*, le hibou; *γλαύξ*, la chouette; *ἀλώπηξ*, le renard; *λέων*, le lion. D'autres noms, enfin, rappellent l'affublement des danseurs ou les attributs qui les distinguaient, ainsi le *κάλαθος* exécuté par des hommes dissimulés dans de grandes corbeilles; *κερνοφόρος*, la danse des porteurs de vases; *ἀνθεμα*, la danse des fleurs⁵⁴.

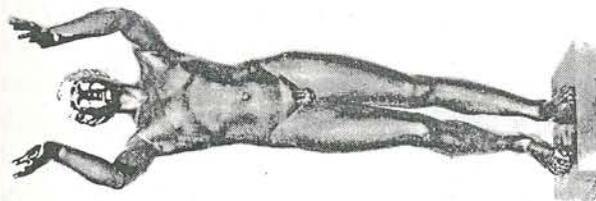
*tique, acrobatique*⁵⁹, mais c'est encore Platon, croyons-nous, qui, au livre septième des *Lois*, nous fournit le point de départ de la classification la plus satisfaisante.

Après avoir nettement séparé l'orchestique sérieuse de la danse frivole ou bouffonne, le philosophe distingue, dans l'orchestique sérieuse, deux grands genres qui correspondent à ses deux aspects fondamentaux et à ses deux fonctions sociales essentielles, la *danse guerrière* et la *danse pacifique*⁶⁰. Platon donne ensuite à la danse guerrière le nom de sa variété capitale, la *pyrrhique*⁶¹, mais il y faut joindre évidemment les danses gymniques qui, bien qu'exécutées sans armes, se rattachaient cependant aux préoccupations de la guerre et du combat. Platon n'a-t-il pas précisé, d'ailleurs, que la danse de sa première catégorie « exprimait la situation d'un corps bien fait, doué d'une âme généreuse, à la guerre et dans les autres circonstances pénibles et violentes » ? Quant à la danse pacifique, elle représente, selon Platon, l'état d'une âme sage dans les circonstances heureuses et pénétrée d'une joie plus ou moins vive, mais contenue dans les limites d'une décente modération ; elle embrasse, au dire du philosophe, toutes les variétés graves et mesurées par lesquelles « on honore les dieux et les enfants des dieux » et qu'on peut grouper sous le nom significatif d'*emmélie*⁶².

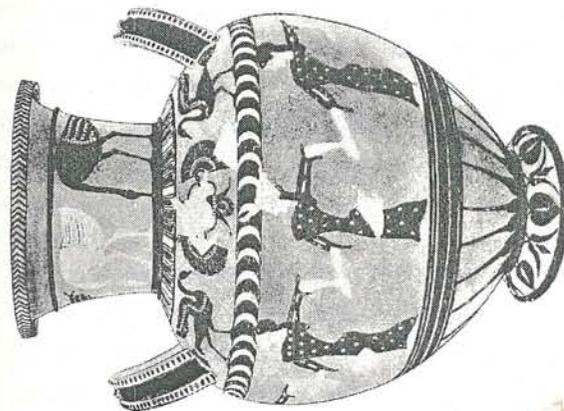
De la *danse guerrière* et de la *danse pacifique*, qui constituent à ses yeux les deux espèces de *belles danses*⁶³, Platon a distingué avec soin, non seulement la danse bouffonne et comique dont il proscrit l'usage, sinon le spectacle, pour les membres de la

Toutefois, ces indications, intéressantes à titres divers, ne nous offrent nullement le principe d'une classification complète et rationnelle des danses. Il est clair, par exemple, qu'à la diversité des grandes régions devaient correspondre des modalités dans l'orchestique, mais il est impossible, pourtant, d'établir par le détail une classification géographique⁵⁵ des danses parce que nous sommes loin de connaître le berceau de toutes les variétés, et parce que, au surplus, on ne saurait toujours saisir entre elles des différences spécifiques correspondant, chaque fois, à la diversité des pays. Tout ce qu'on peut dire à ce sujet, de façon très générale, et nous l'avons déjà marqué, c'est qu'une bonne part revient à la Crète et au Péloponnèse dans l'élaboration et l'expansion des principales danses des Grecs⁵⁶. Bien qu'Hérodote distingue les *σχημάτια Ἀττικά* et les *σχημάτια Λακωνικά*⁵⁷, l'Attique elle-même paraît avoir subi en plusieurs points cette sorte d'hégémonie orchestique des pays doriens, et il semble que son rôle ait été avant tout, à cet égard, de perfectionnement artistique. A ce large groupe crétois et laconien-attique, on ne peut guère opposer qu'un autre vaste ensemble, celui des danses des contrées semi-barbares du Nord, telles que la Thrace, et des danses de l'Ionie et de l'Asie⁵⁸ dont le caractère orgiastique ou efféminé contraste avec le caractère plus viril et plus apollinien à la fois du premier ensemble, mais cette opposition très générale est sans aucun doute impropre à être érigée en principe de classification.

On a récemment proposé de répartir les danses grecques entre les quatre types suivants : *processionnel*, *mimétique*, *ciné-*



2. - Éphèbe adorant



1. - Chœur féminin de Clazomènes

citée⁶⁴, mais encore les danses d'un caractère dionysiaque ou orgiastique⁶⁵ telles qu'en pratiquaient les initiés. Il y a là, d'après lui, tout un genre qu'il est malaisé de déterminer, qu'on ne peut définir ni comme pacifique, ni comme guerrier, mais qui tranche par le fait qu'il n'a rien de *politique*⁶⁶, d'intéressant pour le corps social, ce qui autorise le législateur, l'homme d'état à le laisser complètement de côté.

Bien entendu, nous ne saurions faire de même, et l'on devine déjà comment, tout en gardant le principe de la classification de Platon, nous serons amené à y introduire quelque changement en élargissant le sens de sa terminologie. Alors que le philosophe n'entend, par *danse pacifique* que l'emmélie, c'est-à-dire la danse religieuse par excellence, nous grouperons également sous cette rubrique les autres danses religieuses, moins calmes sans doute, mais ne comportant cependant ni mimique belliqueuse ni appareil guerrier. Et nous y ajouterons par surcroît toutes les danses offrant ce même dernier caractère qui étaient exécutées dans les fêtes ou cérémonies publiques, dans la vie privée et au cours des réjouissances populaires. D'autre part, sous le terme de *danse guerrière*, nous n'entendons pas uniquement l'orchestique militaire dans sa fonction éducative comme y incline un peu trop Platon, encore qu'il ait souligné, à un endroit, la relation qui existait souvent entre la danse armée et les honneurs rendus à la divinité⁶⁷; mais nous devons marquer, en outre, que cette danse a eu fréquemment, à l'origine, un caractère magique et religieux, comme nous le verrons bientôt en abordant l'étude de l'orchestique guerrière des Grecs.

(1) Sur ces diverses sortes de chœur et les divers modes de liaison des personnages, v. BRINKMANN (o. c., p. 127-46) où l'on trouvera le catalogue d'une bonne centaine de monuments antiques. Cf. EMMANUEL, *Essai*, p. 244 sq., *De Saltationis disciplina*, p. 84 sq.; cf. *Dict. des Antiquités*, s. v. *Saltatio*, p. 1028, n. 12-16.

(2) V. BRINKMANN, o. c., p. 142-44 et la note 84 de H. Oppermann.

(3) Cf. O. NAVARRE, *Le Théâtre grec*, p. 169.

(4) V. E. GROSSE, *Les débuts de l'Art*, p. 167, 172; K. GROOS, *Hess. Blätter f. Volkskunde*, III 1905, p. 105 sq. Toutefois, cette séparation originelle des deux sexes ne peut être affirmée de manière absolue (cf. HIRNS, *The origins of Art*, p. 230-31).

(5) EUSTATHE, *Comment. sur l'Iliade*, XVIII 590.

(6) V. *Arch. Jahrbuch*, XIV 1899, p. 84, f. 42, p. 86, f. 45; *Ath. Mitteil.*, XVIII 1893, p. 113, f. 10; cf. WEEGE, o. c., f. 74.

(7) Parfois, un groupe principal de danseuses est encadré en bloc parmi les danseurs; v. *Mon. d. Inst.*, IX 39 = EMMANUEL, *Essai*, f. 516.

(8) *Iliade*, XVII 594 : ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶν χεῖρας ἔχοντες.

(9) EMMANUEL, *Essai*, p. 238; cf. L. B. LAWLER, o. c., p. 73.

(10) EMMANUEL, o. c., p. 240.

(11) *Id.*, f. 499 et 500.

(12) *Id.*, p. 328-29.

(13) Sur le témoignage de PLUTARQUE, *Conv. Probl.* IX 747 B C, on a parfois admis, outre les *φοραὶ* et les *σχήματα*, comme troisième élément de l'orchestique classique, la *δειξις* (v., par exemple, SITTL, *D. Gebärden d. Griech. u. Röm.*, p. 243) qui était, dit Plutarque, non pas mimétique, mais indicatrice de divers objets, de la terre, du ciel, des assistants eux-mêmes. Cette doctrine a été récemment reprise par BUSCHOR (*Griech. Vasenmalerei*, III p. 141) qui, tout en reconnaissant que la *δειξις* n'a rien à voir avec l'imitation, lui attribue, d'ailleurs, un caractère sensiblement différent de celui que lui donne Plutarque. Nous restons fidèle à la théorie de M. Emmanuel selon qui la *δειξις* ne se serait introduite que dans la pantomime d'âge postérieur : *Nihil igitur δειξις ad Graecam saltandi artem pertinet, cujus elementa, invito quidem Plutarcho, sed Platonis auctoritate, ad duo revocare non dubitabo, φορὰς scilicet et*

σχήματα, *quippe cum* δεξιῖν Plato, Xenophon, Aristoteles, ceteri praetereant (De Salt. discipl., p. 97-98). WEEGE (o. c., p. 162) me paraît bien, lui aussi, ne rapporter la δεξις qu'à la pantomime romaine.

(14) XÉNOPHON, *Banquet*, II 15 et 22 ; cf. ATHÉNÉE, I 21 A, et LAWLER, o. c., p. 74.

(15) V. EMMANUEL, *De Salt. discipl.*, p. 4, 8, 11, 13 sq.

(16) *Id.*, p. 18 sq. ; cf. BURETTE, o. c., p. 122.

(17) PLATON, *Lois*, VII 795 D E : Τὰ δὲ γυμναστικῆς αὐτῶν δύο, τὸ μὲν ὄρχησις, τὸ δὲ πάλη... Τῆς ὀρχήσεως δὲ [ἄλλη μὲν...] ἄλλη δὲ εὐεξίας ἐλαφρότητός τε ἕνεκα καὶ κάλλους τῶν τοῦ σώματος αὐτοῦ μελῶν καὶ μεσῶν.

(18) La danse « peut, par la lenteur ou la vitesse des mouvements, par leur harmonie plus ou moins sévère, éveiller simplement dans l'âme des émotions conformes au caractère général de ces mouvements... Une danse grave, noble, imite par là même la beauté morale, la noblesse, la gravité d'une âme que les passions ne troublent pas. Au contraire, des mouvements très variés qui se succèdent avec vivacité expriment l'excès de la joie ou des passions ». A. CROISSET, *La poésie de Pindare*, p. 69. Cf. PLUTARQUE, *Conv. Probl.*, IX 747 E : ἡ φορὰ πάθους τινός ἐμφαντικόν..., BUSCHOR, *Griech. Vasenmal.*, III p. 141.

(19) POLLUX, *Onom.*, II 153 : Χειρονομεῖν, τὸ ταῖν χειρῶν ἐν βυθμῶν κινήθηαι ; cf. HÉSYCHIUS : Χειρονόμος, ὀρχηστῆς ; PLUTARQUE, *De libid. et aegritud.*, 8, 5 ; LUCIEN, *De la Danse*, 63, 69 ; ATHÉNÉE, IV 134 B ; NONNOS, *Dionys.*, XIX p. 339 et 341. V. KRAUSE, o. c., II p. 810, n. 6 ; EMMANUEL, *Essai*, p. 94-95, *De Salt. discipl.*, p. 19 ; LAWLER, o. c., p. 74.

(20) PLATON, *Lois*, VII 795 E : Τῆς ὀρχήσεως δὲ ἄλλη μὲν Μούσης λέξιν μιμουμένων.

(21) XÉNOPHON, *Banquet*, II 19 et 15.

(22) On trouve, aussi, le mot σχέσις, v. PLUTARQUE, *Conv. Probl.*, IX 747 C ; MARC-AURÈLE, *Pensées*, XI 2. Pour l'étude des σχήματα, v. particulièrement EMMANUEL, *De salt. discipl.*, p. 5 sq.

(23) ARISTOTE, *Poétique*, I 1447 a 26 : δια τῶν σχηματιζομένων βυθμῶν μιμουῦνται καὶ ἦθη, καὶ πάθη, καὶ πράξεις (au sujet de la danse chez Aristote qui, d'ailleurs, semble accorder à cet art moins d'importance que Socrate et Platon, v. K. SVOBODA, *L'Esthétique d'Aristote*, 1927, p. 196 sq.).

(24) V. EMMANUEL, *De Salt. discipl.*, p. 7 : *Exemplo utar hoc in sublime saltu* (ἐκπῆδησις ἐν ὤψει) *Graecis saltatoribus frequentissime usitato ; qui, quanquam natura motus est* (φορὰ), *fit habitus, si in partem veniat Pyrrichae, atque, ut graece loquar, γίγνεται κίνημα σχηματιζόμενον τῆς πολεμικῆς ὀρχήσεως. Altero exemplo sit illa laterum supinitas* (τὸ ὀπισθεν κάμπτεσθαι) *qua gymnasii magister corpus discipuli exercere solet ; quae si in saltationes ad orgia celebranda pertinentes immittetur, non jam motus* (φορὰ) *dicenda erit, sed in habitum* (σχῆμα) *ac quandam imitationem* (μίμησις)

mutabitur. — C'est bien aussi, croyons-nous, ce qui explique que PLUTARQUE, *Conv. Probl.*, IX 747 E, ait pu attribuer aux φοραὶ une valeur, non seulement expressive (v. sup., n. 18), mais représentative : ἡ φορὰ [πάθους τινός] ἐμφαντικόν ἢ πράξεως.

(25) *Id.*, IX 747 C : τὸ μὲν σχῆμα μιμητικόν ἐστὶ μορφῆς καὶ ιδέας.

(26) *Ibid.* : σχήματα δὲ σγέσεις καὶ διαθέσεις εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις. Cf. LIBANIUS, *Pro salt.* 24.

(27) LUCIEN, *De la Danse*, 35 ; ATHÉNÉE, XIV 629 B.

(28) Cf. PLUTARQUE, o. c., IX 747 C.

(29) LUCIEN, o. c., 36 ; LIBANIUS, l. c.

(30) EMMANUEL, *Essai*, p. 324 ; *De salt. discipl.*, p. 6. Cf. PLATON, *Lois*, VII 655 D.

(31) PLATON, *Lois*, VII 816 A : μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξεργάσατο τέχνην ξύμπασαν.

(32) V. Chap. I, note 10. Cf. EUSTATHE, *Comment. sur l'Iliade*, XIII, 636.

(33) NAVARRE, *Le Théâtre grec*, p. 166 ; cf. ATHÉNÉE, I 21 E F, 22 A.

(34) Sur ces positions, mouvements, temps et pas, v. EMMANUEL, *Essai*, Technique de la Danse, p. 69-170.

(35) La IV croisée diffère de la position IV (v. fig. 8) en ce que la jambe est portée en avant diagonalement, de sorte que le talon, au lieu d'être sur la ligne du talon de la jambe arrière, se trouve sur la ligne de la pointe du pied. V. EMMANUEL, *Essai*, f. 58 à la p. 71.

(36) Selon M. EMMANUEL (*Essai*, p. 78, 136, 150 sq.), les positions, temps et pas sur les pointes, dans la danse grecque, ne sauraient faire le moindre doute. L. B. LAWLER (o. c., p. 72 ; cf. p. 90) estime qu'il convient d'être beaucoup moins affirmatif. Cet auteur rappelle que, de nos jours, la danse sur la pointe se révèle physiquement impossible sans un chausson de support, spécialement fabriqué à cet effet. Or, comme le note M. Emmanuel lui-même, « les pieds des danseurs sur les monuments figurés sont généralement nus ». Faudrait-il attribuer aux danseurs grecs une capacité de tenue sur les pointes supérieure à celle de nos artistes ? Lawler ne formule cette idée qu'avec beaucoup de réserve et estime, d'autre part, très hypothétique l'explication présentée par M. Emmanuel (p. 136) : « On devra faire la part de la convention et supposer la chaussure dans un assez grand nombre de cas ». Cette supposition ne nous paraît pas si improbable (pour des conventions artistiques analogues v. *Études sur la Tragédie grecque*, p. 553-54), et l'on signale les ἀκροβάται de l'Artémis d'Éphèse (v. p. 87 et 137). Peut-être, cependant, faut-il interpréter ce terme et les images antiques elles-mêmes (v. Is. DUNCAN, *Écrits sur la Danse*, p. 29) dans un sens moins rigoureux que celui qui s'attache au mot pointes dans notre ballet, car la danse grecque n'avait pas une technique aussi raffinée que la nôtre (v. sup., p. 73). Les chorégraphes modernes admettent généralement que la danse sur les pointes, au sens extrême du mot, ne se

serait guère développée qu'à une date relativement récente, avec le ballet romantique (cf. M. BRILLANT, *Correspondant*, 10 sept. 1929, p. 761).

(37) V. EMMANUEL, *Essai*, f. 123-26.

(38) *Id.*, p. 83.

(39) M. Emmanuel a calculé qu'il y avait 95.140 combinaisons possibles de positions (*Essai*, p. 104, n. 1).

(40) EMMANUEL, *Essai*, p. 108.

(41) *Id.*, p. 124.

(42) *Id.*, p. 126.

(43) V. *sup.*, n. 36.

(44) C'est bien ce que semblent démontrer les divers monuments étudiés par M. Emmanuel, et les réserves de Lawler, sur ce point (*o. c.*, p. 72), nous paraissent excessives.

(45) *Essai*, p. 329.

(46) Cf. L. B. LAWLER, *o. c.*, p. 75-76.

(47) *Id.*, *ibid.*

(48) V. principalement K. LATTE, *o. c.*, ch. II, *De figuris saltationis*, p. 17 sq.

(49) Les monuments figurés montrent surtout ces deux gestes dans les danses de satyres ou de silènes qui les exécutent presque toujours d'une seule main, l'autre faisant le geste opposé ou, du moins, un mouvement différent. V. Festa reconnaît, à l'origine, dans la *χειρ καταπρηγής* un geste de la main vers les *αἰδοῖα*, avec valeur apotropaïque. Il voit de même dans la *χειρ σιμή* un geste essentiellement destiné à conjurer le danger (v. *Memorie della R. Accademia di Napoli*, III 1918, p. 47, 71-72).

(50) K. LATTE, *o. c.*, p. 19, considère le *σκοπός* comme équivalent du *σκόπευμα* et *σκόψ* qu'Athénée définit τῶν ἀποσκοπούντων σχῆμα (XIV 629 F ; cf. V. FESTA, *o. c.*, p. 46), et il estime (p. 19 n. 1) qu'il faut distinguer ce simple schéma de la danse qui consistait à imiter une sorte de chouette ou de hibou (*σκόψ*). Weege, au contraire (*o. c.*, p. 6), semble considérer le *σκοπός* comme une véritable danse où se fussent unis, au geste du guetteur, des mouvements inspirés par le port de tête du *σκόψ* qui paraît toujours épier quelque chose.

(51) Nous suivons K. LATTE, *l. c.*, n. 48 *sup.* ; mais ne pas confondre ce simple geste avec la danse des Caryatides dites danseuses à *καλαθίσκος*, du fait de leur coiffure caractéristique (v. *inf.*, p. 136).

(52) POLLUX, IV 103 ; ATHÉNÉE, XIV 629 F. Ces danses imitant les animaux, qu'on retrouve chez tous les peuples primitifs (v. ch. I p. 11), devaient être fort anciennes en Grèce. L'interprétation donnée de la fig. 11 est celle de WEEGE, *o. c.*, p. 7.

(53) V. *inf.*, p. 99, 110, n. 35.

(54) Sur ces divers modes de désignation des danses, v. SCALIGER, *De Comædia et Tragædia* (GRONOVIVS, *Thesaurus*, VIII col. 1524) et WEEGE, *o. c.*, p. 5-7.

(55) On trouvera quelques renseignements de ce genre dans ATHÉNÉE, I 22 B et XIV 629 C.

(56) V. *sup.*, p. 46 sq. ; cf. p. 93, 94, 116.

(57) HÉRODOTE, VI 129.

(58) V. notre ch. VI.

(59) V. L. B. LAWLER, *o. c.*, p. 74-75 : 1° *Type processionnel* (danse religieuse des *Hyacinthies* et certains cortèges dionysiaques ; géanos délienne ; cortèges nuptiaux et cortèges funèbres) — 2° *Type mimétique* (pyrrhique et danses des *Gymnopédies* ; pantomimes du banquet) — 3° *Type cinétique*, où l'intérêt est concentré sur les mouvements eux-mêmes, beaucoup plus que sur leur signification, et dans lesquelles, pourtant, les mouvements n'atteignaient pas aux performances acrobatiques (danse des Caryatides, *oklasma*, *bibasis*, *eklaktisma*, jeux rythmiques) — 4° *Type acrobatique* (exhibitions du symposion). — On peut rappeler également le principe de la classification d'ATHÉNÉE. XIV 629 D-F : *Danses tranquilles* (τὰ στασιμώτερα [εἰδη]). *Danses violentes* (πικνότερα). — *Danses simples* (τὴν ὀργῆσιν ἀπλουστέραν ἔχοντα). — *Danses furieuses* (μανιώδεις ὀργήσεις). — *Danses gaies* (γελοῖαι). Cf. V. FESTA, *o. c.*, p. 38.

(60) PLATON, *Lois*, VII 814 E et 816 B.

(61) *Id.*, VII 814 E, 815 A.

(62) *Id.*, VII 815 D, 816 B.

(63) *Id.*, 816 B ; cf. 814 E.

(64) *Id.*, VII 816 D, E.

(65) *Id.*, VII 815 C.

(66) *Id.*, VII 815 C, D.

(67) *Id.*, VII 796 B.