II

LE DANSEUR DANS LA CITÉ
QUELQUES REMARQUES SUR LA DANSE À ROME

par M.-H. GARELLI-FRANÇOIS
Maître de conférences à l'Université de Toulouse-Le Mirail

Peut-on définir une saltatio *romaine ?*

S'il est relativement aisé et satisfaisant pour l'esprit de définir une « danse grecque antique » désignée dans les textes grecs par les termes d'ὄρχησις ou de χορεία, il est plus difficile d'élaborer une théorie de la « danse romaine ». Louis SÉCHAN, dont les travaux en ce domaine demeurent, aujourd'hui encore, une référence pour le chercheur moderne, ne réussit pas à dégager une philosophie de la *saltatio*, qui demeure, dit-il, « un art d'agrément, plaisir superflu souvent peu compatible avec la gravité des anciennes mœurs. »[1]. Le terme même de *saltatio*, nous le verrons, ne constitue en aucune manière l'équivalent des termes grecs sur lesquels s'appuient fréquemment les description techniques (parfois savantes) et philosophiques de Platon, Xénophon ou Aristote[2]. Les documents dont nous disposons pour étudier cette pratique corporelle spécifique qu'est la danse à Rome sont remarquablement pauvres ou peu significatifs. De fait, il existe surtout des représentations figurées étrusques sur des vases, des urnes, des fresques de tombes alors que, pour la Rome républicaine ou impériale, seules quelques fresques, quelques sculptures peuvent témoigner. Cette constatation incite généralement à conclure à l'absence d'intérêt intellectuel des Romains pour une activité presque unanimement considérée comme peu inventive, sans enthousiasme, efféminée et susceptible de conduire à toutes les dépravations. Devons-nous pour cela en déduire, comme le fit récemment P. BOURCIER[3], que « le génie romain n'est pas orchestique » et que finalement « on comprend les anathèmes jetés contre la danse par les Pères de l'Église, anathèmes dont le poids se fera sentir pendant tout le Moyen Âge. » ? Les Romains porteraient-ils cette lourde responsabilité d'une déchéance de la danse qu'ils auraient dégradée par d'immorales pratiques ? Les pages qui suivent tenteront, à défaut de proposer des réponses définitives, de faire peser quelques doutes sur une telle affirmation. Comment ne pas tenir compte, d'autre part, des témoignages si particuliers de Lucien et, paradoxalement, de Sénèque, qui évoquent l'étonnante faveur dont jouissent la musique, le chant et la danse dans l'Empire romain[4]. Tout théoricien de la danse antique, et a fortiori de la danse romaine, se doit, avant toute généralisation abusive, d'établir une distinction nette entre, d'une part, des témoignages qui nous renseignent sur les aspirations et l'éthique d'une catégorie sociale et, d'autre part, une pratique réelle et sans doute fort intéressante dont les textes se désintéressent la plupart du temps.

1. Cf. art. *saltatio*, dans *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, DAREMBERG et SAGLIO, IV, 1909, p. 1025-1054.

2. Platon, *Lois*, VII et *République*, VII ; Aristote, *Politique*, V et VIII ; Xénophon, *Banquet*, VII...

3. P. BOURCIER, *Danser devant les dieux. La notion du divin dans l'orchestique*. La recherche en danse, Paris, 1989.

4. Lucien, *Dialogue sur la danse* et *Comment écrire l'histoire*, 1 ; Sénèque, *Questions Naturelles*, 7, 32.

En tant qu'objet théorique et que pratique sociale, la *saltatio* n'existe donc pas dans le discours des auteurs latins dont elle est délibérément bannie. Tout au plus voyons-nous un Sénèque, plus préoccupé d'hygiène que de plaisir esthétique, prescrire en ces termes des exercices dansés [5] d'une irréprochable virilité à son correspondant Lucilius : *Sunt exercitationes et faciles et breues... : cursus et cum aliquo pondere manus motae et saltus uel ille, qui corpus in altum leuat, uel ille, qui in longum mittit, uel ille, ut ita dicam, saliaris aut, ut contumeliosius dicam, fullonius.* Le *De tranquillitate animi*, lui aussi, mentionne la danse, mais seulement le *tripudium*, pratiqué avec tant de noblesse par Scipion l'Africain [6]. Encore cette description n'est-elle pas innocente, puisque la danse guerrière du triomphateur Scipion devient un argument destiné à alimenter la traditionnelle condamnation des danses modernes, molles et efféminées. Or la passion du public romain pour le théâtre, puis pour la pantomime, suppose un intérêt réel de connaisseurs pour la danse et la musique. Le contraste est frappant entre ce qui est dit, peint, sculpté, c'est-à-dire l'image que le Romain cultive de lui-même dans un souci évident de pérennité, et ce qui est dansé, joué, montré, c'est-à-dire les pratiques à travers lesquelles il a plaisir à se reconnaître dans l'instant, pratiques qui relèvent de la représentation et de l'éphémère. Cette contradiction n'apparaît pas dans la civilisation grecque [7] ni, semble-t-il, dans la civilisation étrusque. Toute tentative de théoriser nous est donc difficile, d'une part à cause de l'absence de traités latins sur la danse (si nous avons perdu le traité de Roscius sur l'art du comédien, nous ne possédons pas non plus celui de Pylade sur la technique du danseur) [8], d'autre part à cause de l'absence de références théoriques à la danse chez les auteurs latins. Nous prendrons donc ce parti de parler du danseur plutôt que de la danse, du *saltator* [9] plutôt que de la *saltatio*, parti qui, nous semble-t-il, devrait permettre d'envisager différemment la question.

Caractères généraux de la danse

À toute époque et dans toute civilisation, le danseur pratique une activité définie comme corporelle, éphémère, codée et rythmée, généralement accompagnée d'une musique qui, en principe (mais la danse contemporaine aspire à une autre relation avec la musique), détermine le rythme de la danse. Comme activité corpo-

5. Sénèque, *Lettre*, XV, 4 : « Il y a des exercices faciles et courts... : la course, le maniement des haltères, le saut en hauteur, en longueur, le pas des Saliens ou, en style irrévérencieux, le trémoussement du foulon. » Trad. Les Belles Lettres.

6. Sénèque, *De tranquillitate animi*, 17, 4 : « Scipion mouvait en cadence son corps de triomphateur et de guerrier... à la façon de nos grands ancêtres qui savaient, aux jours de réjouissance et de fête, danser avec virilité » (*uirilem in modum tripudiare*).

7. C'est ce qui explique le nombre d'ouvrages souvent passionnés consacrés à la danse grecque, symbole de l'harmonie du corps et de l'esprit. Cf. en particulier M. EMMANUEL, *La danse grecque antique*, Paris, 1896 ; L. SÉCHAN, *La danse grecque antique*, éd. de Boccard, Paris, 1930 ; G. PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, thèse principale pour le doctorat d'État, Faculté des Lettres de Paris, 1955. Les nombreux ouvrages et articles de L. B. LAWLER nous apparaissent comme les études les plus pertinentes et les plus documentées. Il existe aussi une thèse de M. H. DELAVAUD, *Recherches sur la danse dans l'Antiquité grecque depuis le VII^e siècle av. J.-C. jusqu'au IV^e siècle av. J.-C.* Doctorat, Université de Provence, 1991, qui tente de renouveler la question.

8. Selon Athénée (I, 20 e), Pylade composa un traité sur la danse.

9. Nous employons ici le mot « danseur » en son sens le plus large : il s'agira aussi bien des prêtres danseurs que des ludions, histrions, pantomimes et autres danseurs professionnels. Nous n'aborderons pas les aspects techniques de la danse. M. EMMANUEL et G. PRUDHOMMEAU (cf. *op. cit.*) s'y sont essayés avec plus ou plus moins de bonheur. Ces travaux, quoique précieux pour un lecteur moderne, adoptent une méthode quelque peu discutable qui consiste à appliquer à la danse antique les critères de la danse dite aujourd'hui « classique ».

relle, c'est-à-dire pour la Grèce ensemble de positions, σχήματα, et de mouvements, φοραί, cette notion pose la question de la place du corps dans une civilisation. La danse, plus clairement que le théâtre où la parole permet une expression plus abstraite des sentiments, met en lumière le corps humain auquel elle confère un langage. Pour prendre un exemple simple, au XIX[e] siècle, les innovations de la grande Marie TAGLIONI qui introduit la sylphide, la femme éthérée, ne font que traduire une conception romantique du corps féminin. La danse grecque repose sur une conception très précise du corps harmonieux et sur un certain nombre de jugements moraux que nous évoquerons. À Rome, le corps n'est plus envisagé de la même façon. D'autre part, le danseur définit par sa gestuelle un espace particulier qu'il est toujours intéressant d'étudier, nous le verrons. Le caractère éphémère de la danse, « représentation en mouvement » (les techniques modernes de vidéo remédient quelque peu à cet inconvénient), rend délicate l'étude du mouvement dans sa durée. Les vases, les peintures, les statues permettent de reconstituer certains *schèmata*, « positions », jamais un mouvement dans son rythme et sa dynamique propre. Certaines tentatives de reconstitution du mouvement ont été menées par G. PRUDHOMMEAU (*op. cit.*) mais elles ne reconstituent jamais l'essentiel, c'est-à-dire le rythme. L'auteur « travaille » parfois les documents à outrance afin de reconstituer des pas bien connus en danse classique. L'écrit lui-même est inadapté : on connaît les difficultés que soulève la reconstitution de certaines danses baroques à partir de traités techniques ; de la même façon, il est presque impossible de reconstituer les mouvements des prêtres danseurs de Rome d'après les indications du *Numa* de Plutarque (XIII, 1-11). Enfin, la danse est une activité codée, et ce doublement : les gestes appartiennent presque toujours à un répertoire, un code technique, mais se réfèrent sans cesse, bien entendu, à un code culturel. Les danses indienne, japonaise, sont pour nous incompréhensibles parce qu'elles se réfèrent à une conception du divin étrangère à la pensée occidentale. La question se pose alors de l'existence d'une « danse naturelle ». On sait que la danse d'Isadora DUNCAN, ouvertement inspirée de certaines images grecques, est souvent qualifiée de « naturelle ». Mais, par cette expression, il faut entendre « danse libre », libérée des contraintes techniques, éloignée du formalisme et de l'artifice. L'un et l'autre terme d'ailleurs ne se définissent que par opposition aux contraintes artificielles de notre « danse classique » (La danse contemporaine aujourd'hui revendique cette liberté). Cela n'empêche pas la danse, quelle qu'elle soit, d'être soumise à un code culturel, et celle d'Isadora DUNCAN l'était sans nul doute. Les danses de transe échappent-elles, par exemple, à un code ? Il n'est de transe que dans une culture donnée et chaque transe définit elle-même son propre code. La danse italienne des tarentulés, fondée sur une imitation des mouvements de l'araignée en même temps que sur un rythme précis, diffère profondément de celle des derviches tourneurs qui atteignent la transe par un tournoiement, ou de danses africaines fondées sur l'assimilation à des animaux et sur des rythmes obsessionnels. Les danses dionysiaques, d'après les représentations figurées que nous possédons, n'apparaissent pas davantage comme des danses naturelles : il existe des codes de représentation correspondant vraisemblablement à des codes du mouvement[10]. Enfin, il s'agit d'une activité rythmée. Nous

10. Cette question de la danse « naturelle » mériterait de plus amples développements. Elle constitue selon nous un point ambigu de l'étude des danses dionysiaques. L'une des positions caractéristiques de ces danses, la position angulaire symétrique des bras, abondamment décrite par BOURCIER (*op. cit. passim*), est aussi l'une des plus mystérieuses : si le tournoiement ou le renversement de la nuque en arrière sont explicables en termes médicaux et révèlent un état intérieur, cette position des bras ne l'est pas. S'agit-il d'un code de représentation propre aux artistes peintres ? Cette position est-elle symbolique ? Deux éléments de réponse peuvent être fournis : la position « cassée » des bras évoque peut-être un corps démantibulé dont les gestes saccadés donnent lieu à des positions très angulaires. M. EMMA-

n'insisterons pas ici sur la sensibilité particulière de l'Antiquité aux rythmes. Sachons simplement qu'il faut envisager la danse antique, et par conséquent romaine, dans ses relations avec la musique et la poésie.

Cette relation ne se limite pas à l'appartenance à un ensemble plus vaste, la *mousikè* : les nombreux textes grecs traitant de cette notion [11] soulignent à quel point danse, musique et poésie sont indissociables. Elle ne se limite pas non plus à une simple relation mimétique telle que la définissent les théoriciens grecs : pour Platon, c'est une imitation (μίμησις) des paroles (ῥήματα) par les gestes (σχήματα) qui a produit tout l'Art de la Danse. Beaucoup plus tard, Lucien, dans son *Dialogue de la Danse*, définit au § 63 le danseur comme « fait pour l'imitation » ; il a pour but « d'exprimer (δείξειν) par ses gestes ce que disent les chanteurs. » Cette mimesis semble fondée non sur un besoin de doubler les paroles par simple réitération (à l'usage de malentendants ou de pauvres d'esprit ?), mais, croyons-nous, sur le caractère physique du rythme de la poésie et de la musique. Elle est une traduction qui, au-delà de la simple histoire, rendrait pensées et émotions. Plutarque propose de ce rapport une très belle définition [12] : « Il semblerait, comme dans l'écriture, que la poésie soit la couleur; la danse, les signes d'où naît l'idée... L'une a besoin de l'autre. » Le terme de signes est important. Ainsi la danse de Pylade telle que la définit Athénée est-elle παθητική (« pleine d'émotions ») et susceptible d'exprimer la variété des caractères (πολυπρόσωπος) [13]. Élément plus significatif encore, c'est en termes de danse que, fort judicieusement, Lucien interprète le mythe de Protée [14] : c'est de danse que nous parle ce mythe et c'est parce qu'il était danseur que Protée pouvait ainsi imiter la liquité de l'eau, le mouvement de la flamme ou la rage du lion. Cette mimesis, manifeste déjà à l'époque de Platon, semble s'accentuer à l'époque romaine, (c'est vraisemblablement d'un état romain de la danse que traite Lucien) où toutes les possibilités expressives du corps sont utilisées. L'anecdote fameuse du danseur (ὀρχηστής) qui, à l'époque de Néron, dansa si bien, sans accompagnement musical ou chanté, devant Démétrios le Cynique que ce dernier lui répondit : « J'entends ce que tu fais; non seulement je le vois, mais il me semble que tes mains ont un langage. », est révélatrice. L'artiste avait tenté cette expérience pour disculper la danse de l'accusation de non-sens (pour Démétrios il s'agissait d'une ἄλογος κίνησις) [15]. Les théoriciens grecs de l'époque tardive s'attachent précisément à montrer que la danse, lorsqu'elle est envisagée comme spectacle, est un logos. Nous approchons là d'une définition romaine de la danse et nous reviendrons plus loin sur ce point. Lucien propose de comparer (l'entreprise est un peu hardie) le système de la danse à la théorie platonicienne de l'âme ou aux idées d'Aristote sur le beau [16]. Il rapproche aussi, comme Athénée, la danse

NUEL (*op. cit.*, pl. Ia, Ib...) et, à sa suite, L. SÉCHAN (*art. cit.*) suggèrent qu'il s'agit peut-être de l'ἐπαγχωνισμός cité par Athénée (630 a) parmi un certain nombre de positions de bras et de mains caractéristiques. Dans l'iconographie, cette attitude apparaît souvent chez des danseurs en file, satyres ou komastes, ce qui suggère un mouvement à la fois répétitif et saccadé des bras associé à un lancer vers l'avant de la jambe pliée. La position particulière des bras, par sa symétrie, pourrait assurer l'équilibre du corps en « l'accompagnant » dans ses sauts répétitifs sur un pied. Peut-on expliquer ainsi cette position chez les danseurs étrusques, souvent en position angulaire eux aussi ? Il y aurait beaucoup à dire à ce propos mais rien ne nous semble naturel dans ce geste en tout cas.

11. Cf. Platon, *Lois*, II, 669 pour qui la musique séparée du chant et de la danse n'a plus de sens et Strabon, *Géographie*, X, 467, 9.

12. Plutarque, *Propos de table*, IX, 15.

13. Athénée, I, 20 e.

14. Lucien, *Dialogue de la Danse*, 19.

15. Ibid., 63.

16. Ibid., 70.

de la rhétorique, non seulement parce que la rhétorique a recours à son époque à des techniques corporelles proches de celles des comédiens, mais surtout parce que toutes deux procèdent de même manière : le danseur possède une vraie science qui dévoile pensées et émotions, permet de lire dans les âmes et rend clair ce qui était obscur [17]. Curieusement, c'est la danse qui, allant au-delà du texte, exprime ce qu'il y a de plus abstrait, le cœur de l'homme. Un texte trop peu cité de Plutarque [18] s'attache à définir avec précision et profondeur le langage de la danse (et sans doute s'agit-il de pantomime), en le comparant à la poésie. Par le biais des positions, des mouvements et des gestes qui désignent, la danse est, comme la poésie, mimétique, métaphorique et démonstrative. En effet les positions imitent, ce sont les idées, les mouvements traduisent les émotions et les actions, ce sont les phrases, les gestes qui désignent sont les noms donnés aux choses. Le mariage des deux langues donne naissance à l'hyporchème, état d'équilibre parfait entre les deux modes d'expression. Or Plutarque, Lucien, Athénée, témoignent d'un état de la danse à une époque où la pratique de la danse grecque classique a évolué et semble très proche de la pratique romaine. Le *Dialogue de la Danse* de Lucien traite de pantomime grecque ou romaine indifféremment, sans souligner de différences notables. Le caractère rhétorique de la danse nous apparaît donc plus précisement lié aux techniques et aux spectacles de l'époque impériale.

La chironomie

L'expressivité du corps est surtout fondée sur les mouvements des bras et des mains : cette chironomie constitue un trait commun à la danse grecque et à la danse romaine. G. PRUDHOMMEAU a étudié avec précision la multiplicité des positions possibles pour en conclure que, de ce point de vue, notre danse « classique », parce qu'elle définit un petit nombre seulement de positions de bras, est très éloignée de la danse grecque. La chironomie est étroitement associée au caractère mimétique et rhétorique de la danse : c'est la main surtout qui exprime. Pour Ovide par exemple [19], la qualité essentielle du danseur semble être la souplesse des bras. Quelques siècles plus tard, Nonnos [20] évoque souvent, dans ses *Dionysiaques*, le langage des mains. De fait, l'importance accordée par les textes à cette chironomie semble s'accroître à l'époque romaine : si les auteurs grecs (Platon, Xénophon en particulier) évoquent la ligne, harmonieuse ou non, du corps dansant et traitent manifestement d'une totalité, les auteurs latins s'attachent soit au pied et au martèlement du sol (pour les danses des prêtres ou les danses guerrières), soit au haut du corps, avec une attention presque obsessionnelle portée aux mains et à la tête (sans oublier les mouvements des yeux). Cela signifie-t-il qu'à Rome seule une partie du corps dansait ? Sans doute les mouvements des mains et des bras étaient-ils gracieux, variés et spectaculaires. Mais nous croyons surtout que nos auteurs latins ne souhaitent pas envisager, à travers la danse, la beauté ou l'harmonie d'un corps qui produit le mouvement : ils ne considèrent, délibérément, que le dessin dans l'espace, les lignes décrites, le langage « parlé », car la danse doit parler avant tout. De fait, la chironomie est surtout évoquée à Rome par les poètes ou les orateurs. Or les poètes ont tendance à décrire la danse selon des conventions précises (chez Horace comme chez les élégiaques, la notion de grâce naturelle est privilégiée, le

17. Athénée, XXXV ; Lucien, *op. cit.*, 36.

18. *Propos de table*, IX, 15.

19. Ovide, *Art d'aimer*, I, 593 et II, 305.

20. Les textes (*Dionysiaques*, V, 104 à 106 et III, 236) sont mentionnés par M. H. DELAVAUD dans son article *La danse au service de Dionysos*, dans *Transe et théâtre*, Cahiers du GITA, n° 4, 1988.

« chœur » constitue un thème poétique, de même que la souplesse des bras). Quant aux orateurs, nous le verrons, ils souhaitent surtout se différencier des danseurs d'un point de vue technique et la chironomie constitue justement un élément très ambigu de cette technique. Mais comment imaginer qu'au théâtre, pour la représentation des comédies en particulier, le corps entier n'ait pas été expressif ? Le public romain des comédies puis des pantomimes, friand de rythme, d'action et de mouvement, devait exiger aussi des pas dynamiques fondés sur les sauts ou sur certaines acrobaties. Le témoignage de nos auteurs nous semble, sur ce point, quelque peu suspect et ne permet pas, croyons-nous, d'imaginer ce que pouvait être, par exemple, la virtuosité d'un pantomime. Il faut donc considérer plutôt les textes latins comme les témoignages d'un embarras profond mais révélateur : les poètes sont habités par la nostalgie, toute littéraire pour eux, de l'harmonie grecque, les prosateurs rêvent de mouvements virils, puissants et sains excluant toute grâce trop féminine, les orateurs défendent la dignité de leur art.

Nous avons défini précédemment cet art comme une activité corporelle liée, en tant que telle, à une conception du corps et à un espace précis. Nous venons de voir que, chez nos auteurs latins, la notion de corps harmonieux s'effaçait devant l'idée d'un corps expressif, à la langue efficace, et que certaines parties de ce corps, considérées isolément, étaient mises en valeur sans que le corps, toujours pour nos auteurs, semblât constituer une véritable totalité. C'est en termes d'espace que nous raisonnerons à présent pour tenter de définir une « danse romaine ». L'on considère souvent cette pratique comme l'héritage mal compris, mal accepté, censuré parfois, de la danse grecque. Les Romains, n'ayant pas le génie de la danse, auraient copié sans comprendre des formes pour eux vides de sens[21]. Il est particulièrement aisé de relever, d'une civilisation à l'autre, des similitudes de forme et, pour la pantomime, nous admettrons avec L. SÉCHAN qu'il s'agit d'un art d'inspiration grecque. Mais nous nous attacherons ici à évoquer quelques différences.

La danse grecque et l'espace politique

Pour résumer grossièrement la « philosophie » de la danse grecque telle qu'elle nous apparaît à travers les textes, nous la décrirons comme liée aux notions essentielles de citoyenneté (sous la forme de la participation et de l'éducation) et d'harmonie. La relation qui lie la danse à la cité évoque souvent, à la fois concrètement et symboliquement, la forme circulaire. D'un point de vue religieux tout d'abord, la danse en rond comme le tournoiement, était vraisemblablement aux origines liée à l'extase et par là-même au sacré. R. F. WILLETS[22] suggère, à propos du labyrinthe de Cnossos, qu'il s'agissait en fait d'une *orchestra* ou d'une arène où l'on effectuait une danse solaire. D'autre part, les pratiques dansées plus ou moins directement rattachées à Dionysos sont décrites comme des danses en rond ou en chœur : dans le dithyrambe les choreutes dansent en rond[23]. Les Nymphes, Pans et Silènes du drame satyrique dansent aussi une *choreia*. Le chœur dramatique qui, on le sait n'est pas un chœur cyclique comme celui du dithyrambe, mais se trouve disposé en quadrilatère marque, quant à lui, une évolution très naturelle si l'on prend en considération les nécessités du théâtre, où il faut aussi danser pour des spectateurs. Notons toutefois que c'est le visage de Dionysos qui rayonne au centre

21. C'est la thèse de P. BOURCIER (*op. cit.*) qui intitule son chapitre sur la danse romaine *Le génie romain n'est pas orchestique*.

22. R. F. WILLETS, *Cretan Cults and Festivals*, Londres, 1962.

23. Cf. H. JEANMAIRE, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1970, chapitre VII : *le thiase et l'origine du théâtre*, reconnaît une parenté indiscutable entre le culte de Dionysos et le dithyrambe. Le lien est moins net lorsqu'il s'agit du drame satyrique. Il est très ambigu pour la tragédie.

de mosaïques rondes d'inspiration pythagoricienne, ou de représentations de rondes de danseurs (satyres et ménades) : il est au centre de la danse. J.-P. VERNANT[24] constate, par ailleurs, qu'avec la naissance de la cité, « le domaine politique apparaît... solidaire d'une représentation de l'espace qui met l'accent, de façon délibérée, sur le cercle et sur le centre ». Le système social de la cité grecque étant fondé sur la notion de κοινός, la danse, qui est par excellence une manifestation sociale, participe évidemment de cette mise en commun. La forme circulaire est liée à la fois à ce qu'il y a de plus sacré (l'espace religieux) comme à ce qui est le plus rationnel (l'espace politique). On comprend aisément que les termes χορός, χορεία, χορεύειν soient devenus des termes génériques désignant la danse en général. Le chœur est l'image de l'ordre, de l'équilibre, de l'harmonie. C'est lui que Platon charge de former le bon citoyen[25]. Les hommes formés à l'art du chœur selon les règles deviendront des « braves » (ἄνδρες ἀγαθοί). Selon le témoignage beaucoup plus tardif d'Athénée[26], Socrate allait jusqu'à affirmer que « les meilleurs danseurs (τούς κάλλιστα χορευόντας) sont aussi les meilleurs soldats. » Nous n'irons pas plus loin : ces textes ont déjà fait l'objet d'abondants commentaires. Qu'elle adopte la forme du chœur, de la file ou tout autre mode d'évolution, la danse grecque constitue le point de rencontre de l'espace religieux et de l'espace politique. C'est ce qui fait d'elle un art essentiel. C'est aussi ce qui confère au chœur tragique une telle importance : lorsque Platon prétend chasser les poètes tragiques de la cité[27], c'est un chœur qu'il leur refuse. Il faut entendre par là non seulement les conditions matérielles de la représentation, mais l'accord de la cité comme totalité politique. Les Thessaliens, rapporte Platon[28], nommaient « conducteurs de danse » (προορχηστῆρες) leurs premiers magistrats et leurs chefs d'armées. Ainsi est-il naturel que la cité éduque le citoyen par la danse[29] et que, par la danse aussi, le citoyen exalte la cité et ses dieux. La danse est, toujours, un acte « politique » (πολιτικόν). Les danses des Courètes crétois[30], les Gymnopédies (qui donnent lieu à de véritables spectacles comprenant des chœurs), l'acte civique que représente toute chorégie, la *geranos* dansée à Délos par des jeunes gens et des jeunes filles et qui participe sans doute de la propagande politique d'Athènes[31], témoignent de cette relation. De fait, la danse est un lien social, religieux et politique essentiel parce qu'elle est fondée (c'est ce que nous entendions par l'évocation de cette forme ronde) sur la notion de participation. Cette participation ne laisse pas d'avoir ses exigences. Elle concerne la plupart du temps le citoyen ou la femme libre mariée (dans le cas de l'*oklasma* en l'honneur de Démèter) sauf lorsqu'il s'agit de rites précis de fécondité, danses en l'honneur d'Artémis ou de Dionysos. Pour assister au spectacle des Gymnopédies il est préférable, à l'époque de Lycurgue,

24. *Mythe et pensée chez les Grecs*, I : chapitre *Géométrie et astronomie sphérique dans la première cosmologie grecque*, Paris, 1978, p. 179.

25. *Lois*, II, 641.

26. XIV, 628 e.

27. *Lois*, VII, 817 : « Si vos leçons se révèlent ou les mêmes ou meilleures que les nôtres, nous vous donnerons un chœur ; autrement, mes amis, nous ne le pourrons jamais. » (Trad. Les Belles Lettres).

28. *Lois*, VII, 804.

29. Cf. par exemple Strabon, *Géographie*, X, 467, 10 « Et ce même raisonnement (l'univers entier est composé selon les lois de l'harmonie) leur (Platon et les Pythagoriciens) fait aussi assigner à la musique le soin de l'éducation et la formation du caractère, étant admis que tout ce qui sert à redresser l'esprit touche de près aux dieux. »

30. Cf. H. JEANMAIRE, *Couroi et Courètes*, Lille, 1939 (cité par P. BOURCIER, *op. cit.*, p. 151) : l'auteur étudie un hymne au Grand Kouros qui dit : « bondis pour les nouveaux citoyens ».

31. Cf. l'étude proposée par P. BOURCIER, *op. cit.*, p. 158. La *geranos*, dansée en file, rappelle l'errance de Thésée dans le labyrinthe et glorifie ainsi la puissance athénienne.

de n'être pas célibataire [32]. Platon ajoute d'autres exigences énumérées dans sa classification des danses : il existe une danse « politique » (du citoyen), la danse belle (pyrrhique ou emmeleia, danse de la tragédie), et une danse que l'homme libre ne doit en aucun cas pratiquer, la danse laide, le kordax, danse de la comédie, réservée aux esclaves et aux étrangers salariés. Les danses dignes du citoyen sont liées chez Platon à la notion de mesure, de modération, ainsi qu'à la rectitude des lignes. Cette rectitude exprime en termes de *schèmata* et d'espace (il s'agit de tendre vers le haut et le Beau en bannissant ce qui est tordu, « tortueux ») une bonne attitude de l'âme et, par là même, un bon comportement civique et politique : le citoyen qui danse droit a été formé par des lois droites. Il s'agit, bien sûr, de la conception platonicienne très particulière de la beauté. Maix Xénophon, lui aussi, dans son *Économique*, lie étroitement les notions de rectitude (la femme libre doit se tenir droite et ne pas rester assise comme une esclave, μὴ δουλικῶς ἀεὶ καθῆσθαι), de chœur, d'ordre, d'économie et de civisme [33] : une armée, une trière, les ustensiles de la maison, c'est-à-dire ce qui relève du domaine militaire et économique, tout cela doit rappeler l'ordonnance fondamentale du chœur qui représente le critère du Beau... Cette rectitude et cette harmonie ordonnée nous apparaissent, au-delà même de la réflexion platonicienne, comme une aspiration plus générale liée à la notion de cité. La comédie elle-même se ressent de cette conception : le kordax est au contraire lié à des positions choquantes, en particulier des positions de hanches qu'on roule (c'est par les hanches que l'aspect du corps devient tortueux) ou des accroupissements, danse liée à Artémis, liée à l'Orient. Chez Aristophane le fameux passage des *Guêpes* [34] commenté par SCHNABEL et SÉCHAN, où Philocléon danse un kordax sans doute parodique, s'accroupit et fait rouler ses hanches avant l'entrée en scène des fils de Karkinos, danseurs à la tenue convenable, qui, eux, n'ont jamais recours au déhanchement, ce passage nous apparaît comme une réflexion sur les possibilités de la danse : Aristophane a su jouer des différences. Il n'utilise pas le kordax de façon systématique, mais nous présente deux danses de comédies en n'utilisant la plus grossière, le kordax, qu'en vue d'un effet de ridicule ou de parodie bien particulier. Les nuances de positions révèlent, sur un mode original, une conception du citoyen !

Les danses dionysiaques qui se caractérisent par la brisure, la cassure (la nuque cassée en arrière, la cambrure, les bras en opposition angulaire symétrique), par des mouvements saccadés et violents pouvant aboutir à la chute, ne répondent pas bien entendu à l'exigence de rectitude. Ces danses gênent Platon : elles n'appartiennent pas, de fait, au domaine de la cité [35]. Toutefois, notre philosophe ne peut les dire laides puisqu'elles sont liées à la *mania* divine et à ce qu'il définit dans le *Phèdre* comme une belle attitude de l'âme, permettant à l'homme de se rapprocher du dieu. Il n'y a pas là de contradiction et nous noterons que Platon n'emploie dans le passage des *Lois* aucun terme péjoratif pour désigner ces danses. L'expression οὐκ ἔστι πολιτικόν est claire (la traduction « ce n'est pas là un genre de danse qui convienne à des citoyens » lui confère peut-être à tort un sens péjoratif) : elles n'appartiennent pas au domaine dont traite Platon, c'est-à-dire les relations qui

32. Cf. Plutarque, *Lycurgue*, 15.

33. Cf. Xénophon, *Économique*, X, 10 à propos de la femme libre et VIII, 3-4. « C'est un chœur que forment toutes ces sortes d'ustensiles et l'espace qu'ils entourent est beau à voir quand il est ainsi bien dégagé. De la même façon, un chœur cyclique n'offre pas seulement un beau spectacle par lui-même, mais le centre en apparaît également beau et net. » (Trad. Les Belles Lettres).

34. *Guêpes*, v. 1487 sqq. ; cf. H. SCHNABEL, *Kordax*, Diss. Munich, 1908 et L. SÉCHAN, *op. cit.*, p. 196-197.

35. Platon, *Lois*, VII, 815. L'ambiguïté de la position de Platon devant ces danses de transe est étudiée par JEANMAIRE, dans son *Dionysos...*, Paris, 1970, p. 292 sqq.

peuvent exister entre la danse et la cité, la danse et les lois. S'il reconnaît qu'elles sont en marge de cette cité, à l'extérieur du cercle harmonieux défini précédemment, il se garde bien de les condamner. Platon connaît et respecte l'ambiguïté fondamentale de Dionysos qui préside à ce qu'il y a de plus désordonné (la transe dionysiaque) comme à ce qui est le plus ordonné (le chœur tragique).

La « bonne danse » à Rome

Il était utile de définir cet état idéal de la danse, état d'harmonie qui fut à l'origine de tant de nostalgies, pour comprendre à la fois le peu d'intérêt suscité par la danse de nos Romains et les jugements péjoratifs des Anciens comme des Modernes à son égard. Les condamnations les plus virulentes tiennent à la difficulté de la saisir comme un tout. Nous avons noté précédemment qu'il n'existait pas de définition, sinon « philosophique », du moins théorique de la *saltatio*. Cela pourrait tenir à diverses raisons : une méconnaissance romaine de la danse, une ignorance des techniques grecques chez les auteurs latins, une incompatibilité de la danse avec le système politique et social romain. Les premières hypothèses sont vraisemblablement fausses : Cicéron, pour s'être intéressé de près au monde des acteurs, au comédien Roscius qu'il fréquenta, Cicéron dont le *De oratore* (faut-il le rappeler ?) est, pour le livre III du moins, une référence constante à la technique du comédien et, a fortiori, du danseur, ne nous laissera pas croire qu'il se désintéressait de cet art. Sous l'Empire, Quintilien a sans doute reçu, comme tout orateur, une formation dansée, puisqu'il la recommande, avec toutes les réserves attendues, comme une pratique utile à l'*actio*. Le passage[36] est fort intéressant. Quintilien nous rassure immédiatement : il ne s'agit pas, bien entendu, d'une danse pour le plaisir, la grâce ou le spectacle. Le maître ne souhaite pas, d'ailleurs, que son élève pratique la danse au-delà de l'enfance : la danse qu'il veut voir pratiquée par le jeune garçon est cet art recommandé par Cicéron dans son *De oratore*, une danse virile (on peut songer à la pyrrhique ou aux danses pratiquées lors des Gymnopédies), qui ne rappelle en rien les arts du spectacle[37]. Notre auteur fait toutefois référence (prudemment il est vrai) aux textes grecs, ceux-là même que nous évoquions plus haut et qui vantaient les mérites pédagogiques de la danse, en interprétant l'intérêt porté par Socrate, Platon ou Chrysippe comme un désir de former sainement les futurs guerriers par une *lex gestus*, une « loi du geste ». Si, de fait, les textes de Platon ou d'Athénée évoquaient bien la valeur « militaire » d'une formation par la danse, nous trouvions toujours aussi la mention du chœur, de l'harmonie, du Beau et, surtout, la dimension politique. La fin du passage résume aussi bien le point de vue propre à Quintilien qu'une certaine mentalité romaine éprise de bonne tenue, de gravité et de mesure : *(uolo) subesse aliquid ex hac exercitatione puerili, unde nos non id agentis furtim decor ille discentibus traditus prosequatur*[38]. Nous comprenons ainsi pourquoi les auteurs latins ne traitent pas de la danse. Cet art, qu'ils connaissent manifestement, ne participe plus de la formation du citoyen mais seulement de celle de l'individu, il procure un *decor*, une « grâce » inconsciente ou plutôt une élégance, une bonne tenue. Il appartient au domaine des apprentissages enfantins, il doit faire partie de la culture de l'homme, de tout ce qui l'accom-

36. *I. O.*, I, 11, 17.

37. Quintilien (*I. O.*, I, 11, 18) cite le passage de Cicéron : « *laterum inclinatione forti ac uirili, non a scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra.* », « fléchir son corps d'une manière ferme et mâle, empruntée non pas à la scène ni aux histrions, mais à l'exercice des armes ou même à la palestre. » (Trad. Les Belles Lettres).

38. (je désire) « qu'il reste quelque chose de cet entraînement des années enfantines, et que nous accompagne discrètement, sans que nous y songions, la grâce, acquise autrefois quand nous étions élèves. »

pagne *furtim*, sans se laisser déceler. La connaissance de la danse peut être une preuve de bonne éducation[39] à condition toutefois que cet art demeure discret et soit pratiqué avec mesure[40]. Pour raisonner encore en termes d'espace, la valeur symbolique de la danse en cercle, danse de participation, s'est effacée au profit d'un isolement du danseur ou du groupe de danseurs, qui danse pour lui-même ou pour les autres.

La saltatio *et le mauvais citoyen*

Au contraire, le citoyen qui se présente, ou que l'on présente trop clairement, surtout à l'époque républicaine, comme danseur, est un ennemi en puissance et la *saltatio* devient, chez lui, la preuve de son hostilité politique. Tous les termes, sans exception, qui désignent la danse à Rome (*saltatio, saltare, tripudiare,* puis *pantomimus*...) peuvent prendre un sens péjoratif, ce qui n'était pas le cas en Grèce. L'ennemi de Rome, sous la République et au début de l'Empire, est souvent présenté comme un *saltator*, de préférence oriental. Le Catilina de Cicéron est entouré d'un troupeau d'hommes charmants et raffinés, dressés à « faire l'amour ou à l'inspirer » (*amare et amari*) « à danser et à chanter » (*saltare et cantare)*[41]. Antoine apparaît chez Plutarque[42] accompagné d'un « thiase » où figurent un citharède, un flûtiste et d'un danseur. C'est le statut particulier des associations d'artistes dionysiaques qui est évoqué ici, associations en relation avec les cours orientales qui cultivent justement une haine de Rome. Le *saltator* est bien, dans ce cas, présenté explicitement comme un ennemi potentiel de Rome. Les danses bachiques, quant à elles, ne sont pas considérées comme de vraies danses. Nous ne nous attarderons pas sur l'analyse du fameux texte de Tite-Live sur la répression des Bacchanales de 186[43]. La description des mouvements des Bacchants se limite dans ce texte à l'expression *cum iactatione fanatica corporis*, « avec une agitation frénétique du corps ». Cette *iactatio* est sans nul doute une transe, puisqu'elle évoque un mouvement à la fois violent et répété, mais Tite-Live ne suggère à aucun moment qu'il puisse s'agir d'une danse. Pourquoi ? À Rome, la danse ne semble pas concevable *mente capta*, lorsqu'on a perdu le contrôle de la raison. On sait en outre à quel point l'affaire des Bacchanales fut politique. L'emploi du terme *iactatio* fait partie des stratégies du texte qui adopte volontairement un point de vue extérieur à des pratiques auxquelles il conserve tout leur mystère : il s'agit de ne pas savoir ou de ne pas dire ce qui se passe à l'intérieur. Les seules danses dionysiaques acceptables seraient alors celles que représentent certaines fresques comme celle de la Villa des Mystères à Pompéi ou celle de la villa des jardins de la Farnesine, c'est-à-dire des danses raffinées, gracieuses, débarrassées des scories de la transe, où le corps humain (s'agit-il d'une particularité de la danse ou de l'interprétation du peintre ?) est mis en valeur en tant que tel et prend souvent, il est vrai, un caractère érotique. La danse, en dehors de quelques vestiges, n'est plus la manifestation d'une cohésion sociale mais, surtout à partir de l'Empire, une capacité de s'exprimer individuellement. Une partie de la *saltatio* (l'art du spectacle et du divertissement) tend ainsi à se ranger parmi les activités du *ludus* tel qu'il est défini par A. YON dans son article *À propos de latin « ludus »*[44] : il s'agit d'un exercice, d'un « jeu » par

39. Cf. Stace, *Silves*, III, 5, 64. (Savoir jouer de la lyre et savoir danser sont, pour une jeune fille, une preuve de bonne éducation.)

40. Cf. Salluste, *Catilina*, 2, sur Sempronia dont la danse est trop élégante pour être honnête.

41. *Catilinaires*, II, 23.

42. *Antoine*, 24.

43. Tite-Live, XXXIX, 8-18.

44. *Mélanges Ernout*, 1940, p. 389-395. A. YON conclut d'ailleurs très naturellement : « il n'est

opposition à ce que l'on fait « pour de bon », une pratique qui serait en marge de l'action sérieuse. C'est comme *ludus*, un exercice proche de ceux de la palestre, que Quintilien admet la danse parmi les pratiques pédagogiques. C'est, entre autres (mais il existe des raisons plus profondes), parce qu'il s'agit d'un *ludus* que les orateurs s'acharnent à distinguer la *saltatio* de l'histrion et du danseur de l'*actio* oratoire. L'*actio* ne serait-elle pas, surtout par ses emprunts à la chironomie, la seule forme civique et politique, toujours selon nos textes, que pourrait prendre une *saltatio* sérieuse ? L'*actio*, en particulier, ne doit pas mimer, c'est-à-dire « faire comme si », ce qui est le propre du *ludus*[45]. Aussi est-il essentiel pour les orateurs d'établir des distinctions techniques très nettes. L'*actio* serait un « langage » relevant du *negotium*, domaine d'où la danse est exclue. Ainsi la *saltatio* ne peut-elle plus être définie comme une activité liée à un espace circulaire : le *chorus* des poètes latins[46] est surtout une résurgence à valeur littéraire, un thème fréquemment lié à l'amour. Si les rondes demeurent (notamment dans les danses rituelles, celle des Saliens), c'est parce qu'elles conservent leur sens religieux originel : les Saliens dansent en rond parce que la ronde est la forme la plus ancienne de danse religieuse. Il est naturel, si la danse ne constitue plus un acte civique de participation à la vie de la cité, que la cité n'éduque plus en retour le citoyen par la danse. Quintilien nous rappelait dans son *Institution oratoire* que la danse pouvait faire partie de l'éducation des jeunes gens. Précisons qu'il ne s'agit que de danses armées et d'exercices virils. L'aristocratie romaine de l'époque républicaine, en donnant à ses enfants une éducation grecque, leur fait sans doute apprendre la danse, bien que parmi les professeurs auxquels Paul-Émile confie ses enfants, Plutarque[47] ne cite aucun danseur, se bornant à mentionner des exercices gymniques (il s'agit vraisemblablement encore des exercices de la palestre, de la pyrrhique et des danses guerrières). Mais Macrobe dans ses *Saturnales* (II, 14, 4) nous apprend, comme le note L. SÉCHAN (*art. cit.*), que les enfants de naissance libre fréquentent les *ludi saltatorii*, les écoles de danse. Elles n'ont pas pour ambition d'éduquer le citoyen, mais, encore une fois, l'individu auquel elles apprendront la grâce et la bonne tenue.

Il n'existe qu'une pratique sérieuse de la *saltatio* : lorsqu'elle n'est pas liée aux *artes ludicrae*, aux arts de la scène, il s'agit de la danse en armes, ou des évolutions dansées de certaines confréries religieuses. Le *ciuis* peut se vanter de pratiquer la *bellicrepa* mentionnée par Festus, la pyrrhique, importée de Grèce, et, plus généralement, le *tripudium* qui, selon nous désigne moins une technique de danse qu'un pas et un rythme très marqué, si bien que l'on pourrait comparer, *mutatis mutandis*, l'évolution des emplois de *tripudium* et de *tripudiare* à celle des mots « valse » et « valser » aujourd'hui : du sens technique (« pas de valse ») « valse » dérive aisément vers le sens général de « danse », vers l'idée plus abstraite de « mouvement harmonieux » et vers un sens péjoratif (« envoyer valser »). Ce pas ne recherchait

pas exclu que *ludus-ludicer* n'aient évoqué dans certains cas une idée voisine de celle de la danse » et cite un passage de l'*Aululaire* de Plaute (v. 625) où l'expression *artem facere ludicram* signifierait « danser ». Le rapprochement étymologique fantaisiste *ludius-Lydius* (le mime asiatique) cité par YON est révélateur.

45. Cf. les textes souvent cités de Cicéron, *Orator*, 226, *De oratore*, III, 220 (Il ne faut pas user de gestes qui cherchent à exprimer, à montrer (*non demonstratione*) mais de gestes qui font comprendre (*significatione*) ; Quintilien, *I. O.*, IX, 4, 142 et XI, III, 66-67 ; Tacite, *Dialogue des orateurs*, 26 (« nos orateurs parlent langoureusement, nos mimes dansent éloquemment » *oratores nostri tenere dicere, histriones diserte saltare dicantur*).

46. Cf. Horace, *Odes*, I, 1, 31 ; I, 4, 5 (*choros ducit Venus*) ; I, 37, 1 (*Nympharumque leues... chori*) ; II, 12, 18 ; Tibulle, I, 7, 27 (*chorus... cantus... leuis amor*).

47. Plutarque, *Paul-Émile*, 6.

pas la grâce toutefois (notre comparaison n'est donc pas tout à fait adéquate), mais plutôt un mouvement cadencé et une évolution sur un rythme ternaire semblables à la danse des prêtres Arvales ou des Saliens. Le vocabulaire ne diffère pas, le *tripudium* peut désigner à la fois le pas viril du guerrier et le pas rituel des prêtres (les danseurs en armes pouvaient évoluer sur un autre rythme, comme le procéleusmatique, plus allègre semble-t-il, mais c'est le *tripudium* que retiennent les textes, comme un terme générique). Les Arvales dansent vraisemblablement sur un rythme de *tripudium*, en formant une ronde autour de l'autel, selon un rite lié aux origines à la conservation et à la prospérité économique du sol latin. Ce rite conservateur[48] est sans doute moins dynamique que la cérémonie dansée des Saliens, prêtres sauteurs, mais la finalité est semblable : il s'agit de fouler le sol, en sautant en cadence[49]. Les termes qui désignent leur danse sont *saltatio, saltare* (Quintilien rapproche très explicitement la *saltatio* des Saliens des danses guerrières importées à Rome[50] et pratiquées comme exercices) et *tripudium, tripudiare.* Horace, évoquant dans l'une de ses *Odes*[51] les chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles en l'honneur de Vénus, décrit un martèlement du sol sur un rythme ternaire : *ter quatient humum*, « ils frapperont trois coups sur le sol », *in morem Salium*, « à la manière des Saliens ». Sénèque évoque un pas ou plutôt une course (*cursus saliaris*) sans difficultés techniques, mais qui demande de l'endurance (*corpus... lassent*, « des exercices qui fatiguent le corps ») comparée au trémoussement du foulon (*fullonius*). Qui ne connaît les vers de Catulle sur le passage du pont de Vérone qui présentent (pièce 17) le pas des Saliens comme un saut susceptible d'ébranler violemment cette construction fragile : *salire paratum habes*, « tu te prépares à y bondir », en rapprochant « Saliens » de *salire* ? Les Saliens avancent comme une véritable armée et la cadence s'ajoute à la vigueur du saut (on sait qu'une armée doit rompre la cadence avant de s'engager sur un pont). C'est aussi une danse labyrinthique que nous retrouvons à Rome dans la pratique du *lusus Troiae*. Avec ce *lusus Troiae*, elle a pour point commun de constituer un rite politique, surtout sous l'Empire : elle symbolise, parce qu'elle témoigne de la transformation progressive de pratiques d'initiation en rites politiques, la culture et les valeurs de la classe aristocratique[52]. Il semble évident qu'étant lié à toutes les pratiques sérieuses de la danse, le *tripudium*, au moins sous la République, a la valeur d'un pas civique. C'est ainsi qu'il faut comprendre, croyons-nous, les conseils du *De tranquillitate animi*[53] sur le divertissement : la bonne danse, digne du citoyen romain, consiste en un mouvement ainsi défini : *uirilem in modum tripudiare*, « danser d'une manière virile », où *tripudiare* est aussi important que *uirilis*... Le modèle de Sénèque est

48. À propos des Arvales, et de leur conservatisme, cf. J. SCHEID, *Les frères Arvales*, P. U. F., Paris, 1975.

49. Cf. Plutarque, *Numa*, 13, 1-11 et les articles de R. BLOCH, *Sur les danses armées des Saliens*, dans *Annales*, 13, 1958, p. 706-715 et *Une tombe villanovienne près de Bolsena et la danse guerrière de l'Italie primitive*, dans *Mélanges de l'École française de Rome*, 1958, p. 7-37. Nous ne saurions avancer, comme le fait P. BOURCIER, *op. cit.*, p. 271 que le rythme de leur *carmen* était celui de l'anapeste, encore moins que ce rythme constituait le rythme musical sur lequel ils évoluaient.

50. *I. O.*, I, 11, 18 : « A ce que l'on rapporte, les Lacédémoniens ont même rangé parmi les exercices certaine sorte de danse (*saltationem quandam*) comme étant utile aussi à l'instruction militaire. Et les anciens Romains n'avaient pas honte de s'y adonner ; nous en avons pour preuve la danse (*saltatio*) conservée jusqu'à nous dans un nom de prêtres et dans un rituel. » Quintilien rapproche le nom des Saliens du mot *saltatio*.

51. IV, 1, 28.

52. Cf. N. ZORZETTI, *Poetry and Ancient City, the Case of Rome*, dans *The Classical Journal*, vol. 84, n° 4, 1991.

53. Sénèque, *De tranquillitate animi*, 17, 4.

Scipion, un guerrier et un triomphateur. Par ce pas, il rappelle l'acte religieux qui consista pour lui à protéger le sol de la patrie et se fait reconnaître à la fois comme bon citoyen romain et comme proche de la divinité. Même banalisée et plus populaire, la danse apparaît souvent comme un mouvement du pied frappant le sol. Il est difficile de comprendre à quelle réalité Sénèque fait allusion lorsque, dans ses *Questions Naturelles* (7, 32), il condamne l'engouement populaire pour la danse de pantomime évoquée en ces termes : « hommes et femmes se trémoussent » (*tripudiant*). Notre auteur utilise vraisemblablement le terme en son sens péjoratif, sens que ne pouvait revêtir dans ce contexte le verbe *saltare*. Sans doute Sénèque se moque-t-il du peu de grâce de ses concitoyens devenus élèves des pantomimes (car pour désigner la danse d'un pantomime professionnel, le terme approprié serait bien *saltare* et non *tripudiare*). En revanche, les vers fameux d'Horace : *Nunc pede libero/pulsanda tellus*[54], qui chantent la joie romaine à la nouvelle de la victoire d'Actium, n'expriment rien d'autre que cet acte religieux de remerciement aux dieux qui ont protégé le sol de la patrie. L'importance du danger encouru est traduite par l'expression *pede libero* : si Antoine avait vaincu, c'était le sol même de la patrie qui était en danger, il était abandonné des dieux et le pied des danseurs ne pouvait plus le frapper. Ce piétinement magique lié à la fertilité comme à la guerre s'est sans doute fossilisé dans les rites des Saliens et des Arvales, mais il ne semble pas avoir totalement perdu son sens qui demeure vivace dans certains textes. De même, la pyrrhique (fondée aussi sur des sauts, des mouvement de jambes et un piétinement) dansée à l'époque de Néron par les fils de princes d'Asie et de Bithynie mentionnés par Suétone[55], est-elle sans doute un acte militaire et politique plutôt que l'effet d'une décadence venue d'Orient.

D'une manière générale, la *saltatio* ne semble pas être l'affaire de tous, elle devient l'affaire de confréries ou de professionnels. Pourquoi cette mise à l'écart, cette position marginale ? S'agirait-il d'une haine originelle pour la danse ? Il est fort aisé, mais quelque peu simpliste aussi, de voir en tout auteur latin un détracteur de la danse envisagée comme un art décadent. S'agit-il seulement d'une autre manière d'envisager les rapports qui lient le *ciuis* à sa patrie et à ses dieux ? La professionnalisation du *saltator* semble très ancienne, presque liée aux premières manifestations dansées en Italie. Il serait très réducteur de la considérer comme une conséquence d'un goût immodéré pour le spectacle chez les Romains, comme un simple héritage hellénistique ou une importation orientale. S'il n'est pas guerrier ou prêtre (ou s'il n'imite pas le pas du guerrier ou le prêtre comme le conseille Sénèque) le danseur est le ludion, l'histrion ou le pantomime. Sa danse est alors évoquée en des termes très différents : il n'est plus question de cette cadence qui évoquait plutôt ce que nous nommons aujourd'hui les danses folkloriques, mais de mouvements manifestement plus variés et d'une technique élaborée qui met en valeur le haut du corps, c'est-à-dire la partie « expressive », celle qui porte l'essentiel de la mimique et raconte. À travers la danse, il semble souvent, du moins d'après les témoignages qui nous sont parvenus, que l'on regarde moins le corps et la danse elle-même que le langage. Ce phénomène, qui nous apparaît comme très latin, s'accentue avec l'Empire : les textes grecs et latins qui traitent de la danse et de la pantomime à Rome (ceux de Lucien, d'Athénée, d'Ovide, de Pline le Jeune), nous présentent la danse comme un art rhétorique et, paradoxalement, comme un art que l'on écoute. Mais quelle est cette langue que vient écouter le citoyen ? Et ces témoignages reflètent-ils vraiment une réalité romaine ?

54. *Odes*, I, 37.
55. *Néron*, VII, 7.

Nous citerons bien sûr ces textes si souvent commentés de Denys d'Halicarnasse, de Tite-Live et de Valère Maxime[56]. Le commentaire proposé récemment par J.-R. JANNOT[57] nous a semblé très éclairant. Nous renvoyons à cette analyse qui interprète la danse guerrière du groupe sérieux des danseurs en armes comme un rite d'action de grâce pour une victoire et un rite de défense magique de la ville. Le groupe de Satyres et de Silènes qui le suit, est un groupe de mimes danseurs, les *Phersu* étrusques, dont la danse est essentiellement une parodie de celle des danseurs sérieux. Ces bouffons sont déjà des professionnels capables d'accomplir toutes sortes d'acrobaties. Si ces ludions sont bien les danseurs étrusques de Tite-Live, dont les danses parodiques sont intégrées aux échanges rythmés des jeunes gens, et si le ludion est lui-même le danseur du *ludus talarius* associé au *tibicen* et au *cantor* comme le suggère P. BOYANCÉ[58], nous pouvons concevoir le *saltator* latin comme ce personnage dont la fonction religieuse, parce qu'elle est liée à la parodie, est indispensable à la survie de la cité. Nous croyons que cette fonction parodique (qui devait à l'origine détourner vers son propre spectacle bouffon les menaces magiques pouvant peser sur les danseurs sérieux) nous offre une image de la structure de la cité romaine.

Prêtres/guerriers et ludions constituent selon nous les deux pôles entre lesquels évolue le citoyen. Pôles si semblables et si différents à la fois ! Les uns appartiennent à la classe aristocratique, les autres à un monde sans noblesse, les premiers évoluent selon un rituel digne et figé, les seconds se donnent toute liberté dans le mouvement. Mais ils participent d'une même fonction religieuse de protection de la ville et du citoyen. Le succès des pantomimes et des comédies-ballets sous l'Empire, que rappellent vraisemblablement aujourd'hui nos comédies musicales, n'est qu'une résurgence de ce plaisir, à l'origine religieux, que la ville éprouve à contempler sa propre parodie. P. GRIMAL suggère qu'il ne s'agit peut-être là que d'une résurgence de la *satura* dramatique[59] des origines. Ce phénomène participe-t-il d'une décadence du théâtre latin ? À Rome ce sont la danse et la musique, le danseur et le joueur de flûte, qui caractérisent le théâtre et en assurent la permanence. Ce que nous raconte le texte de Tite-Live sur les origines du théâtre, n'est-ce pas l'histoire de cette rencontre ambiguë, difficile, de la parole (les ludions étrusques dansent *sine carmine ullo*, sans paroles et sans histoires) d'une part, et de la danse et de la musique (ils dansent au son de la flûte *ad tibicinis modos saltantes*) d'autre part ? Le récit, sans doute étiologique, de l'historien, souligne surtout l'ambiguïté de la coexistence à Rome de la musique et du mouvement avec la parole. Peut-être Tite-Live projette-t-il sur cette période les préoccupations de son époque. L'association (pourrions-nous parler d'amalgame ?) que constituent les débuts du théâtre dramatique semble avoir atteint un équilibre parfait avec le théâtre républicain. La vogue de la pantomime sous l'Empire peut-elle être systématiquement liée à l'inculture des spectateurs ou à la vulgarité de leurs attentes, comme le suggère Horace dans l'*Épître à Auguste* ? Il est possible que la taille des théâtres sous l'Empire ait exercé une certaine influence sur l'évolution du théâtre. Nous croyons plutôt, mais cela mériterait une étude détaillée, que cette évolution est liée à la fois au statut du mouvement et à celui de la rhétorique, qui ont été très tôt en concurrence. La parole semble avoir eu tendance à se développer de

56. Denys d'Halicarnasse, VII, 72-73 ; Tite-Live, VII, 2 ; Valère Maxime, *Memorabilia*, II, IV, 4-5.

57. « Les danseurs de la *pompa* du cirque. Témoignages textuels et iconographiques », *R. É. L.*, 1993, p. 56-68. Cet article reprend, de fait, plusieurs éléments déjà étudiés : cf. J. SZILÀGYI, *Impletae modis Saturae*, dans *Prospettiva*, 24, 1981, p. 8-10.

58. *À propos de la satura dramatique*, dans *Revue des Études Anciennes*, 1932.

59. *Le théâtre latin*, dans *Actes du IX^e^ congrès Budé*, 1973.

manière autonome, au théâtre comme dans les discours des orateurs, et comme un spectacle à part entière. La danse, quant à elle, semble avoir développé son caractère rhétorique et la technique du danseur s'est orientée vers une « expression sans parole ». Les auteurs latins ont vraisemblablement senti qu'il y avait là une question délicate et très ancienne sans doute qui touchait au statut de la parole et du mouvement. Aussi n'ont-ils guère traité de ce mouvement que pour le mettre à l'écart lorsqu'il touchait de trop près à la rhétorique. Ou bien, comme Cicéron, ils ont ouvertement rivalisé avec les meilleurs spécialistes du mouvement : Macrobe, dans ses *Saturnales*[60], raconte comment Roscius et Cicéron rivalisaient l'un de virtuosité gestuelle, l'autre d'éloquence, pour exprimer les mêmes idées. Le théâtre de Sénèque, au caractère rhétorique très marqué, était-il conçu pour être dansé ? S'il le fut, il constitua sans doute une ultime tentative, une ultime proposition peut-être, pour réconcilier ces deux aspects de la mentalité romaine.

La professionnalisation du danseur, qu'il soit prêtre ou histrion, n'est-elle pas profondément liée à sa fonction religieuse ? Le *saltator* est indispensable à la survie de la ville. Le peuple romain ne s'y trompe pas, qui est fasciné par sa danse dont le degré de technicité était sans nul doute, sous l'Empire, remarquable. Il serait donc intéressant, plutôt que de jeter l'anathème sur la pantomime comme sur un art décadent, d'étudier l'évolution de cette technique à laquelle notre art moderne de la danse (spectaculaire lui aussi rappelons-le) doit beaucoup. La question de la décadence de l'orchestique à Rome pose la question plus vaste de la décadence du monde romain. Le point de vue moralisant de nos témoignages textuels ne doit pas nécessairement inciter à la condamnation. Ces témoignages sont partiels et subjectifs. Il existe un phénomène d'attirance et de répulsion à la fois pour ce mode d'expression : rhétorique et *saltatio* sont deux « paroles » antagonistes, tellement éloignées dans leur fonction puisque l'une est sérieuse, l'autre ludique, parodique, magique, mais si proches dans les faits et dans la technique !

60. II, 20.