

CHAPITRE V

LA DANSE PACIFIQUE RELIGIEUSE. — L'EMMÉLIE ET SES VARIÉTÉS. DANSES VOILÉES ET DANSEUSES CARYATIDES

Nous allons entrer à présent dans le vaste domaine de la *danse pacifique*. Comme nous l'avons fait remarquer, on peut grouper sous ce terme, pris au sens large, toutes les espèces qui ne comportent aucun appareil guerrier et dont les mouvements et la mimique ne rappellent ni la lutte ni le combat. Ces danses, fort nombreuses, sont de nature et d'aspect variés, et nous examinerons d'abord la catégorie la plus importante, celle des *danses religieuses*.

La danse, inventée par les dieux, développée sous leurs auspices et pratiquée par eux, était un hommage naturel à la divinité¹, et si l'orchestique guerrière, on l'a vu, issue elle-même d'un principe religieux, a été souvent introduite dans le culte, c'est avant tout la danse pacifique qui assumera cette fonction

rituelle et qui gardera un caractère sacré. Sa mimique est, plus que toute autre, appropriée à cette fin, car elle est essentiellement apte à traduire la supplication ou l'action de grâces, apte à exprimer une sorte de prière corporelle acolyte de celle de l'âme, en sorte que Varron pourra expliquer plus tard l'union de la danse et du culte par le désir des anciens que le corps fût, lui aussi, et dans toutes ses parties, pénétré de religion².

En même temps que la danse armée crétoise, Thaléas avait sans doute introduit à Sparte d'autres variétés orchestrales de son pays, pour l'accompagnement desquelles il avait composé des péans³, et qui ont sans doute joué un grand rôle dans l'élaboration de ces danses d'une harmonie calme et grave que Platon réunissait sous le vocable d'ἐμμέλιον. L'*emmelie*, avec ses espèces diverses, représente la catégorie la plus importante de l'orchestique religieuse des Grecs et voilà par où il convient d'entreprendre notre étude.

C'est sous cet aspect de sereine noblesse que les Grecs concevaient généralement les cortèges de leurs divinités⁴, et les fidèles, en des occasions nombreuses, ont pour ainsi dire modelé à cette image leurs processions orchestrales dont nous avons vu déjà des spécimens. Se tenant par la main ou détachés les uns des autres, adorants et adorantes se livraient à de lentes évolutions, soit séparés, soit unis dans un même chœur⁵. Ces danses étaient accompagnées de chants, du péan, surtout, qui apparaît déjà chez Homère comme un hymne d'action de grâces animé d'une joie contenue⁶. A l'origine, le péan était exécuté en l'honneur d'Apollon qui, d'après l'hymne homérique qui lui est con-

sacré, en avait donné lui-même les premiers modèles, et c'est pourquoi nous voyons, notamment, ces danses péaniques en usage à Sparte lors de la fête apollinienne des Ἰακίνθια⁷. Mais, par la suite, on adressa également le péan à d'autres divinités comme Artémis, Arès, Zeus ou Poseidon⁸, et les danses graves de cette nature figuraient dans un très grand nombre de cultes et en de multiples circonstances. Il va de soi qu'elles n'impliquaient guère, surtout quand les danseurs se donnaient la main, qu'une mimique générale d'attitude et qu'elles exprimaient seulement, par leurs mouvements solennels et leur sévère harmonie, l'état d'une âme remplie du sentiment du divin. C'est ce que rendent sensible, en particulier, les fameux bronzes de Naples connus sous le nom de *Danseuses d'Herculanum* (pl. V, 2) où l'on peut voir comment il suffisait de quelques attitudes pour traduire le respectueux enthousiasme en présence de la divinité et pour créer une atmosphère de noble religiosité.

A côté de ces danses processionnelles qu'accompagnait surtout le chant du péan, un autre genre orchestrale et lyrique, l'*hyporchème*, spécialement exécuté, semble-t-il, par des chœurs évoluant sur place, jouait un rôle considérable dans les cérémonies de la Grèce⁹. L'hyporchème qui a peut-être, comme le péan, une origine crétoise, est un hymne orchestrale exécuté, pour des danseurs silencieux, par des chanteurs qui ne dansent pas ; et cet hymne est exécuté, soit par un seul chanteur qui est parfois le poète lui-même, soit par une fraction du chœur qui reste immobile ou se borne à des mouvements très simples,

tandis que l'autre fraction se consacre spécialement à la danse et comme à l'illustration de l'hymne. L'hyporchème différait par là du péan où tout le chœur chantait en même temps qu'il dansait ; il s'en distinguait encore par une vivacité plus grande et par un caractère expressif beaucoup plus accentué.

Si l'on s'en rapporte à ce que dit Athénée sur la fête spartiate des Ὑακίνθια¹⁰, dont j'ai déjà parlé à propos du péan, il semble qu'une partie des danses qui y figuraient traditionnellement appartenait à ce genre hyporchématique. De jeunes garçons, précise l'auteur, faisaient entendre de vieux chants locaux, ἐπιχώρια ποιήματα, et d'autres, qui se réglèrent sur leur chant, exécutaient d'anciennes danses. Quelques textes permettent de penser que les jeunes filles prenaient part, également, à ces rites orchestiques des *Hyacinthies*, et une stèle archaïque trouvée à Amyclées représente peut-être un de ces chœurs féminins¹¹.

Mais si nous voulons nous rendre bien compte du rôle important des danses cultuelles, péaniques ou hyporchématiques, il nous faut aller dans un de ces grands sanctuaires qui étaient les foyers de la vie religieuse de l'Hellade, à Délos, par exemple, dans cette Astéria autour de laquelle, chante Callimaque, les îles elles-mêmes forment un chœur, Délos qu'on ne vit « jamais silencieuse, jamais sans le heurt des cadences, mais toute sonore toujours »¹². Dès une haute antiquité, des théories et des chœurs y étaient envoyés d'Athènes et des différents points du monde ionien, et il s'y engageait des tournois mélodiques et orchestiques dont les vainqueurs recevaient des palmes cueillies à l'arbre sacré¹³.

Alors que les chœurs des diverses villes paraissent avoir eu pour fonction principale, à la manière des Pythaïstes athéniens à Delphes, d'accompagner de leurs chants et de leurs danses les théôres, ou délégués officiels, jusqu'à l'autel d'Apollon, il semble que les danses autour de cet autel même aient été le lot réservé à une association religieuse proprement délienne, au thiasse des Vierges Déliades, « le grand prodige dont la louange ne cessera jamais », comme l'affirme un hymne homérique¹⁴. Ce collège sacerdotal des Déliades était particulièrement attaché au service d'Apollon, en l'honneur de qui, le soir, aux flambeaux, elles exécutaient péans et hyporchèmes, soit pour leur propre compte, soit au nom de riches particuliers et, surtout, des théôres officiels qui les gratifiaient alors d'une patère précieuse qu'elles avaient coutume de dédier à Apollon. Spécialement consacrées à ce dieu, les Vierges Déliades étaient chargées sans doute, encore, de danses sacrées en l'honneur d'autres divinités, et c'était elles, croit-on, qui chantaient l'hymne antique d'Ilithye¹⁵, pour commémorer le glorieux enfantement de Létô.

A côté des Vierges Déliades, servantes d'Apollon, il y avait, à Délos, d'autres danseurs célèbres qu'on tend à considérer, aujourd'hui, comme ayant aussi formé une association stable, je veux parler des jeunes gens et des jeunes filles qui se livraient à la danse sacrée fameuse entre toutes de la *géranos*. Cette pratique se rattachait à un vieux culte oublié, le culte d'Ariane, ancienne déesse de la fertilité, supplantée ultérieurement par Aphrodite, dont elle passera, dès lors, pour la fidèle et la protégée. A l'époque classique, c'était à Aphrodite que s'adressait

le rite orchestique en question, mais le souvenir d'Ariane n'en était pas totalement banni, puisque l'image d'Aphrodite autour de laquelle il se déroulait passait pour être un présent d'Ariane à son amant Thésée, et puisque la danse elle-même avait été, disait-on, inaugurée par Thésée en compagnie des jeunes garçons et des jeunes filles qu'il avait sauvés du Minotaure grâce à l'aide compatissante de sa bien-aimée¹⁶. Cette danse à laquelle Callimaque a consacré quelques vers de son *Hymne à Délos* — tout en ayant le tort d'en faire, semble-t-il, une variété hyporchématique, puisque tous les membres du chœur y prenaient une part égale¹⁷ — cette danse s'appelait *géranos*, la grue, soit parce que les exécutants s'avançaient la tête haute et le cou tendu, en balançant la chaîne de leurs bras, ce qui rappelait un peu des battements d'ailes, soit, plutôt, parce que l'ordonnance la plus caractéristique de ce chœur suggérait l'idée du vol triangulaire d'une troupe de grues. En effet, les danseurs évoluaient sous la direction d'un chef, le *γερανουλκός*, comme en témoigne Hésychius, et Pollux ayant parlé, de son côté, de deux *ἡγεμόνες* placés aux deux extrémités de la ligne, on pourrait penser que, dans sa disposition fondamentale, le chœur se présentait en pointe, le *γερανουλκός* au saillant, et les deux *ἡγεμόνες* en retrait, au bout des deux ailes¹⁸. En tout cas, cette danse comportait pas mal d'ondulations, de reploiements et déroulements, puisqu'on interprétait par la suite les sinuosités de Thésée dans le Labyrinthe de Crète¹⁹. La *géranos* avait lieu en Hécatombéon (Juillet), c'est-à-dire — et c'est probablement

un souvenir de sa destination primitive — dans le mois où la terre est couverte de la plus riche parure végétale²⁰. Elle se déroulait à la brise nocturne, sous l'éclat des flambeaux, jeunes gens et jeunes filles se tenant par la main, autour du *κερατῶν*, le fameux autel délien sur lequel était placé le don d'Ariane à Thésée, l'antique image d'Aphrodite tout fraîchement polie et



FIG. 18

ornée de fleurs, car c'était la déesse Aphrodite qu'on célébrait particulièrement en ce jour. Les danseurs étant censés figurer les jeunes victimes sauvées jadis par Thésée, leur nombre devait donc être de quatorze, et tel est, en effet, le chiffre qu'on relève sur une des scènes du Vase François où l'on s'accorde à reconnaître une représentation de la *géranos* délienne ou, plus exactement, de la danse mythique qu'on lui donnait comme prototype²¹. En présence d'Ariane²² et de sa nourrice, Thésée, vêtu d'un beau chitôn, ouvre la marche en jouant de la lyre ; il est suivi par une troupe de quatorze personnages, également

revêtus de leurs habits de fête, et qui sont tous désignés par leur nom. Régulièrement alternés, ils s'avancent les mains unies, mais le peintre encore malhabile ou qui visait simplement à une certaine régularité décorative, n'a nullement rendu la souplesse et la mobilité qui caractérisaient le chœur délien (fig. 6 et 18).

Les textes épigraphiques nous apprennent que les choreutes de la *géranos* recevaient une rétribution en argent, et qu'ils avaient une caisse commune sur laquelle ils pouvaient prélever de quoi offrir des dons à leurs divinités protectrices. Plusieurs inscriptions laissent supposer, en effet, la présence, dans le sanctuaire, d'une statue de vierge dansante qu'on appelait aussi *Géranos* et qui était, sans doute, un présent collectif des danseurs²³.

La *géranos* constitue, dans le domaine de l'emmelie, une variété sensiblement plus mobile et plus vive que les danses péaniques²⁴, et c'est le cas, aussi, d'un grand nombre de danses qui, sans relever non plus nécessairement de l'hyorchème, doivent être également distinguées de l'orchestique plus solennelle qu'accompagnait le chant du péan. Tels étaient les divers chœurs de jeunes filles où la décence n'excluait pas un gracieux enjouement, et qui florissaient d'abord en d'innombrables cultes rustiques²⁵. On dansait autour d'un bel arbre, autour d'une source d'eau, pour protéger ou exalter les forces bienveillantes de la Nature, et l'on retrouve ces vieilles pratiques sous le voile de certaines fictions, comme, par exemple, dans une des fables de la naissance du cyprès dont la terre, dit-on,

fit jaillir le premier bouquet flexible après que les filles d'Etéocle, roi des Minyens, eurent disparu dans l'onde autour de laquelle elles menaient leur chœur²⁶.

La forme la plus célèbre de ces danses virginales sont les fameuses *Parthénies*²⁷ exécutées surtout dans les pays doriens en l'honneur de divinités diverses, et pour lesquelles des poètes de marque, comme Corinne, Bacchylide, Pindare et Alcman avaient écrit, sur un mode un peu familier, des chants d'une naïveté et « d'une souplesse vive et colorée qui leur donnaient un charme singulier »²⁸. Nous pouvons encore en prendre quelque idée grâce aux vestiges découverts sur les papyrus égyptiens, comme les fragments de la Parthénie commandée à Pindare par la famille d'Aioladas, et qui fut exécutée à Thèbes, lors d'une fête d'Apollon²⁹, ou comme les restes plus étendus d'une Parthénie d'Alcman, qui s'était acquis dans ce genre une renommée considérable³⁰.

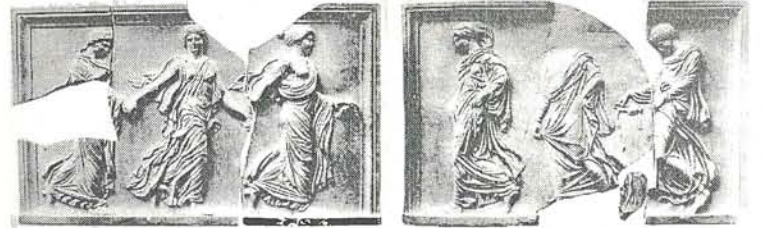
Cette dernière Parthénie³¹, exécutée peut-être en l'honneur d'Artémis Orthia, se composait originairement de dix strophes dont quatre subsistent complètes et dont trois autres sont partiellement conservées. La première moitié, d'ordre mythique, rappelait la lutte d'Héraclès et des Dioscures contre Hippokoôn et ses fils, usurpateurs du trône de Tyndare ; puis, après une rapide clause morale, le poète passe à tout ce qui concerne les jeunes filles du chœur et il abonde en détails charmants.

Elles sont dix au nom mélodieux : Agidô, Hagésichora, Aréta, Thylakis, Nannô, Kleisithéra, Astaphis, Philylla, Déma-

réta, Ianthémis, voilà les perles du collier. Deux, pourtant, se distinguent dans le nombre, Hagésichora qui mène le chœur et qui exerce une amicale autorité, Hagésichora dont les boucles, est-il dit, brillent comme l'or pur, et Agidô, celle que l'on compare au soleil et que, plus volontiers, nous appellerions l'étoile. Elles ne rivalisent pas seulement de beauté, mais encore de costume et de parure, et le poète, pour suggérer l'image de ce luxe, fait rutiler les mots de la pourpre et de l'or ; mais sans doute faut-il croire aussi que chacune portait un vêtement de teinte différente, en sorte qu'à la magie du chant et du rythme venait s'adjoindre toute celle des couleurs.

Il semble ressortir du texte que ces dix jeunes filles, dont certaines sont apparentées, ne représentaient pas une association occasionnelle, mais qu'elles formaient, soit une de ces sections où se groupait la jeunesse spartiate, soit, plutôt, une association religieuse. On peut, d'ailleurs, supposer des chœurs analogues de jeunes filles, sur la base d'une organisation stable, partout où nous constatons l'existence de poètes et, surtout, de poétesses adonnés spécialement à l'enseignement du chant choral, Praxilla, par exemple, à Sicyone, et Télésilla à Argos, et je rappelle comment cette dernière, ne se bornant pas aux pacifiques exploits de la danse, sut un jour enflammer d'ardeur guerrière contre l'armée victorieuse de Cléomènes, non seulement sa troupe de jeunes disciples, mais toutes les femmes de la cité³².

Les jeunes filles s'associaient naturellement à la jeunesse, aux espérances de l'année, et nous devons sans doute rattacher



1. - Danse des Heures et des Aglaurides



2. - Danseuses Borghèse



3. - Parthénie

aux Parthénies, dans bien des cas tout au moins, plusieurs danses féminines où le culte d'une divinité était lié au charme de la floraison terrestre dont on venait offrir les prémices, comme, par exemple, dans les *Anthesphories* de Sicile et de Grande-Grèce en l'honneur de Perséphone, ou dans les fêtes argiennes d'Héra Antheia, la fleurie, ou encore dans le culte de l'Héra de Tirynthe à qui l'on dédiait, aussi, des statuettes votives porte-fleurs³³. Si nous ne pouvons pas toujours localiser ces manifestations, ni en préciser les circonstances, il n'en est pas moins certain que, dans toute la période d'épanouissement du chant choral, du VII^e siècle au premier tiers du V^e, des chœurs féminins de ce genre ont foisonné dans le monde hellénique, et je voudrais, autant que possible, en fixer la vision.

J'ai déjà cité quelques détails assez suggestifs d'Alcman, et j'y joindrai une description donnée par Philostrate de la danse des *Heures*, description d'un âge très postérieur, il est vrai, mais où respire encore, me semble-t-il, un souvenir des grâces légères et chastes des Parthénies. Les Heures dansent, les mains enlacées, et la terre « produit sous leurs pas les richesses de toutes les saisons. Je ne dirai pas aux Heures du Printemps : ne foulez pas l'hyacinthe et les roses, car, foulées par elles, ces fleurs n'en paraissent que plus charmantes et retiennent je ne sais quel parfum émané des Heures mêmes. Je ne dirai point aux Heures de l'Hiver : ne marchez pas sur la terre molle des sillons ; car les épis naîtront là où elles auront posé leurs pas. Et celles-ci qui sont blondes (les Heures de l'Été) marchent sur la pointe des épis sans les briser ni les courber ; tant elles sont légères, tant elles pèsent peu sur la moisson... »³⁴.

Ce que Philostrate prétend décrire, en ces termes, c'est un tableau, tableau imaginaire estime-t-on le plus souvent, mais qui eût pu être réel, car ces danses de jeunes filles avaient aux yeux des Grecs un tel charme que leurs artistes s'en sont inspirés à l'envi, à tel point qu'on a dressé un catalogue de plus de cent monuments figurés, reliefs ou vases peints, qui évoquent encore pour nous des chœurs de ce genre, que les auteurs aient voulu représenter de jeunes mortelles dansantes, ou des divinités comme les Charites, les Heures ou les Nymphes³⁵.

Voici, par exemple (pl. VI, 1), une très belle série de panneaux de marbre, appartenant à divers Musées, Offices, Munich et Vatican, mais dont la dépendance a été bien démontrée, un ensemble composé de reliefs dits néo-attiques où le rythme des danseuses et de leurs draperies est de l'effet le plus heureux. D'un côté, se tenant par la main, on voit s'avancer les Heures, la première dotée du clair attribut de quelques épis. A droite, détachées les unes des autres, et dans une allure plus calme, ce sont les Aglaurides, les fraîches divinités de la rosée matinale et nocturne, comme le rappelle le geste de la troisième figure qui répand sur le sol le contenu de son aiguière³⁶.

Il y a évidemment derrière ces répliques anonymes l'œuvre d'un grand artiste qui avait illustré ce type de jeunes créatures dansantes, car la première des Aglaurides, au musée du Vatican, offre une extraordinaire ressemblance avec un beau relief de l'époque romaine provenant du théâtre de Dionysos à Athènes³⁷, et il y a, au surplus, une étroite parenté entre les deux premières Heures et un autre monument célèbre. C'est le relief du Louvre,

d'époque d'ailleurs tardive, connu sous le nom de *Danseuses Borghèse*, une simple réplique encore, mais où transparait le génie d'un sculpteur inconnu, et qui a exercé une curieuse influence sur plusieurs artistes modernes³⁸. On ne saurait imaginer rien de plus aisé, de plus gracieux, que ce chœur de cinq jeunes filles animées d'un mouvement qui s'oppose sans se contrarier, et qui, si elles semblent sur le point de se séparer en deux groupes par la fantaisie d'un créateur soucieux d'équilibre, sont unies, pourtant, par un tel lien d'harmonie qu'elles ne se détacheront, on le sent, que pour se retrouver bientôt (pl. VI, 2). L'artiste a fait très habilement jouer cette ligne mouvante sur une perspective de colonnade dont l'examen attentif a prêté matière à une intéressante hypothèse sur la qualité même des danseuses³⁹. Les chapiteaux des pilastres se distinguent, en effet, par une composition assez étrange : au centre est une petite corbeille d'où s'échappent des flocons de laine, et cette corbeille est flanquée de deux chouettes. Or, la chouette est l'oiseau d'Athéna, et les corbeilles à laine rappellent une des fonctions qu'on remplissait au service de la déesse. Nous savons en effet par les inscriptions que des jeunes filles des premières maisons d'Athènes, les *Ergastines*, avaient la charge de filer et tisser la laine destinée au péplos qu'on offrait à Athéna à l'occasion des Panathénées. On a pensé, qu'avant ce jour solennel, elles célébraient l'achèvement de leur travail par un chœur de danse qui pouvait être représenté sur un ex-voto dédié par elles et dont nous aurions ici le reflet, danse des *Ergastines*, les ouvrières merveilleuses qui sont restées comme le symbole de l'activité féminine sous l'égide de la sage et industrieuse Athéna.

Voici, enfin, un dernier monument (pl. VI, 3), auquel je crois devoir accorder une mention spéciale parce qu'il est, lui, un original du v^e siècle, et parce qu'il représente, sous l'aspect plus familier cher aux peintres de vases, un des plus beaux chœurs de danse que nous ait laissés la céramique grecque⁴⁰. Jolie dernière image de ces chœurs virginaux, de ces Parthénies dont j'ai essayé d'évoquer, par delà les siècles, le discret enchantement. Nous nous contenterons d'ajouter qu'alors que



FIG. 19

les Parthénies étaient, par définition, uniquement composées de jeunes filles, d'autres chœurs religieux analogues étaient composés de femmes, et d'autres, sans doute, de personnes des deux sexes. C'est ce que paraît prouver, notamment, cette peinture de vase (fig. 19) où quatre jeunes gens sont entremêlés à la chaîne des danseuses dans une farandole qui est de caractère religieux, si nous en jugeons par les couronnes que tiennent quelques-uns des exécutants⁴¹.

Les variétés de l'emmélie que nous avons vues jusqu'ici, danses péaniques et hyporchématiques, géranos, parthénies, se présentent comme une orchestrique essentiellement chorale. Il y faut joindre, semble-t-il, une autre variété de danses qui pouvaient être exécutées, non seulement par groupe, mais par

couple ou même isolément, et qui se caractérisent aussi, outre quelquefois par une vivacité plus grande, par le rôle capital qu'y jouait le vêtement des danseuses. Il est clair que ces *danses voilées* ou *danses des voiles*⁴² ont pu être assez fréquemment pratiquées dans la vie courante pour la simple beauté de l'ondoiement des étoffes amples et légères qui prolongeaient et idéalisait le rythme, tout comme les artistes les ont si souvent reproduites en considération de leur charme décoratif. Il n'en est pas moins sûr, pourtant, qu'elles étaient fondamentalement de nature religieuse et qu'elles étaient, d'abord, une sorte d'imitation des danses que l'imagination populaire attribuait aux divinités elles-mêmes⁴³, aux Nymphes, par exemple, ou encore, parfois, aux Heures et aux Aglaurides, à toutes ces flottantes apparitions qui, pour les Grecs, peuplaient la nature et s'alliaient à la personne de Pan (pl. VII, 1). Remarquons, par ailleurs que le souci de voiler complètement le corps, y compris les mains, est une observance rituelle qu'on retrouve jusqu'en Orient⁴⁴. En outre, une de ces danseuses voilées tient comme attribut un de ces petits porcs qu'on immolait fréquemment dans les cérémonies religieuses, et l'on a relevé, enfin, une curieuse correspondance entre le type de certaines danseuses voilées, soit isolées soit groupées par deux, et certaines terres cuites où l'on reconnaît généralement la déesse Coré, soit seule, soit en compagnie de sa mère⁴⁵. M. L. Heuzey, qui a spécialement étudié cette question, estime possible qu'on ait, également, voulu représenter ainsi, à l'origine, dans des pantomimes sacrées, quelques traits de la légende de Déméter

et Perséphone⁴⁶. De la sorte, sur ce point encore, les divinités auraient censément donné elles-mêmes l'exemple et la forme de ces danses d'abord sacrées dont l'art grec nous a laissé tant d'inoubliables évocations.

Voici quelques-unes des plus justement célèbres, et d'abord l'exquise statuette du Louvre popularisée par d'innombrables reproductions depuis 1846, date de sa découverte, à Athènes, par un jeune sculpteur français, Auguste Titeux (pl. VII, 2). « L'ample et fine draperie, qui sert à la fois de voile et de manteau, enveloppe la jeune femme presque tout entière... Le même tissu léger encadre aussi le visage et le devant de la chevelure, comme d'un étroit capuchon, sans gêner l'attache du cou ni le mouvement de la tête qui se penche sur le côté avec une grâce modeste et toute féminine... Le regard baissé est tout attentif à suivre l'action du pied gauche porté en avant pour dessiner le pas. On entrevoit, sous l'étoffe, le modelé du bras droit, écartant un peu le vêtement, de manière à laisser aux mouvements plus de liberté, tandis que l'autre bras ramené sur la hanche s'efforce de maintenir la masse volante des plis qui, de là, s'échappent en flots ondoyants et cadencés. Si dans cette vive attitude dont toutes les parties se répondent et s'équilibrent avec un rythme charmant, la draperie accuse les formes juvéniles qu'elle prétend couvrir, la faute inconsciente en est à la résistance de l'air : c'est l'air qui plaque ainsi l'étoffe sur le corps et le moule, presque comme s'il était nu, mais sans rien ôter à la décence de la pose ni de l'expression⁴⁷ ».

J'ai insisté sur cette figurine, non seulement à cause de sa

beauté, mais pour l'intérêt sentimental qui s'y attache : c'est elle, en effet, qui, non moins que la *Pénélope* d'Auguste Titeux⁴⁸, a conservé le souvenir du jeune sculpteur mort peu de temps après sa trouvaille des suites d'un refroidissement contracté



FIG. 20

pendant ses fouilles, à l'Acropole, en sorte que, si cette fragile statuette a contribué, peut-être, à lui faire perdre prématurément sa vie, elle lui a assuré, en revanche, un peu de la notoriété que son cœur juvénile ne pouvait manquer d'espérer.

On doit mentionner encore une autre statuette, de la Collection Gréau (pl. VII, 3), véritable sœur



FIG. 21

de la précédente, dont le visage est empreint d'une si douce mélancolie, un bronze de Turin qui a fait l'objet d'un *Mémoire* quasi classique de Heydemann, *Sur une danseuse voilée*⁴⁹, et deux beaux reliefs de date assez tardive, l'un provenant du théâtre de Dionysos à Athènes et le second qui orne une base d'autel du Musée du Latran⁵⁰. Joignons-y, encore, deux terres cuites de Catane et de Berlin (fig. 20 et 21), cette dernière d'autant plus intéressante qu'elle nous présente une danseuse au visage presque complètement voilé, un peu à la façon d'une

Musulmane. Ces diverses œuvres rendent bien sensibles tous les effets qu'on pouvait obtenir par le jeu des draperies dont les danseuses semblent avoir indéfiniment renouvelé les ondulations et les plis par les poses variées de leurs mains et de leurs bras. L'allure plus ou moins vive et les mouvements des jambes y contribuaient beaucoup également : les deux statuettes de Berlin et de Catane permettraient de croire que, dans certains cas, les exécutantes entremêlaient leurs rapides glissés de légers sauts, et l'attitude d'autres danseuses voilées implique même des pas effectués en tournant⁵¹.

Cependant, grâce aux voiles, l'expression devait rester, en général, discrète et souvent mélancolique, ainsi qu'il convenait à l'imitation de fugitives apparitions divines, et tout particulièrement, au culte de Déméter, la déesse éprouvée dans son affection maternelle, la déesse dont le deuil s'alliait à la tristesse hivernale, et dont la joie même ne pouvait être que contenue et grave, comme il seyait à une joie nécessairement éphémère, puisque la réunion de Déméter avec sa fille, à chaque printemps, devait être bientôt suivie d'une nouvelle séparation⁵².

Certes, il est indubitable, et nous y reviendrons plus tard⁵³, que les danses voilées pouvaient affecter, en quelques occasions, un caractère spécifiquement orgiastique, dans le culte d'Adonis, par exemple, où les femmes, drapées en de longs vêtements, tournaient en renversant leur tête en arrière, tandis que l'éclat strident de la flûte scandait leurs cris de deuil et leur mimique de déploration passionnée (fig. 22)⁵⁴. De même, nous savons par Philostrate qu'au mois d'Anthestérion (Février), à Athènes,



1. - Chœur de Nymphes



2, 3. - Danseuses voilées

lors des Dionysies, des hommes travestis en Bacchantes, Nymphes et Heures, se livraient dans le théâtre à des danses dionysiaques où les voiles jouaient un grand rôle⁵⁵, et quelques monuments nous offrent, aussi, des Ménades dont le corps, sinon la tête, se trouve complètement enveloppé⁵⁶. Mais il n'en



FIG. 22

reste pas moins vrai que, dans leur ensemble, ces danses voilées ressortissaient au domaine de l'ἐμμελία, tout comme elles étaient, par essence, des danses féminines en dépit de l'exception précédente atténuée, d'ailleurs, par le déguisement et qu'on retrouve peut-être dans une autre circonstance. On a pensé, en effet, que des hommes, revêtus d'un accoutrement féminin, avaient pu s'adonner à des pratiques analogues, à la fête des *Maimaktéria* qui se plaçait au début de l'hiver. Cette fête était consacrée à Zeus *Maimaktès*, c'est-à-dire Perturbateur des éléments, et

on a proposé de reconnaître l'aspect des exécutants dans une figure dansante qui représente le mois de Maimaktérion (Novembre) sur un calendrier liturgique d'Athènes (fig. 23). « La forme même de l'ajustement, fait observer M. Heuzey, la tête et le corps étroitement enveloppés, le mouvement des draperies



FIG. 23

volantes, tout, jusqu'aux chaussures fermées battant le sol, y rappelait la saison froide ; tout y était commandé par elle. Il faut ajouter que cet instant de l'année est le point mort de la culture, la saison où la terre, dépouillée de ses derniers fruits, attend la reprise des travaux. Par là, les allégories dansantes de l'hiver se rattachaient aussi de très près au symbolisme de la Déméter voilée⁵⁷ dont le deuil maternel trouvait un écho, nous l'avons vu, dans celui de la nature entière.

Avant de passer à l'étude des danses orgiastiques ou extatiques qui fera l'objet du prochain chapitre, il nous reste à parler ici d'une autre variété orchestrale, non moins intéressante que la précédente, de danses d'une allure encore plus vive, semble-t-il, que celle des danses voilées, mais qui doivent pourtant, comme la majorité de ces dernières, être encore rattachées à l'ἐμμέλεια.

Cette variété, également très répandue dans le monde grec, a reçu son expression initiale et sa forme la plus parfaite des

jeunes danseuses de Caryai ou Caryatides qui jouissaient dans l'antiquité d'une grande renommée. Pratinas avait composé un hyporchème intitulé Δύμαινα: ἢ Καρυάτιδες⁵⁸, Praxitèle en avait fait le sujet d'une de ses œuvres⁵⁹, et quelques auteurs ont supposé que les fameuses *Lacaenae saltantes* du sculpteur Callimaque n'étaient autres que de jeunes Lacédémoniennes se livrant à cette danse⁶⁰. On pourra d'ailleurs constater que l'art grec de l'époque classique nous en a laissé de magnifiques souvenirs⁶¹.

Les anciens attribuaient parfois aux Dioscures l'invention de la Caryatide qui était exécutée chaque année aux fêtes d'Artémis Caryatis — Artémis, la danseuse par excellence⁶² — à Caryai, sur les confins de la Laconie et de l'Arcadie par des jeunes filles qui appartenaient sans doute aux meilleures familles spartiates⁶³.

On s'est fait, parfois, de la danse des Caryatides, une idée qui est faussée par la considération des figures architecturales du même nom. O. Rayet suppose, par exemple, que les fêtes d'Artémis s'ouvraient par une procession allant de Sparte à Caryai, procession en tête de laquelle, écrit-il, « marchaient les magistrats, les prêtres, les victimes et leurs conducteurs, ainsi que les jeunes filles consacrées à Artémis, et chargées, aujourd'hui, de porter les objets nécessaires à son culte, demain de danser en son honneur... Vêtues de leurs plus riches habits, elles s'avançaient lentement, portant sur la tête les corbeilles sacrées »⁶⁴. Pour constituer le type des Caryatides architecturales — où la légende se plut à reconnaître, par la suite, l'image

des femmes de Caryai réduites en servitude⁶⁵ — les sculpteurs n'auraient fait que s'inspirer du noble maintien des adoratrices d'Artémis dont les danses devaient avoir le même caractère d'hieratique gravité⁶⁶. Mais, outre que l'existence d'une telle



FIG. 24

procession se rendant de Sparte à Caryai est entièrement hypothétique⁶⁷, les danses du type Caryatide sont loin d'être solennelles et calmes, si l'on est fondé, comme il paraît bien, à les relier à des images que l'art grec a reproduites avec une prédilection marquée. Ce sont les nombreuses figures de danseuses — et, une fois, de danseurs⁶⁸ — à *καλαθίσκος*, figures ainsi nommées d'après leur coiffure caractéristique, une sorte de diadème en forme de corbeille évasée, et qui n'était sans doute, à l'origine, qu'une couronne de joncs ou roseaux entrecroisés (fig. 24), analogue à la couronne de palmier en usage, on s'en souvient, dans les *Gymnopédies* spartiates⁶⁹. Ces danseuses portaient, avec le *καλαθίσκος*, un costume qui rappelle, par sa légèreté, celui de la jeune Lacédémonienne du Vatican (fig. 25). Quelques-unes, la poitrine découverte, n'ont qu'une espèce de jupe très courte, mais, en

général, elles sont revêtues d'un fin chiton qui ne dépasse pas les genoux et retombe souvent en *apoptygma*.

Toutes ces danseuses procèdent invariablement par des pas menus, rapides, toujours exécutés sur la pointe ou la demi-pointe⁷⁰. Elles peuvent être comparées en cela aux *ἀκροβάται* que nous avons signalés dans le culte de l'Artémis d'Ephèse. Cette tenue sur les pointes, si chère à notre danse de théâtre, pour des motifs jugés — à tort ou à raison — esthétiques n'est, sous sa forme première, qu'une de ces prescriptions rituelles si fréquentes en Égypte et en Orient, de même que d'autres rites de primitifs semblent faire une loi absolue de ne marcher que sur les talons⁷¹.

Si, fréquemment, le visage des danseuses est un peu penché, leur corps est presque toujours droit, et leurs genoux, en général, ne sont pas fléchis, ce qui indique qu'elles ne sautent point. « Elles semblent glisser sur le sol, légèrement et à petits pas », mais il est clair, aux coups de vent de leur robe, qu'elles entremêlaient leurs glissades de pas tourbillonnants « enchaînés en séries continues » pendant lesquelles elles tournaient en se déplaçant dans plusieurs directions⁷².

Les positions des bras sont également significatives. Parfois, la danseuse, qui semble surveiller ses pointes, relève, en la déployant, sa courte robe des deux mains (fig. 26). Souvent, une seule main ou les deux ensemble sont ramenées contre la poitrine, dans une préparation d'élan, ou bien c'est un geste



FIG. 25

vers la tête, comme pour affermir le *καλαθίσκος*, ou bien, encore, et c'est le cas sur les deux magnifiques reliefs de Berlin (pl. VIII, 1, 2), qui datent du v^e siècle⁷³, une des mains est tendue en avant, le dos tourné vers le spectateur, tandis que l'autre est retirée vers la hanche ou le sommet de la tête, selon les principes d'une harmonieuse antinomie.



FIG. 26

Comme le fait très justement observer M. Emmanuel, cette danse, bien que mouvementée, est généralement « l'expression d'un culte sans fureurs »⁷⁴, ce qui nous a autorisé à la rattacher encore, au moins de loin, au type de l'emmelie, sans méconnaître pourtant que sa vivacité et, surtout, ses pirouettes expliquent un peu le rapprochement qu'ont parfois établi les anciens eux-mêmes entre les danses des Caryatides et celles des Bacchantes ou des Ménades⁷⁵.

Une de ces danseuses à *καλαθίσκος* tient, d'ailleurs, un tympanon, une autre est pourvue de crotales, une autre, enfin, se courbe en esquissant le geste des mains jointes qui appartient en propre, nous le verrons, à l'orchestique dionysiaque⁷⁶. Mais pourquoi serions-nous surpris que telle variété des danses à *καλαθίσκος* ait été exécutée en l'honneur de Dionysos, puisqu'il semble prouvé que ces danses dont les Caryatides d'Artémis ont fourni l'expression la plus célèbre ont été, aussi, employées dans d'autres cultes ?⁷⁷. Certaines de leurs représentations pro-

viennent, en effet, du tombeau d'une prêtresse de Déméter de l'âge hellénistique dont elles ornaient le vêtement sacré et auprès de laquelle on a également trouvé un *καλαθίσκος* d'or qu'elle devait porter pour se livrer elle-même à l'orchestique rituelle⁷⁸. Ajoutons qu'une autre de ces danseuses danse à côté du feu sacré en faisant un geste d'adoration, et que deux autres évoluent autour d'une statue d'Athéna qu'elles implorent en élevant les deux mains⁷⁹.

Je ne saurais achever de parler des danseuses Caryatides sans insister sur un dernier monument qui compte parmi les plus belles découvertes de l'École française d'Athènes au cours de ses importantes fouilles de Delphes. C'est un groupe en marbre de Paros⁸⁰, un groupe de trois danseuses qui émergent en véritables filles-fleurs, d'une colonne en forme de haute tige d'acanthé et qui faisaient partie d'un ex-voto consacré probablement dans la première moitié du iv^e siècle⁸¹ pour commémorer une victoire spartiate⁸².

Voici en quels termes Th. Homolle a, dès l'abord, signalé cette œuvre comme une des plus séduisantes que nous ait laissées le génie grec (fig. 27 et pl. VIII, 3). « Rien de plus élégant que cette haute tige si directement inspirée par la nature et si peu stylisée encore, où la plante garde son port, sa souplesse, et, pour ainsi dire, sa sève et sa chair... ; rien de plus approprié que cette hampe végétale à la grâce légère des jeunes filles qui dansent au sommet et qui effleurent, sans faire sentir leur passage, l'extrémité des feuilles. Quoi de plus délicat, aussi, que ces figures élégantes sans mièvrerie..., chastes sous

ce vêtement court qui dessine du corps ce qu'il ne laisse pas découvert, rayonnantes de jeunesse et graves cependant, animées même, mais d'un mouvement mesuré, rythmique et religieux, semblables par l'attitude générale, et pourtant variées par de très fines nuances! Quoi de plus heureux que le groupement de ces trois beaux corps, qui, de quelque côté qu'on se place, se présentent à l'œil ensemble sous des aspects divers et toujours gracieux! Peu de découvertes, et non seulement parmi celles de Delphes, peuvent nous donner mieux l'idée de la souplesse géniale, de l'imagination pittoresque des artistes grecs et de la grâce antique⁸³. Et le même auteur écrivait encore, vingt ans plus tard : « Si cruels qu'aient été aux Caryatides les siècles, les intempéries et les hommes, si mutilées qu'elles nous soient parvenues, elles continuent à imposer et séduire par des qualités exquis : beaux corps où la grâce est tempérée par la vigueur, où la jeunesse éclate dans sa sève et dans sa fleur, qu'une nature saine, une généreuse hérédité, une éducation physique bien réglée ont faits harmonieux, grands à souhait, forts avec mesure, fermes sans dureté ni sécheresse, élégants sans afféterie, où règne enfin

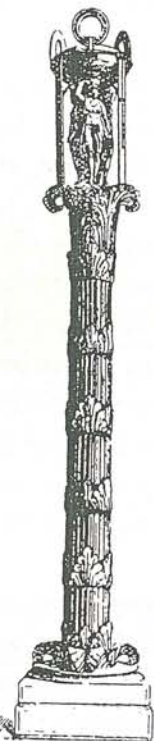


FIG. 27

ce juste équilibre des proportions, que les Grecs appelaient *συμμετρία*, parfait et embelli encore par le charme qui est comme la marque du IV^e siècle et le cachet de l'art praxitélien⁸⁴ ».



1, 2. - Danseuses Caryatides



3. - Caryatides de Delphes

C'est, en effet, à la jeunesse de Praxitèle que Th. Homolle incline, finalement⁸⁵, à rapporter cette belle œuvre où plusieurs autres critiques reconnaissent plutôt les *Lacaenae saltantes* de Callimaque⁸⁶. Mais, quoi qu'il en soit à cet égard, et bien que la vivacité des mouvements orchestiques décrits plus haut ait dû, ici, être atténuée par l'artiste en considération du rôle donné aux figures et de l'harmonie générale, le costume et la coiffe des jeunes filles, ce polos évasé, garni de feuilles de roseau ou de palmier, ne permettent pas de douter que nous n'ayons devant nous des danseuses à *καλαθίσκος* et plus spécialement des Caryatides⁸⁷, ce qui s'expliquerait d'autant mieux s'il s'agit, comme on l'a vu, d'une offrande lacédémonienne.

Nous voyons donc se reproduire ici ce que l'on remarquait déjà sur des reliefs de Trysa où deux danseurs à *καλαθίσκος* sculptés « dans le chambranle de la porte... ont l'air de contribuer avec lui à soutenir le chapiteau⁸⁸ ». Nous constatons la même utilisation de ces figures dansantes, puisque nos jeunes filles sont intimement unies à la colonne qu'elles surmontent, et puisque la position de leur bras droit levé, mouvement caractéristique de leur danse, contribuait, au moins en apparence, à soutenir le trépied votif. Ainsi, ces danseuses Caryatides remplissent dans une certaine mesure la fonction d'atlantes, et voilà qui nous ramène à la question de leur lien avec les Caryatides du type classique immobilisées dans leurs voiles⁸⁹ sous leur fardeau (fig. 28). Ce délicat problème me semble avoir été complètement élucidé dans le remarquable mémoire de Th. Homolle sur l'*Origine des Caryatides*⁹⁰. Le type des « Carya-

tides » ordinaires, des véritables figures portantes connues dans toute la période classique sous le seul nom de *Corés*, est attesté dès le VI^e siècle et remonte, sans aucun doute, à une antiquité beaucoup plus haute⁹¹. Nous le trouvons dans l'art grec bien



FIG. 28

antérieurement au type des Caryatides dansantes⁹² et à l'utilisation de ces dernières comme *pseudo-soutiens* dans un ensemble architectonique⁹³, utilisation inspirée à la fantaisie d'un artiste par le geste du bras levé⁹⁴ et, serais-je tenté d'ajouter, par la forme du calathiscos⁹⁵ qui éveillaient également l'idée de support. Ce sont ces analogies d'aspect soulignées, grâce à l'emploi architectural de la figure dansante, par la communauté apparente de fonction, qui expliquent que le nom de Caryatides, qui appartient authentiquement aux danseuses, ait pu être appliqué par la suite « à toutes les figures portantes quel qu'en fût le costume, le geste, le sexe même,

comme un terme générique⁹⁶ ». Éclipsant le vocable imprécis de *κόραι*, cette désignation pittoresque sera recueillie et consacrée par Vitruve⁹⁷ qui en cherchera la raison dans la légende des femmes de Caryai réduites en esclavage et accablées d'un fardeau, symbole d'opprobre, en mémoire du crime et du châtement de leur patrie traître à la cause grecque⁹⁸. Dès lors, le nom de Caryatides restera définitivement attaché aux vierges atlantes dont la traditionnelle majesté n'avait pas été, d'ailleurs,

sans recevoir parfois quelque impulsion de leurs succédanés orchestraux vers plus de souplesse et de vie⁹⁹, mais chez qui nous ne saurions pourtant retrouver le souvenir de la danse animée et légère des adoratrices d'Artémis.

- (1) PLATON, *Lois*, VII 798 E, 799 A B; DÉMOSTHÈNE, *C. Midias*, 530, 51 (Didot); LUCIEN, *De la Danse*, 15. Cf. KRAUSE, *Gymnastik u. Agonistik d. Hellenen*, II p. 825.
- (2) *Sane ut in religionibus saltaretur, haec ratio est quod nullam majores nostri partem corporis esse voluerunt, quae non sentiret religionem*; VARRON, ap. SERVIUS, in *Verg. Buc.*, V 73, cité par WEEGE, *Der Tanz in d. Antike*, p. 147.
- (3) FLACH, *Der Tanz bei d. Griechen*, p. 13, 14.
- (4) V. EMMANUEL, *Essai*, f. 514, et plusieurs indications dans le catalogue établi par BRINKMANN, *Griech. Mädchenreigen*, p. 129 sq.
- (5) V. un bel exemple sur une peinture de vase du Dipylon, *Ath. Mitteil.*, XVIII 1893, p. 113, f. 10. Cf. *Rev. Arch.*, 1872 pl. XXIV.
- (6) HOMÈRE, *Iliade*, XXII 391; cf. FLACH, *o. c.*, p. 14.
- (7) XÉNOPHON, *Agésilas*, II 17.
- (8) V. *Dict. des Antiquités*, s. v. PAEAN, p. 266.
- (9) V. *Dict. des Antiquités*, s. v. HYPORCHEMA; FLACH, *o. c.*, p. 15; KRAUSE, *o. c.*, II p. 825 et n. 2. Pindare avait composé deux livres d'*Hyporchèmes*; v. PUECH, *Pindare*, IV p. 180 sq.
- (10) ATHÉNÉE, IV 139 E F; FLACH, p. 17; NILSSON, *Griech. Feste*, p. 136 sq.
- (11) EURIPIDE, *Hélène*, 1465 sq.; cf. ATHÉNÉE, IV 139 F. Cf. B. SCHRÖDER, *Arch. Anzeiger*, 1903, p. 203.
- (12) CALLIMAQUE, *H. à Délos*, 302 sq.
- (13) Sur les fêtes de Délos, v. principalement, outre l'*Hymne à Apollon*, 146 sq., THUCYDIDE, III 104 et LUCIEN, *De la Danse*, 16. TH. HOMOLLE, *Bull. Corr. Hellén.*, 1890, p. 492 sq.; *Dict. des Antiquités*, s. v. DELIA; NILSSON, *o. c.*, p. 144 et 381; K. LATTE, *De saltationibus Graecorum*, p. 67, 71, 75, 82-85; BRINKMANN, *o. c.*, p. 126.
- (14) *Hymne à Apollon Délien*, 156 sq.
- (15) CALLIMAQUE, *Hymne à Délos*, 257.
- (16) PLUTARQUE, *Thésée*, 21; POLLUX, IV 101. Sur l'image d'Aphrodite, v. PAUSANIAS, IX 40, 3.
- (17) CALLIMAQUE, *H. à Délos*, 304 sq. — C'est K. LATTE, p. 69-70, qui reproche à Callimaque l'erreur à laquelle nous faisons allusion. Mais, au fait, est-il certain que

οἱ μὲν... αἱ δὲ se rapportent à des exécutants d'un même ensemble (v. la trad. d'E. CAHEN, *Coll. des Univers. de France*, p. 76)? Il est vrai que, dans ce cas, le poète commettrait encore une inexactitude plus grande en laissant complètement de côté l'élément masculin de la γέρανος. — En considérant οἱ μὲν... οἱ δὲ comme se référant au même groupe orchestique, on pourrait encore interpréter (v. SALTATIO, p. 1034-35; cf. WEEGE, *o. c.*, p. 61) que les jeunes filles dansent en silence, tandis que les jeunes gens chantaient l'hymne, tout en dansant eux-mêmes avec elles, et du même pas, si bien que la danse n'eût pas été à proprement parler hyporchématique.

- (18) POLLUX, IV 101; HÉSYCHIUS, s. v. γερανουλκός. Sur tous ces détails, v. K. LATTE, *o. c.*, p. 68-69 et WEEGE, *o. c.*, p. 62.
- (19) PLUTARQUE, *Thésée*, 21; POLLUX, *l. c.*
- (20) K. LATTE, p. 68, n. 2.
- (21) C'est C. Robert qui, le premier (*Arch. Jahrbuch*, V 1890, p. 225, n. 11), a proposé cette identification qui est généralement acceptée.
- (22) Sur le caractère d'Ariane qui aime la danse, v. NILSSON, *Griech. Feste*, p. 382; cf. *sup.*, ch. II p. 47.
- (23) V. K. LATTE, p. 70-71.
- (24) On exécutait d'ailleurs également le dithyrambe à Délos; v. A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy a. Comedy*, p. 9 et 41.
- (25) KRAUSE, *o. c.*, II p. 815 n. 6; K. LATTE, p. 71 sq.
- (26) CASSIANUS BASSUS, *Geoponica*, XI 4 (K. LATTE, p. 72).
- (27) FLACH, *o. c.*, p. 16-17; *Dict. des Antiquités*, s. v. PARTHENEIA; FURTWÄNGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenmal.*, p. 80-81, et surtout BRINKMANN, *Allgriech. Mädchenreigen*, p. 123 sq.
- (28) PUECH, *Pindare*, IV p. 161.
- (29) *Id.*, IV p. 168 sq.
- (30) Alcman, *παρθένων ἐπαινήτης τε καὶ σύμβουλος* (ARISTIDE, *Or.*, 45).
- (31) Papyrus d'Égypte exhumé en 1855; *Anthol. Lyrica*, éd. DIEHL, II 7. V. l'étude de DIELS, *Hermes*, XXXI, 1896 p. 340 sq. et BRINKMANN, *o. c.*, p. 123-25.
- (32) PAUSANIAS, II 20, 8; PLUTARQUE, *Mul. Virt.*, 245 C.
- (33) POLLUX, I 37, IV 78; *Etym. M.*, 108, 47; PAUSANIAS, II 22, 1. Cf. NILSSON, *Griech. Feste*, p. 356-57 et p. 42; K. LATTE, *o. c.*, p. 78-79; FRICKENHAUS, *Tiryns, Ausgrab. d. Inst.*, I 28, 45, 67.
- (34) PHILOSTRATE, *Imagines*, trad. BOUGOT, p. 506. Une autre description de Philostrate paraît bien convenir aussi au caractère de ces danses: « Au milieu d'un frais bosquet de myrtes, de fraîches jeunes filles chantent Aphrodite éléphantine... Elles chantent, et, l'une d'elles perdant la mesure, la maîtresse du chœur la regarde en battant des mains pour lui faire retrouver le véritable mouvement. Leur costume, qui est des plus simples et ne les gênerait pas si elles voulaient jouer, leur ceinture qui serre étroitement le corps, la tunique qui ne couvre pas les bras, la façon joyeuse dont,

pieds nus, elles foulent l'herbe tendre tout humide encore d'une rosée rafraîchissante, leurs vêtements fleuris comme une prairie..., tout cela a été divinement rendu... La peinture a représenté aussi quelque chose du chant. Elles disent qu'Aphrodite est sortie de la mer fécondée par une pluie céleste ; en quelle île elle est abordée, elles ne le disent pas encore, mais elles nommeront Paphos. Oui, c'est bien la naissance de la déesse qu'elles célèbrent ; leur attitude le montre assez : fixer les yeux sur le ciel, c'est indiquer qu'elle en est descendue ; relever doucement les mains, en tenant la paume ouverte en haut, c'est montrer qu'elle est sortie des flots ; sourire comme elles le font, c'est rappeler le calme de la mer » (trad. BOUGOT, p. 353-54).

(35) V. BRINKMANN, *Altgriech. Mädchenreigen*, p. 130 sq.

(36) V. WEEGE, *Der Tanz in d. Antike*, p. 63 ; cf. F. HAUSER, *Wien. Jahresh.*, VI 1903, p. 79 sq.

(37) WEEGE, *o. c.*, f. 79.

(38) Jean d'Udine, Raphaël, Guido Reni (cf. WEEGE, *o. c.*, p. 63).

(39) Hypothèse de F. HAUSER, *Neu-att. Reliefs*, p. 147. Cf. BRINKMANN, *o. c.*, p. 145.

(40) BRINKMANN, *o. c.*, p. 134. C'est FURTWÄNGLER, *Griech. Vasemal.*, p. 80-81, qui a rattaché cette peinture aux Parthénies.

(41) Selon WEEGE, *o. c.*, p. 44, on pourrait se représenter sous cet aspect l'ὄρμος, chaîne masculine et féminine mentionnée par LUCIEN, *De la Danse*, 12.

(42) Sur les mouvements de ces danseuses, v. EMMANUEL, *Essai*, p. 205 sq. K. LATTE, *o. c.*, p. 91-92, fait rentrer ces danses dans la catégorie des danses extatiques (cf. LAWLER, *o. c.*, p. 82). Cela est vrai, sans doute, pour quelques modalités (v. *sup.*, p. 132-33, et *inf.*, p. 175 et n. 56 du chap. VI), mais, dans l'ensemble, il nous paraît plus juste de suivre encore, comme dans SALTATIO, Heydemann qui les rattache au genre de l'ἑμμέλεια (*Ueber eine verhüllte Tänzerin*, p. 14). Cf. WEEGE, *o. c.*, p. 65 sq.

(43) V. L. HEUZEY, *Monuments Grecs, 1873-74*, p. 22-23 ; *Bullet. Corr. hellén.*, XVI 1892, p. 79 ; E. POTTIER, *Bullet. Corr. hellén.*, V 1881, p. 349.

(44) Cette pratique vise à conjurer l'impureté corporelle, DIETERICH, *Kl. Schriften*, 440 sq. ap. K. LATTE, p. 91.

(45) DUMONT-CHAPLAIN, *Céramiques de la Grèce propre*, II p. 235 ; HEUZEY, *Mon. Grecs, a. c.*, p. 22.

(46) HEUZEY, *Mon. Grecs, a. c.* (Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'Art grec), p. 23. Cette opinion, contestée par HEYDEMANN, *Verh. Tänzerin*, p. 23, n. 3, a été reprise par M. Heuzey, dans son étude sur *la Danseuse voilée d'A. Titeux*, *Bull. Corr. hellén.*, XVI 1892, p. 73 sq.

(47) L. HEUZEY, *a. c.*, p. 73.

(48) Au moment où M. Heuzey publiait son étude, cette statue de *Pénélope* se trouvait à Dampierre, dans le château du duc de Luynes.

(49) V. WEEGE, *o. c.*, f. 236.

(50) *Id.*, f. 85 et 86. V. encore, *id.*, f. 83 et 84.

(51) V. EMMANUEL, *Essai*, p. 166-67, f. 357-59 ; p. 206-207, f. 450 A B, 451, 452 ; cf. notre pl. VII, 2, 3.

(52) PRELLER-ROBERT, *Griech. Myth.*, I p. 762 sq.

(53) V. ch. VI p. 175.

(54) Sur ce point, v. F. HAUSER, *Wien. Jahreshfte*, XII 1909, p. 98-99 et f. 56, 57. L'auteur rappelle ARISTOPHANE, *Lysistrata*, 392 : ἡ γυνὴ δ' ὀργουμένη, αἰεὶ Ἀδωνιν, φησίν. La danse s'appelait γύγγρος, du nom phénicien d'Adonis, qui s'appliquait aussi à la mélodie elle-même et aux flûtes d'accompagnement (ATHÉNÉE, IV 174 F, XIV 618 C ; POLLUX, IV 102 ; HÉSYCHIUS, s. v. γύγγρος. Cf. K. LATTE, *o. c.*, p. 100).

(55) HEUZEY, *a. c.*, p. 86 ; A. MOMMSEN, *Feste d. Stadt Athen*, p. 394 ; cf. POLLUX, IV 96, 98.

(56) Notons particulièrement un cratère de Munich, FURTWÄNGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasemal.*, pl. LXXX I = WEEGE, *o. c.*, f. 98 = L. B. LAWLER, pl. XVIII 2 dans *Memoirs of the American Academy in Rome* VI, 1927 (v. *ibid.*, p. 85).

(57) HEUZEY, *a. c.*, p. 86, 87.

(58) ATHÉNÉE, IX 392 F.

(59) PLINE, *Nat. Hist.*, XXXVI 23.

(60) V. *sup.*, p. 141.

(61) On trouvera une liste assez complète des monuments représentant des danseuses Caryatides dans SALTATIO, p. 1037, n. 6. Cf. EMMANUEL, *Essai*, p. 304 sq. et TH. HOMOLLE, *Revue archéol.*, 1917, p. 6 et 60.

(62) Nous savons déjà rappelé (ch. II p. 39) le dicton d'Esop : Ποῦ γὰρ ἡ Ἀρτεμις οὐκ ἐγόρευεν.

(63) HÉSYCHIUS, s. v. Καρυάτεια ; PHOTIUS, s. v. Καρυάτεια ; POLLUX, IV 104 ; PAUSANIAS, IV 16, 9.

(64) O. RAYET, *Monuments de l'Art antique*, I p. 5, 6.

(65) Sur cette légende répandue par VITRUVÉ, I 5, v. *inf.*, n. 98.

(66) Aussi Rayet, dans un autre article (*Mon. de l'Art antique*, I, livr. I p. 7), a-t-il émis l'hypothèse que les danseuses d'Herculanum (v. notre Pl. V 2) représentaient peut-être des Caryatides. Déjà Böttiger avait dit (*Amalthea*, III, p. 139 sq.) que ces danses de Karyai étaient analogues à l'emmélie.

(67) V. NILSSON, *Griech. Feste*, p. 197.

(68) A l'hérôon de Gjøelbaschi-Trysa ; COLLIGNON, *Sculpt. grecque*, II p. 201, f. 97 ; WEEGE, *o. c.*, f. 50.

(69) Cf. SALTATIO, f. 6063, WEEGE, f. 47.

(70) STÉPHANI, *C. Rendu de St-Petersbourg*, 1865, p. 60 ; EMMANUEL, *Essai*, p. 304.

(71) CH. PICARD, *Ephèse et Claros*, p. 270, n. 4.

(72) V. EMMANUEL, *o. c.*, p. 307. Le coup de vent de la jupe marque, d'ailleurs,

que les danseuses tournent tantôt de droite à gauche, tantôt de gauche à droite. Les pas tourbillonnants étaient exécutés en IV croisée (v. ch. III n. 35).

(73) WEEGE, *o. c.*, p. 45, considère ces reliefs comme des dédicaces de jeunes Caryatides victorieuses ; H. SCHRADER, *Phidias*, p. 344 sq., est plutôt enclin à y voir, avec KEKULE (*Arch. Jahrb.*, 1893, *Anz.*, p. 76), des panneaux de revêtement d'une base. Nous attribuons à ces monuments la date la plus généralement acceptée, mais rappelons qu'on les a parfois qualifiés de néo-attiques (cf. HOMOLLE, *Revue Archéol.*, 1917, p. 6).

(74) EMMANUEL, *o. c.*, p. 308.

(75) PAUSANIAS, III 10, 8 ; POLLUX, IV 104 ; HÉSYCHIUS, s. v. Καρυατίδες, Καρυατίδες. Cf. O. MULLER, *D. Dorier*, II p. 341.

(76) V. CLARAC, *Musée de Sculpture*, pl. 167 ; EMMANUEL, *Essai*, f. 587 et f. 464 = WEEGE, *o. c.*, f. 155.

(77) HOMOLLE, *Bullet. Corr. hellén.*, 1897, p. 608 ; NILSSON, *Griech. Feste*, p. 187.

(78) STÉPHANI, *C. Rendu*, 1865, p. 21 sq. ; WEEGE, *o. c.*, p. 58.

(79) EMMANUEL, *Essai*, f. 593, 591.

(80) D'après la dernière étude que Th. Homolle a consacrée à ce monument (*Revue Archéol.*, 1917, p. 31 sq.), ce groupe ne serait d'ailleurs qu'une réplique, un double exécuté pour Delphes, et quasi contemporain de l'original qui aurait été édifié dans le Péloponnèse peu après l'année 368 (v. *inf.*, n. 82) et qui serait l'œuvre de Praxitèle. On voit que l'auteur a sensiblement rabaisé la date, dernier quart du v^e siècle, qu'il assignait à l'ex-voto delphique dans *Bullet. Corr. hellén.*, XXI 1897, p. 603 sq.

(81) V. *sup.*, n. 80. WEEGE, *o. c.*, p. 47, place l'érection de ce monument aux environs de 400.

(82) Il s'agirait, d'après HOMOLLE (*Revue Archéol.*, 1917, p. 11 sq.), de la prise et du sac de Caryae par Archidamos en 368-67 : « Le motif semblait s'offrir de lui-même et s'imposer à l'enthousiasme populaire et à l'imagination de l'artiste : humiliation expiatoire des Caryates ou jubilation triomphale des Spartiates. Or, comme Caryae possédait un sanctuaire renommé d'Artémis, que le rite le plus célèbre du culte de la déesse était la danse connue sous le nom de *caryatis* et à laquelle prenaient part les femmes du pays et celles de Sparte, il paraîtrait tout naturel que l'on eût choisi, pour symbole de la défaite ou de la victoire, des danseuses de l'une ou de l'autre ville, soumises à l'obligation liturgique comme des esclaves, ou s'y abandonnant dans la joie et la fierté comme des « Nikés » humaines. Les unes ou les autres auraient reçu l'appellation populaire de Caryatides, en souvenir de l'événement et du nom de la danse connue qu'elles exécutaient. Aussi bien, la Victoire prenait-elle quelquefois la figure d'une danseuse : c'est par cette épithète que Pausanias désigne les Nikés qui ornaient les quatre pieds du trône de Jupiter Olympien » (HOMOLLE, *o. c.*, p. 17-18). — Dans *Bullet. Corr. hellén.*, 1897, p. 609-612, Homolle pensait que l'ex-voto consacrait la mémoire des victoires de Brasidas et de l'entrée de la ville d'Acanthos dans la ligue lacédémonienne, vers 426 (cf. *sup.*, n. 80). Il penchait alors, aussi, à attribuer les danseuses de Delphes à Paeonios de Mendé.

(83) HOMOLLE, *Bullet. Corr. hellén.*, 1897, p. 603.

(84) *Id.*, *Rev. Arch.*, 1917, p. 46.

(85) *Id.*, p. 18 sq. Cf. *sup.*, n. 82, 80.

(86) Soit en original, soit en copie ; v. H. LECHAT, *La Sculpture grecque avant Phidias*, p. 490 ; FURTWÄNGLER, *Meisterwerke*, p. 202 ; cf. HOMOLLE, *o. c.*, p. 23, n. 1. Il va sans dire que, si l'on acceptait cette attribution à Callimaque, la chronologie s'opposerait à ce qu'on rattachât l'ex-voto aux événements de 368-67 (v. *sup.*, n. 82).

(87) Plutôt que des Thyiades, comme le propose M. Perdrizet (v. HOMOLLE, *o. c.*, p. 20).

(88) HOMOLLE, *o. c.*, p. 62 n. 1. Pour la possibilité d'une autre association de Caryatides à un ensemble architectonique, v. *sup.*, n. 73.

(89) *Matronae stolatae*, selon l'expression de Vitruve.

(90) HOMOLLE, *o. c.*, *Rev. Arch.* 1917, p. 1-67, pl. IV-V et fig.

(91) V. les Caryatides des trésors de Cnide et de Siphnos, à Delphes. Des Caryatides de ce genre soutenaient aussi le trône d'Apollon à Amyclées qui est de la même époque (*Rev. Arch.*, a. c., p. 5 et n. 3 ; *Bullet. Corr. hellén.*, 1900, p. 429).

(92) Le plus ancien exemplaire connu de la Caryatide dansante est une monnaie d'Abdère ('Ερ. 'Αρχ., 1889, pl. II 21, 22), qui date des environs de 420 avant J.-C. La mention littéraire se rapportant à la date la plus ancienne est un texte de PLUTARQUE, *Artax.*, 18, selon qui des Caryatides dansantes, ὀρχούμεναι Καρυατίδες, ornaient l'anneau de Cléarchos, le Spartiate qui, en 401, commandait l'aile droite des Grecs à Counaxa.

(93) V., p. 141, ce que nous disons des Caryatides de Trysa et de Delphes. Cf. HOMOLLE, *Rev. Arch.*, 1917, p. 61 : « La Caryatide, en tant que danseuse, est par nature impropre à la fonction du pilier qui est essentiellement immobile, stable et résistant... ; elle n'a, avec les figures qui portent sur la tête un fardeau... qu'une ressemblance tout à fait extérieure et fortuite, le bras levé comme celui qui soutient la corbeille ou l'hydrie... Ce bras est en réalité incapable de rien porter ni étayer, parce que le geste est à la fois très passager et exempt de tout effort, sauf la recherche spontanée et presque inconsciente de la grâce ». — WOLTERS, *Karyatiden*, p. 44, incline à croire que l'utilisation architectonique des Caryatides dansantes fut faite, pour la première fois, à Caryae même, pour une sorte de trône ou de baldaquin d'Artémis (cf. WEEGE, *o. c.*, p. 47). Th. Homolle attribue la principale initiative à Praxitèle, pour l'ex-voto des Lacédémoniens qu'il place également à Caryae, et dont l'ex-voto delphique serait le double (v. *sup.*, n. 80).

(94) Le bras levé caractérise, en effet, un grand nombre de figures qui portent sur la tête un fardeau, telles que canéphores, calathéphores, hydriophores, atlantes ou télamons (HOMOLLE, *o. c.*, p. 9, 61), et il s'étendra, avec le temps, même au type classique de la κόρη (HOMOLLE, *id.*, p. 65, n. 1, et *Dict. des Antiquités*, s. v. CARYATIDES, f. 1202). « Dans une comédie dont ATHÉNÉE, VI 242 D, nous a conservé quelques vers, le poète Lynkeus de Sicyone (fin du iv^e siècle av. J.-C. ou début du III^e), mettait

en scène un parasite qui, festoyant dans une maison peu solide, se plaignait d'être obligé, pour parer à la chute menaçante du plafond, de dîner, la main gauche levée, à la façon des Caryatides ». Ce trait démontre, souligne Homolle, que, dès le temps de ce poète, une relation était nettement établie entre l'idée de support et le nom des Caryatides. Mais y a-t-il là un simple souvenir du geste des danseuses ou une allusion à une figure de support faite à leur image ? Th. Homolle incline vers cette dernière hypothèse (a. c., p. 64), et il voit même dans ce détail un souvenir probable du type popularisé par les Caryatides de Delphes ou, plutôt, leur original.

(95) Dans les Caryatides ordinaires (κόραι) un coussinet cylindrique ou l'échine du chapiteau qu'elles portent, ne semblaient-ils pas couronner la statue d'une coiffure analogue à celle des danseuses ? Il arrive, d'ailleurs, qu'une Caryatide du type ordinaire soit coiffée du calathiscos (v. *Dict. des Antiquités*, f. 1204).

(96) HOMOLLE, o. c., p. 65.

(97) Cette acception du mot ne se rencontre, d'ailleurs, nulle part avant Vitruve, et elle ne s'y rencontre que deux fois (HOMOLLE, o. c., p. 5).

(98) Voici exactement ce que rapporte VITRUVÉ, I 5 : « Caryae, ville du Péloponnèse avait lié partie contre la Grèce avec les Perses, ses ennemis. Aussi les Grecs, quand ils se furent libérés de cette guerre par une glorieuse victoire, déclarèrent-ils d'un commun accord la guerre aux Caryates. Donc, ayant pris la citadelle, massacré les hommes et détruit la ville, ils emmenèrent en esclavage les femmes de qualité ; et ils ne leur permirent pas de quitter les vêtements ni les parures qui étaient les marques de leur condition ; non contents de les traîner une fois dans un triomphe, ils voulurent qu'elles demeuraient comme un éternel exemple d'asservissement et que, accablées sous le poids de l'opprobre, elles parussent à jamais payer pour leur cité coupable. Aussi les architectes d'alors, en plaçant leurs images dans les édifices publics, les destinèrent-ils à soutenir le fardeau, pour transmettre à la postérité la mémoire du crime et du châtement des Caryates ». Cette tradition qu'on voit illustrée sur un bas-relief de Naples, qui date de l'époque impériale (v. *Dict. des Antiquités*, f. 1202 ; S. REINACH, *Répert. des bas-reliefs*, III p. 86), se heurte à des impossibilités d'ordre historique et artistique, au fait, en particulier, que « le type du support féminin existait en Grèce bien avant les guerres médiques par lesquelles on prétend en expliquer l'origine ». V. TH. HOMOLLE, o. c., p. 3 sq., selon qui il y aurait pourtant, dans cette histoire, une âme de vérité, un souvenir dénaturé de l'alliance des Caryates avec Thèbes, en 371, comme de certaines tractations de la ligue thébaine avec le grand roi, tractations « transformées par un impudent sophisme en forfaiture nationale, et permettant de relever contre Thèbes et contre toute la ligue thébaine la vieille accusation de médisme, de proclamer les Caryates avec leurs patrons traîtres à la patrie hellénique ». Ces événements eurent pour épilogue la ruine de Caryae par Archidamos, en 368-67, ce qui fut précisément l'occasion, selon Th. Homolle, de l'érection de l'ex-voto des danseuses Caryatides (v. *sup.*, n. 82).

(99) V. HOMOLLE, o. c., p. 65.

CHAPITRE VI

LES DANSES ORGIASTIQUES

Les dernières variétés orchestrales que nous avons étudiées, danses voilées et, surtout, danses à calathiscos, différaient déjà quelque peu, nous l'avons dit, par leur vivacité plus marquée, de la grave emmélée telle que l'entendait Platon. Elles constituaient donc une sorte de transition vers les danses d'un caractère orgiastique ou extatique, fort nombreuses, aussi, dans la Grèce ancienne et qui pouvaient, d'ailleurs, s'adresser parfois aux mêmes divinités que les formes précédentes, mais divinités alors envisagées sous un aspect différent de leur riche personnalité.

Les variétés orchestrales vues jusqu'à présent nous offrent ce que les modernes appelleraient volontiers le côté *apollinien* de la danse antique. Si toutes n'étaient pas uniformément calmes, toutes étaient empreintes, du moins, de mesure, de noble eurythmie. Elles communiquaient au corps une activité plus