

NOUVELLE HISTOIRE DE LA Danse

en OCCIDENT • DE LA PRÉHISTOIRE À NOS JOURS

SOUS LA DIRECTION DE
LAURA CAPPELLE

AVANT-PROPOS DE
WILLIAM FORSYTHE



seuil

NOUVELLE HISTOIRE DE LA DANSE EN OCCIDENT

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national de la danse

Éditions du Seuil

57, rue Gaston-Tessier, Paris XIX^e

CN D

ISBN 978-2-02-139992-9

© Éditions du Seuil, septembre 2020.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

NOUVELLE HISTOIRE DE LA Danse

en OCCIDENT • DE LA PRÉHISTOIRE À NOS JOURS

SOUS LA DIRECTION DE
LAURA CAPPelle

AVANT-PROPOS DE
WILLIAM FORSYTHE

AVANT-PROPOS

William Forsythe

On a dansé bien avant l'avènement de la recherche en histoire de la danse telle qu'on la définit aujourd'hui, de la même manière que l'existence de la Terre précède considérablement la pratique de la géologie. Si ces deux champs d'investigation sont indépendants des enquêtes historiques qui leur sont appliquées, ces dernières sont pourtant fondamentales pour développer des stratégies susceptibles de faire évoluer notre perception de l'état de la connaissance comme des outils permettant de l'accroître. L'évolution moderne de la science a positionné la constitution du savoir sur un nouveau terrain philosophique, qui vise à éclairer le réel à partir d'un travail rigoureux de la preuve. La recherche en danse, domaine relativement embryonnaire, s'est sans aucun doute nourrie de cette posture scientifique ainsi que des dynamiques qu'elle porte, et ouvre aujourd'hui de nouveaux horizons productifs.

Comme les géologues qui s'intéressent à un phénomène – la formation du monde – dont ils n'ont pu être les témoins, nombre d'historiennes et historiens de la danse n'ont pas la chance de faire l'expérience directe des processus de création d'une époque particulière, encore moins d'assister en personne aux premières représentations des œuvres qui les préoccupent. Il est d'autant plus admirable de voir l'intensité avec laquelle ces chercheuses et chercheurs développent des outils logiques et stratégiques dans le but d'extraire un savoir valide, malgré l'incertitude inhérente à leur posture vis-à-vis de la danse : leurs travaux sont à leur manière de véritables exploits chorégraphiques, à l'agilité délibérée.

Leur démarche nous apprend également qu'il ne faut pas être naïfs à propos de nos propres idées. En tant que chorégraphes, quelle que soit l'idée qui nous vient, d'autres l'ont probablement déjà eue : nous nous contentons de la

retravailler pour l'adapter à nos besoins. Il y a un proverbe auquel je fais souvent référence en anglais : « On ne peut pas tirer un coup de canon depuis un canoë. » Il est essentiel de savoir d'où on vient et à partir d'où on crée. Ma compréhension de l'histoire de la danse informe tout ce que je fais en studio. Réfléchir au contexte social dans lequel les œuvres sont produites permet d'identifier progressivement des schémas, parce que l'histoire se répète. En l'examinant, on comprend que si l'instinct personnel de l'artiste entre en ligne de compte, le processus de création comme l'œuvre qui en résulte sont orientés par les forces sociales qui président à leur apparition. Il n'y a pas d'instinct isolé. Quelle que soit sa finesse, il faut toujours – je crois – le tempérer par une réflexion sur ce que tout mouvement doit à l'histoire ●

Traduit de l'anglais par **Laura Cappelle**

INTRODUCTION

Laura Cappelle

Les spécialistes de la danse ont l'habitude d'évoluer sur des sables mouvants. Loin des nombreux volumes qui balaient l'histoire de la musique ou des arts visuels dans leur globalité, les récits de la danse se sont construits de manière fragmentée ; le dernier grand ouvrage général consacré à son histoire occidentale, déjà publié aux éditions du Seuil, a connu sa dernière édition il y a plus de vingt-cinq ans. Notre compréhension de nombreuses époques, de nombreux mouvements chorégraphiques a évolué entre-temps, au fil de travaux novateurs mais parfois difficiles d'accès pour le grand public. Un travail de synthèse s'imposait pour leur donner leur juste place dans une histoire longue, offerte ici à tous les lecteurs, qu'ils soient amateurs, professionnels ou simplement curieux.

Si la danse comme objet représente un tel défi pour les historiens, c'est que la recherche doit sans cesse se confronter à son absence. Évoquée à demi-mot,

décrite, fantasmée, parfois rejetée, elle a déjà perdu de sa matérialité quand ses empreintes commencent à être analysées. Même lorsque la vidéo vient bouleverser les usages, les pratiques inscrites dans les mémoires corporelles sont loin d'être documentées de manière systématique, et les décrire revient souvent à les réduire. S'il peut paraître évident que la danse à la Préhistoire ne laisse dans son sillage que des conjectures, l'effacement guette également le mouvement à des époques plus proches de la nôtre, ne serait-ce que du fait de la manière dont les œuvres et les artistes sont triés par leurs contemporains. La valeur qui leur est alors culturellement assignée détermine souvent l'abondance et la précision des sources – et laisse aux chercheurs le soin de démêler les fils d'une histoire dont on ne peut ignorer les trous.

Aucune tentative de raconter la danse ne peut donc faire l'économie du doute, de l'humilité et d'un travail critique assidu. On pourrait y voir l'une des plus

belles formations qui soient, et les contributrices et contributeurs de cet ouvrage la connaissent intimement. Tous se sont prêtés à un exercice difficile : celui de récapituler et d'analyser l'état des connaissances dans leur champ de recherche. Leurs approches sont autant d'éclairages qui permettent de reconsidérer certains récits incomplets qui ont structuré la manière dont le champ de la danse est abordé, par ses publics comme par les praticiens.

L'histoire chorégraphique a souvent été pensée, d'abord, comme la somme des grandes œuvres et des grands hommes qui leur auraient donné forme. Se dessine dans cette conception l'idée d'une progression téléologique par ruptures et innovations, vers des formes chorégraphiques toujours plus modernes, contemporaines ou simplement « actuelles ». Or l'histoire du mouvement est bien plus complexe, des techniques et des pratiques très différentes pouvant exister de manière concomitante. Certaines entretiennent un lien fort avec la notion de tradition, ou font écho à des idées déjà esquissées puis disparues ; on peut être classique et créer à l'orée du XXI^e siècle, de la même manière que les avant-gardes de l'entre-deux-guerres et certaines formes contemporaines sont susceptibles de se répondre au-delà des labels. La danse tendant à superposer techniques, courants de pensée et inscriptions symboliques, la modernité, par exemple, peut être entendue de bien des manières. Ce sont les usages de termes polysémiques comme celui-ci que cet ouvrage vise également à clarifier, parce qu'ils sont porteurs d'enjeux concrets qui brouillent la compréhension.

Le renouvellement sensible des recherches en histoire de la danse depuis une vingtaine d'années permet

en outre d'offrir de nouvelles clés de lecture au fil des périodes. Ces travaux sont d'une part le fait d'historiennes et d'historiens qui mettent à profit de nouvelles approches historiographiques ayant transformé l'ensemble de la discipline, notamment l'histoire du corps, des émotions ou encore des femmes. Particulièrement adaptées aux études sur la danse, elles ont permis d'étoffer l'analyse des sources et de combler les « blancs » des récits d'un art éphémère, voire de rénover en profondeur certaines idées reçues, comme par exemple les phases de déclin ou de renouveau identifiées au sein de tel ou tel genre chorégraphique, qui peuvent être liées à des facteurs socioculturels au-delà des œuvres scéniques.

L'histoire de la danse n'a d'autre part jamais été faite uniquement par des historiens de formation. Elle doit beaucoup à des spécialistes venus d'autres disciplines, notamment l'esthétique, la littérature et la sociologie, ainsi qu'aux critiques de danse et observateurs qui ont aiguillé une grande partie des discours sur cet art. Ce faisceau de regards a contribué à diversifier les angles d'analyse, et a permis le développement récent de nouvelles approches méthodologiques, informées par les études de genre, les études postcoloniales ou encore les *queer studies*. Toutes servent à élucider non seulement qui danse quelles œuvres, quand et où, mais également les représentations culturelles et relations de pouvoir dans lesquelles la danse vient s'imbriquer, ainsi que les absents, en creux, de l'équation.

Cette diversité d'approches est reflétée ici, notamment pour l'époque contemporaine, qui exige des outils variés pour s'adapter à la proximité des pratiques et

des œuvres abordées. Penser la recherche en danse – souvent encore en manque de reconnaissance à l’université – comme un effort global permet de rassembler et de croiser les sources et les conclusions, y compris au-delà des frontières. Cet ouvrage s’est nourri de l’expertise de spécialistes internationaux, dont certains sont traduits pour la première fois en français et apportent une pierre essentielle aux lectures de leurs champs respectifs, du fait de leur accès au terrain ou de leur compréhension culturelle des sources et des enjeux propres à un objet.

Les lectures historiques de la danse proposées ouvrent un dialogue ambitieux avec des problématiques plus larges. Elles passent en revue les sens symboliques assignés au mouvement, ses oscillations entre le profane et le sacré, sa dimension individuelle comme collective, ses incarnations sociales et scéniques, ses déplacements transnationaux comme ses effets de contagion soupçonnés. La danse y est apollinienne, dionysiaque, politique, esthétique, et même parfois absente, sinon comme idée. Les techniques se croisent dans certains cas au détour de mêmes lieux et événements, entre élévation et ancrage au sol, virtuosité et dépouillement, professionnalisation et innovation venue de milieux amateurs. L’évolution de la notion d’œuvre chorégraphique et des processus de création amène par ailleurs des réflexions sur l’hybridation comme sur le statut du chorégraphe, la forme instable des répertoires et la question de la préservation des savoirs corporels.

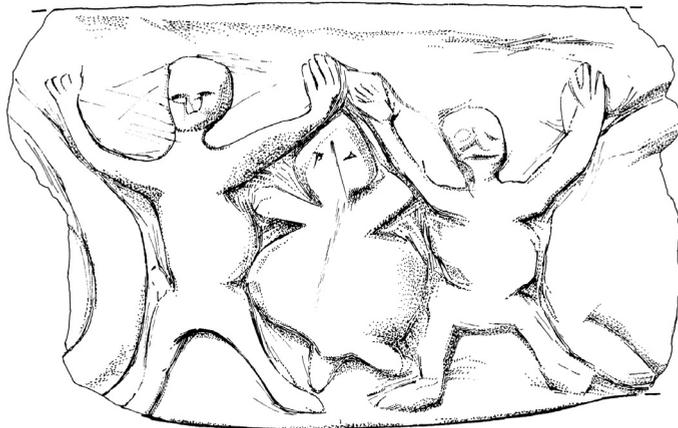
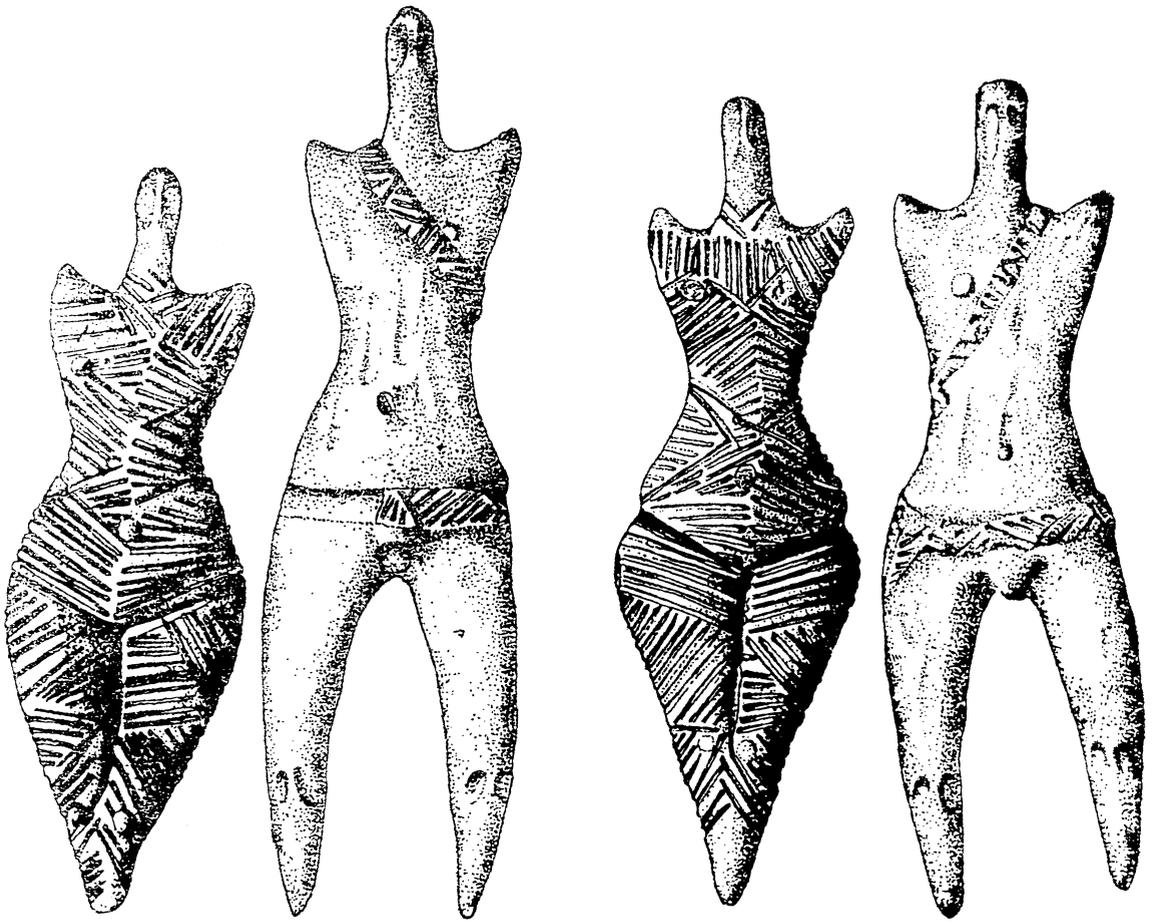
Pour que la culture de la danse soit partagée et informe la compréhension des œuvres et des pratiques aujourd’hui, il est essentiel que ces notions et problématiques

soient données à toutes et à tous de manière claire, accessible et rigoureuse. Paradoxalement, la danse est à la fois l’un des arts les plus pratiqués par les amateurs et presque entièrement ignorée dans les enseignements de culture générale artistique. Michel Fokine n’ayant pas moins contribué à l’histoire des arts de la première moitié du xx^e siècle que les compositeurs illustres avec lesquels il a collaboré sous l’égide des Ballets russes, par exemple, son œuvre appelle une reconnaissance et une légitimité semblables. Si l’art chorégraphique s’est émancipé tardivement des tutelles de la musique et des arts visuels, l’heure n’est plus à le réduire au rang de parent pauvre : transmission et médiation sont les seuls mots d’ordre possibles pour multiplier les outils de réception et de lecture du mouvement.

S’arrêter à l’Occident, à l’heure où les recherches s’accélèrent sur d’autres aires géographiques, peut sembler artificiel ; le langage non verbal qu’est la danse, après tout, n’a pas pour coutume de s’arrêter aux frontières. Il n’était cependant pas possible de rendre justice à la complexité de l’évolution de la danse sur les continents asiatique ou africain en un unique volume. Malgré cela, l’Occident – aire géopolitique aux contours parfois flous, étendue par exemple ici à la Russie au gré de l’enracinement de techniques corporelles – doit être compris comme nécessairement poreux, et nombre de chapitres font état de l’importance des circulations géographiques dans la diffusion et la transmission de pratiques, au xvii^e comme au xxi^e siècle. Nous ne pouvons qu’appeler de nos vœux d’autres histoires complémentaires de la danse qui viendraient décentrer et élargir les horizons occidentaux, pas à pas ■

**I. Danse
sacrée,
Danse
PROFANE**

DE LA PRÉHISTOIRE
au moyen âge



Haut : Quatre des douze figurines de danseurs en argile retrouvées à Dumesti, en Roumanie, Néolithique, 5 000-6 000 ans av. J.-C.
Bas : Figures gravées de danseurs retrouvées sur le site néolithique de Nevalı Çori, en Turquie (7^e millénaire avant notre ère). Dessins de l'auteur.

PRÉHISTOIRE : LES APPORTS DE L'ARCHÉOLOGIE ET DE L'ANTHROPOLOGIE

Yosef Garfinkel

Si on l'entend comme un ensemble de mouvements rythmiques constituant une forme de communication non verbale, la danse, dans les sociétés humaines traditionnelles, est le plus souvent pratiquée par des groupes – un comportement social aujourd'hui étudié par les chercheurs en anthropologie. Dans un contexte comme celui de la majeure partie de la Préhistoire, où l'on ne dispose d'aucune source directe sur la danse, l'approche anthropologique se présente comme l'unique moyen d'interroger cette pratique.

Ce n'est qu'au Paléolithique supérieur, à partir de 40 000 ans environ avant le présent, que des sources sur la danse humaine apparaissent, sous la forme de représentations de figures dansantes. Pourtant, la danse, comme toute une série d'autres activités humaines, existe bien avant cette période. Étant donné qu'il s'agit dès lors d'une activité relativement insaisissable d'un point de vue archéologique, un cadre théorique et une méthodologie particulière sont nécessaires pour

appréhender les indices qui permettent de parler de danse préhistorique. Le modèle interprétatif proposé ici s'intéresse à l'évolution de la danse au fil des périodes préhistoriques, en suivant les transformations majeures de l'organisation sociale humaine, des premiers groupes de chasseurs-cueilleurs aux communautés d'agriculteurs et aux sociétés urbaines.

Ce modèle comporte cinq étapes principales qui viennent se superposer les unes aux autres, aucune n'annulant la précédente. La première, qui pourrait remonter jusqu'à un million d'années avant le présent, est associée aux pratiques de séduction, qui permettent d'expliquer le rôle de la danse dans le désir sexuel et l'attraction. La parade nuptiale est un aspect connu du comportement de nombreux animaux, et existe également chez les humains, comme Charles Darwin l'avait déjà observé ; un certain nombre de danses érotiques contemporaines, comme le cancan, la *pole dance* ou encore le *go-go dancing*, en présentent des caractéristiques.

La deuxième phase, qui commence il y a environ 100 000 ans, est liée à l'apparition du comportement humain moderne et des premiers rites funéraires, rites de passage qui font advenir les premières danses collectives. L'étape suivante, il y a environ 40 000 ans, voit apparaître des figurines anthropomorphes, mi-humaines, mi-animales, qui suggèrent des états de conscience modifiés et une aspiration à altérer la réalité. C'est à cette période que sont introduites des danses de transe, en même temps que le chamanisme, la magie et la religion. Au Néolithique, le début de l'agriculture, ordonnée par de complexes cérémonies calendaires, déclenche la quatrième phase, environ 11 000 ans avant le présent. Enfin, la cinquième et dernière étape, il y a environ 5 000 ans, est associée à l'émergence des sociétés urbaines, à l'introduction d'une économie complexe et de formes de spécialisation. Des danseurs professionnels formés interprètent à partir de ce moment des mouvements acrobatiques et des formes de chorégraphie élaborées pour le plaisir des autres. Les sources existantes sur l'Europe préhistorique apportent des informations à partir de la deuxième phase. Grâce à elles, on peut explorer ici de manière thématique, plutôt que strictement chronologique, le rôle de la danse dans les rites de passage, dans la transe et enfin dans les rituels calendaires.

LES RITES DE PASSAGE

Il y a environ 100 000 ans, des êtres humains ont été enterrés dans la grotte d'Es Skhul, sur le mont Carmel, actuellement situé en Israël, dans des sépultures comprenant par exemple de l'ocre rouge, des coquillages, ou encore une mandibule de sanglier. En Europe, on

trouve des fossiles néandertaliens datant également du Paléolithique moyen. Ces premières tombes indiquent bien plus qu'une conscience de la mort : elles suggèrent que les individus avaient un sens du cycle complet de la vie, depuis la naissance, en passant par des formes d'initiation, la création d'une famille et, enfin, la mort. Ces rites de passage sont communs à toutes les sociétés humaines, et invitent à penser qu'une conception de la communauté est déjà développée à cette période, ainsi que la notion du rôle de l'individu en son sein. Ces aspects de l'activité humaine étant régulés par les rites, tout laisse à penser que ces derniers encadraient déjà, peu ou prou, les premières inhumations.

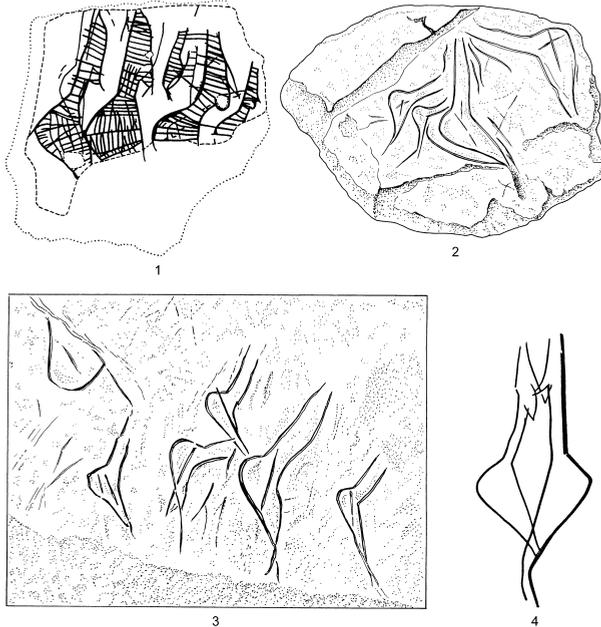
Quelles sont les principales activités qu'impliquent ces premiers rites de passage ? L'observation ethnographique montre clairement que la danse est un mode d'interaction sociale majeur dans les communautés contemporaines de chasseurs-cueilleurs, dont les membres vivent en petits groupes nomades. De la même manière, on peut supposer que la danse était un aspect central du comportement humain à la Préhistoire, dans le cadre de communautés au fonctionnement similaire. L'apparition de rites de passage indique qu'à cette époque, la danse sort du champ de la séduction individuelle pour être pratiquée à un niveau collectif.

En Afrique du Nord et en Espagne, sur des sites datant là encore du Paléolithique moyen, on trouve des traces impliquant l'usage de coquillages, généralement compris comme des accessoires pour l'ornementation personnelle. Lorsque ces coquillages sont enfilés comme des perles et attachés aux chevilles des danseurs, ils fonctionnent comme des grelots. Des bracelets de ce type, faits de matériaux

bruts variés, sont notamment utilisés encore de nos jours par les danseurs des Sans, ou Bochimans, peuple autochtone d'Afrique australe. Employé ainsi, l'ornement individuel (le coquillage) se transforme en instrument, qui permet d'établir un lien entre les premières pratiques musicales et de danse au Paléolithique moyen. Les chercheurs ont longtemps considéré la flûte comme le premier instrument de musique préservé, mais cet honneur revient peut-être plutôt à ces grelots faits de coquillages. Leur apparition au moment des premières sépultures indique que les manifestations sociales de la danse et de la musique commencent de concert, et sont ancrées à la fois dans l'expression rythmique des émotions et dans les rituels. Notons que des formes

de comportement symbolique, comme funérailles et bracelets le suggèrent, sont également présentes chez les populations néandertaliennes en Europe et au Proche-Orient ; il semblerait ainsi que les hommes de Néandertal pratiquaient eux aussi la musique et la danse, en lien avec leurs rites.

Des traces archéologiques paraissent indiquer la présence dans l'Europe préhistorique, sur le site de Gönnersdorf, en Allemagne, d'autres rites de passage, d'initiation et de danse dans la culture magdalénienne du Paléolithique supérieur, douze à quatorze millénaires av. J.-C. Ce riche ensemble artistique est composé de 224 figures anthropomorphes, la plupart gravées sur 87 plaques de pierre, les autres représentées par 11 figurines — **ci-dessous**. Les plaques représentent principalement



Plaques de pierre représentant des figures féminines en train de danser, issues de la culture magdalénienne du Paléolithique supérieur (environ 14 millénaires av. J.-C.). 1 et 4 : site de Gönnersdorf. 2 et 3 : site de Lalinde. Dessins de l'auteur.

des groupes de danseurs ; des images représentant des personnages isolés apparaissent, elles, sur des artefacts brisés, et faisaient probablement partie de groupements plus larges. Les figures humaines (jusqu'à 10) sont généralement représentées en ligne, les unes derrière les autres, de profil, et dans une posture physique dynamique, le plus souvent tournées vers la droite. Dans la mesure où cette posture est répétée chez chacun des personnages, tournés dans la même direction, on peut imaginer que ces derniers dansent. Les têtes ne sont pas représentées, ces scènes insistant sur le groupe plutôt que sur l'individu. Un autre type de gravure n'inclut dans chaque scène que deux figures, qui se font face, et représente à chaque fois des jeunes femmes en position semi-accroupie, les bras parfois partiellement levés.

Au sein des trois catégories dans lesquelles sont souvent réparties les danses sociales – les danses en cercle, en ligne et de couple –, les œuvres retrouvées à Gönnersdorf semblent proposer deux types de pratique différents. Les figures placées les unes derrière les autres représenteraient une danse en ligne ou en cercle – quoique étant toutes tournées vers la droite, on peut imaginer ici plutôt un mouvement circulaire inverse aux aiguilles d'une montre, typique des danses en cercle ; les scènes ne représentant que deux individus, elles, suggèrent une danse de couple.

Les 11 figurines en pendentif, qui représentent environ 5 % des représentations humaines à Gönnersdorf, saisissent des jeunes femmes dans une posture similaire à celle notée sur les plaques. Certains de ces pendentifs ont été trouvés dans une même fosse, ce qui laisse supposer qu'ils figureraient peut-être des groupes féminins dansant ensemble.

Des représentations comparables ont été découvertes sur le site de Lalinde, en Dordogne — **page précédente** —, avec des silhouettes féminines positionnées sensiblement de la même manière qu'à Gönnersdorf. Elles apparaissent les unes derrière les autres, en file, comme si elles se suivaient, probablement en cercle. Ces gravures stylisées, à l'image d'artefacts sur d'autres sites, ont parfois été interprétées comme représentant simplement la forme des fesses. La possibilité qu'il s'agisse de figures dansantes n'a longtemps pas été considérée, ce qui n'est que peu surprenant, tant la plupart des ouvrages classiques sur l'art du Paléolithique en Europe ne comportent aucune référence à la danse. Il semble relativement clair que ces figures sont des jeunes femmes ; la silhouette fine et agile de ces femmes qui dansent se distingue cependant nettement des représentations de « déesses-mères » obèses observées ailleurs, qui soulignent la poitrine et le bassin. Cette différence semble indiquer diverses étapes dans le cycle de vie féminin, en opposant la jeunesse à la maturité et à la maternité.

Cette présence sur deux sites archéologiques seulement d'une part importante des figures dansantes connues tend à laisser penser que les lieux concernés étaient le théâtre d'une activité particulière liée à la danse. Puisqu'il s'agit de jeunes femmes, il paraît raisonnable de suggérer que Gönnersdorf et Lalinde accueilleraient des rites d'initiation féminine ; la littérature ethnographique a par ailleurs bien identifié des cérémonies similaires qui voient des jeunes filles danser dans le cadre d'une initiation rituelle.

Les cérémonies de mariage peuvent également se prêter à des formes de danse. Sur le site de Dumesti, en Roumanie, une

grande jarre en poterie datant de 5 000 ans av. J.-C., sur laquelle est représenté un couple, a été enterrée avec douze figurines de danseurs, six femmes et six hommes. Avant d'être enfouie, elle a pu être exposée avec ses douze figurines pour représenter en trois dimensions une série de couples en train de danser, au cours d'un mariage.

LA TRANSE ET LE CHAMAN

Les premières sources directes sur la danse humaine ont été retrouvées dans le Jura souabe, en Allemagne, et datent de la culture aurignacienne, au Paléolithique supérieur, environ 40 000 ans avant le présent. Elles sont associées à l'arrivée de l'*Homo sapiens* en Europe. Dans les

grottes de Geissenklösterle, Hohle Fels et Stadel (Bocksteinhöhle), un nombre très conséquent d'artefacts symboliques ont été découverts, notamment des figurines anthropomorphes et zoomorphes, huit flûtes en os et en ivoire, ainsi que de très grandes quantités de perles décoratives. Une figure humaine dont les jambes et les bras sont pliés a également été trouvée à Geissenklösterle, bien qu'elle n'ait pas été immédiatement analysée comme une représentation de danse.

L'analyse de cette image — **ci-dessous** — offre des indices cruciaux sur la danse à cette époque. La figure humaine, étirée en hauteur, est suggérée sous la forme d'une silhouette. Sa tête, son cou et son torse sont allongés, loin d'une représentation



Figure humaine retrouvée à Geissenklösterle. Culture aurignacienne du Paléolithique supérieur en Europe, vers 35 000 ans avant notre ère. Dessin de l'auteur.

fidèle de l'anatomie humaine. Ses deux bras sont pliés et pointent vers le haut, s'arrêtant à la même hauteur que la tête. Il s'agit à l'évidence d'une posture non fonctionnelle, et les mains ne tiennent aucun objet. Les proportions du bas du corps, contrairement au torse, sont plus réduites que chez les humains. Le bassin est plus large que le torse, les jambes sont légèrement pliées et ne sont pas symétriques. Une protubérance entre les jambes semble représenter le sexe masculin, mais comme il est aussi long que les jambes, il pourrait également être interprété comme une queue d'animal. D'un point de vue artistique, la figure est équilibrée et symétrique, à la fois sur le plan vertical et horizontal, ce qui peut expliquer la distorsion anatomique de la tête et des organes sexuels. L'impression créée par les courbes des mains et des jambes donne à la figure une apparence dynamique, comme si elle était en train de danser. De nombreuses représentations similaires de figures dansantes masculines apparaissent au Néolithique en Europe et au Proche-Orient. La figure gravée de Geissenklösterle semble être un homme d'après sa forme globale, et diffère des images féminines typiques de l'art paléolithique. La combinaison d'instruments de musique, de représentations de danse et de nombreuses perles sur les sites du Jura souabe n'est pas accidentelle : elle suggère des cérémonies rituelles élaborées. Comme l'anthropologue Victor Turner le souligne, des rituels de ce type impliquaient sans doute de nombreuses étapes, par exemple un festin, des chants, des récits oraux, une gestuelle physique spécifique et des danses.

Dans la même région, dans la grotte de Stadel, une autre découverte a mis au

jour une statue taillée dans de l'ivoire de mammoth de 31 centimètres de haut, qui représente une figure hybride d'homme à tête de lion. Une figure féminine tout aussi frappante, de 6 centimètres de haut et du même matériau, a été trouvée en 2008 dans la grotte de Hohle Fels — **ill. 1**. Surnommée la « Vénus de Hohle Fels », elle représente un corps féminin assez étrange et déformé, avec une poitrine énorme mais presque sans tête, loin là encore de tout réalisme anatomique. Que peut-on déduire de ces figures imaginaires, féminine et masculine ? Il est possible de soutenir qu'elles représentent un état hallucinatoire, atteint par le biais de la transe. Les symboles géométriques dans l'art du Paléolithique supérieur ont également un lien démontré avec des états de transe. Dans les rites de passage *ad hoc*, qu'il s'agisse de ceux des hommes modernes ou des Néandertaliens, la transe n'était pas nécessaire ; même si un participant tombait en état de transe, il n'attirait probablement que peu d'attention au sein de la communauté. Dans les cultures plus sophistiquées du Paléolithique supérieur, cependant, un état de transe ne peut pas être ignoré, et la transe devient alors une construction sociale et spirituelle à part entière.

Danser a un effet physiologique sur le cerveau de l'individu en mouvement. L'hyperventilation, la fatigue, le tournoiement et les déplacements circulaires affectent tous l'équilibre, et finissent par causer un vertige, voire un état de transe. Des études physiologiques ont établi un lien entre celui-ci et l'endorphine, une hormone endogène qui a un effet sur le cerveau semblable à celui des opiacés, c'est-à-dire qu'elle soulage la douleur et peut créer des hallucinations.

La transe est profondément liée à la danse et aux rituels. Une étude de l'anthropologue Erika Bourguignon, réalisée sur 488 sociétés humaines à travers le monde, a montré que 437 d'entre elles (90 %) avaient recours à des états de conscience modifiés institutionnalisés, la grande majorité intervenant dans un contexte sacré. Dans les communautés tribales, le guide religieux est une personne charismatique qui est généralement nommée, dans la littérature anthropologique, chaman. Le chaman est vu comme quelqu'un qui est capable d'entrer en état de transe, entendu comme une manifestation mystique qui permet d'établir un contact direct avec le surnaturel. Dans ce cas précis, le chaman et sa danse ne sont plus seulement les agents d'un rite de passage *ad hoc*, mais s'intègrent aux structures sociales plus larges que représentent la guérison des malades et la religion. De nombreuses cérémonies religieuses continuent ainsi d'intégrer des danses d'une grande intensité à l'époque contemporaine.

Dans les rites de passage intervenant en réponse à des étapes du cycle de la vie, un système cosmologique est essentiel pour répondre aux individus et offrir la possibilité de satisfaire leurs requêtes et d'altérer la réalité. La danse de transe, avec son état de conscience mystérieusement modifié, est souvent l'outil choisi pour atteindre cet objectif, et on peut spéculer que c'était également le cas à la Préhistoire. Et parmi les situations à résoudre, quel état est plus éprouvant que la maladie, et plus susceptible d'amener les individus à tenter d'en sortir ? Le chaman est perçu comme ayant le pouvoir de guérir par la transe ; les statues des grottes de Stadel et de Hohle

Fels, accompagnées d'instruments et de perles, laissent penser que des cérémonies complexes, où les chamans atteignaient des formes de transe, s'y déroulaient. Les chamans qui ne pouvaient les atteindre par la danse avaient d'autres moyens de le faire, par exemple en consommant des champignons ou d'autres plantes hallucinogènes, mais quelle que soit son origine, l'importance de la transe s'explique par le fait que l'autorité tout entière du chaman repose sur sa capacité à communiquer avec des pouvoirs surnaturels.

RITUELS CALENDAIRES DES COMMUNAUTÉS AGRICOLES

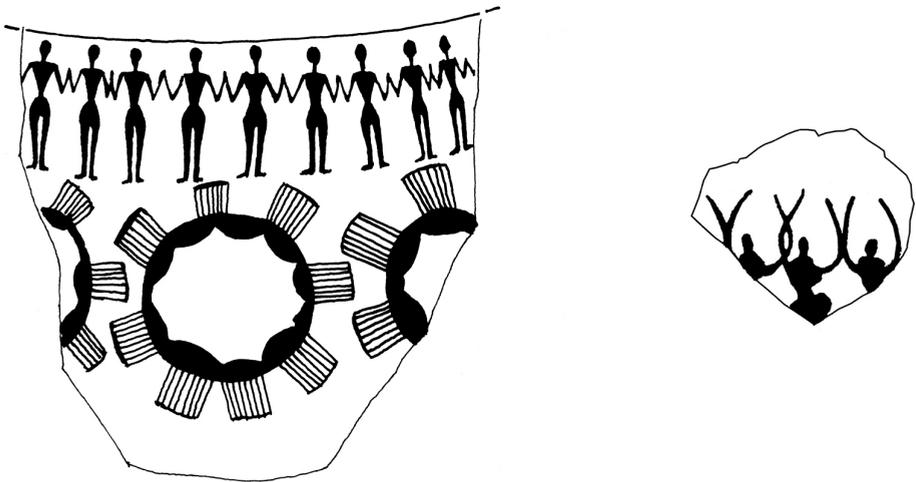
Des figures dansantes sont représentées dans l'art de nombre des premières communautés agricoles. Les plus anciennes d'entre elles, produites au cours du Néolithique précéramique B au Levant, datent du 7^e millénaire avant notre ère, avant que d'autres n'apparaissent sur des sites néolithiques et chalcolithiques éparpillés dans le Proche-Orient et le sud-est de l'Europe. Une étude a comptabilisé des scènes de danse représentées sur 41 sites différents, de la Grèce (4 sites) à la Bulgarie et à l'ex-Yougoslavie (5 sites) en passant par la Roumanie et le bassin du Dniestr (17 sites) ainsi que la Hongrie, la Slovaquie et la République tchèque (15 sites). Le reste de l'Europe n'y est pas représenté, ces images n'étant pas caractéristiques des sites localisés dans d'autres régions, même si on en connaît quelques rares exemples.

Les figures dansantes sont un motif particulièrement présent sur les poteries décorées. Sur ce type de support, presque

toutes les scènes représentant des êtres humains les montrent en train de danser ; le motif atteint alors le sommet de sa popularité. Les représentations du mouvement sont confinées à un style particulier, qui comporte trois caractéristiques : au moins deux figures sont présentes sur le pourtour du récipient, les figures d'une même poterie sont généralement identiques, et toutes sont suggérées dans une posture dynamique, habituellement avec les bras et les jambes pliés — **ci-dessous**.

Contrairement aux danses évoquées pour les rites de passage et les états de transe liés à des pratiques de soin, qui étaient des événements *ad hoc*, organisés lorsque le besoin s'en faisait sentir, les nouvelles cérémonies représentées ici ont lieu conformément au calendrier agraire. Si les rituels calendaires existaient déjà auparavant, dans les communautés de chasseurs-cueilleurs, l'explosion du nombre de scènes de danse de ce type

dépeintes au Néolithique est le signe de l'importance toute nouvelle qui leur est alors accordée. Dans le contexte des premiers systèmes agricoles, qui impliquent un passage de la subsistance par la chasse et la cueillette à une « économie de la gratification différée », une révolution cognitive a lieu, qui dissocie l'investissement dans le travail et les fruits de celui-ci. Une agriculture efficace exige de se conformer au cycle des saisons. Les rituels élaborés et pluridimensionnels qui sont accomplis au fil du calendrier forment les principaux instruments qui servent à coordonner, à cette période, la culture des terres, permettant ainsi d'assurer la survie des premières communautés agricoles. L'extravagance de ces cérémonies néolithiques est alors soulignée par la présence de masques, de statues à taille réelle, de crânes humains en plâtre et de bâtiments publics particulièrement ornés.



Poteries peintes issues de sites chalcolithiques dans l'ouest de l'Iran (environ 5^e millénaire avant notre ère). Dessins de l'auteur.

Au cours de sa longue histoire, la danse a évolué avec une remarquable fluidité. Si elle se manifeste d'abord comme activité individuelle liée à des pratiques de séduction, elle devient par la suite un vecteur essentiel de maintien de la cohésion sociale. D'un appel à l'accouplement, elle se transforme en pratique culturelle et spirituelle, qui sert d'interface avec le surnaturel et influence le destin des individus. Le secret du succès de la danse tient alors à sa capacité à absorber de nouvelles fonctions sans perdre les précédentes. Ainsi, ces manifestations des principales pulsions humaines se combinent pour créer, par couches successives, un tableau riche et varié, dans lequel l'histoire de la danse reflète l'histoire de la religion et des rituels humains ■

Traduit de l'anglais par **Laura Cappelle**

BIBLIOGRAPHIE

- Christina Aamodt, Kathryn Soar (dir.), *Archaeological Approaches to Dance Performance*, Oxford, Archaeopress, 2014.
- Erika Bourguignon, *Religion, Altered States of Consciousness, and Social Change*, Columbus, Ohio State University Press, 1973.
- Edward Evans-Pritchard, « The Dance », *Africa*, 1(4), 1928, p. 446-462.
- Yosef Garfinkel, *Dancing at the Dawn of Agriculture*, Austin, Texas University Press, 2003.
- Yosef Garfinkel, « Dance in Prehistoric Europe », *Documenta Praehistorica*, 37, 2010, p. 205-214.
- Yosef Garfinkel, « The Evolution of Human Dance: Courtship, Rites of Passage, Trance, Calendrical Ceremonies, and the Professional Dancer », *Cambridge Archaeological Journal*, 28, 2018, p. 283-298.
- Judith Lynne Hanna, « Dance and Religion », in Mircea Eliade, *The Encyclopedia of Religion*, vol. 4, New York, Macmillan, 1987, p. 203-212.
- Roderyk Lange, *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective*, Londres, Macdonald & Evans, 1975.
- Lorna Marshall, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *Africa*, 39, 1969, p. 347-381.
- William H. McNeill, *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995.
- Victor Turner, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, trad. Gérard Guillet, Paris, PUF, 1999.



Une Ménade se défend en tirant la barbe d'un Satyre lors d'une danse.
Cratère de Ferrare, cratère à figures rouges, Peintre de Goluchow 37, vers 490 av. J.-C.

en GRÈCE, une CULTURE CITOYENNE DE LA DANSE

Marie-Hélène Delavaud-Roux

Un des mots qui résument le mieux la Grèce antique est *kalokagathia*, formé sur deux adjectifs. Le premier, *kalos*, qui signifie beau physiquement ou moralement, s'oppose à *aischros*, c'est-à-dire laid, honteux. Le second, *agathos*, évoque la valeur guerrière ou morale. L'expression *kalos kagathos* qualifie l'homme de goût. La *kalokagathia* relève donc à la fois de l'esthétique et de l'éthique et s'applique à de nombreux domaines, notamment les arts et la philosophie. Pour Platon, ce qui est beau élève l'âme, tandis que le contraire la conduit vers le mal : il faut donc éduquer les Grecs pour qu'ils désirent le beau, améliorent leur âme et se conduisent en parfaits citoyens. Dans *Les Lois*, où Platon recherche les meilleures activités possibles dans sa cité nouvelle, les danses guerrières et pacifiques sont citées comme étant les plus belles ; les danses de la comédie lui paraissent laides en raison de leur caractère parodique, tandis que les danses dionysiaques, fondées soit sur la transe soit sur

l'ivresse, sont considérées comme problématiques. Si Platon favorise à sa manière une certaine culture de la danse, celle-ci est certainement beaucoup plus ancienne et plus large que la palette des goûts chorégraphiques du philosophe. Aisément accessible, l'apprentissage des danses permet de se produire lors des fêtes religieuses et fait partie de la *paideia* (éducation intellectuelle et sportive).

La civilisation hellénique, qui débute avec les Mycéniens à partir du milieu du ^{xv}^e siècle av. J.-C., et perdure au-delà de la conquête romaine débutée en 146 av. J.-C., est le lieu d'avancées considérables dans les domaines de la politique, de la philosophie, de la science et des arts. La danse joue dans ce cadre un rôle important, puisqu'elle participe à la formation à la citoyenneté (pour les garçons et les filles) et à sa pleine expression à l'âge adulte. Les sources (textes, musique, iconographie) concernant la danse et la culture chorégraphique de la Grèce antique posent

toutefois des problèmes d'interprétation et ont fait l'objet d'approches très différentes, voire contradictoires. La distinction entre chorégraphies apolliniennes et dionysiaques a été l'un des premiers moyens d'appréhender la danse grecque antique au XIX^e siècle ; la pyrrhique ou danse armée représente des pratiques encore différentes, tout comme les danses théâtrales dont certaines, issues de la tragédie et destinées à exprimer la douleur et la souillure, sont fondées sur la gestuelle traditionnelle des funérailles, perçue comme une anti-danse.

Étymologie de la danse grecque

La danse grecque antique peut être appréhendée par divers mots se regroupant autour des verbes *orcheisthai* (danser, d'où le mot *orchestikè*, orchestique, qui désigne un art unissant danse, poésie et musique) et *choreuein* (danser en chœur). L'étymologie de ces mots reste obscure et fait l'objet de débats.

SOURCES ÉCRITES, MUSICALES ET ICONOGRAPHIQUES

La documentation iconographique (représentations figurées des vases grecs, fresques, bas-reliefs, sculptures en ronde bosse...) offre d'excellentes données sur la technique chorégraphique. Elle reste cependant difficile à interpréter, car chacun a tendance à la lire en fonction de sa culture chorégraphique personnelle,

ce qui amène des approches très différentes, en constante évolution. À la fin du XIX^e siècle, par exemple, le musicologue Maurice Emmanuel suggère que la représentation sur un ou plusieurs monuments de personnages dans des attitudes différentes évoque différents moments d'un même mouvement. Cette hypothèse, Emmanuel l'a vérifiée expérimentalement avec Étienne Jules Marey entre 1890 et 1895 : des danseurs professionnels exécutaient devant un chronophotographe (appareil inventé par Marey en 1882) les décompositions des mouvements relevés sur les vases grecs. Les travaux d'Emmanuel sont ensuite confirmés par Germaine Prudhommeau, qui tente de réanimer les personnages des vases grecs en faisant défiler leurs images par le biais du film cinématographique. Les deux interprétations s'appuient sur la culture chorégraphique personnelle de leurs auteurs, à savoir la danse classique.

Depuis les années 1980, les historiens de l'Antiquité changent de regard sur l'image de danse. Ils ne la lisent plus pour reconstituer le mouvement des personnages, mais la considèrent comme une construction mentale de son auteur et en recherchent les codes gestuels culturels. L'isolation de l'image fixe par rapport à un mouvement d'ensemble, méthode héritée des ethnologues et des sociologues, est privilégiée pour l'analyser en tant que telle et s'interroger sur son contexte iconographique et archéologique.

Aucun système de notation n'est connu pour la danse grecque antique, alors qu'il en existe trois pour la musique (un populaire, noté parfois sur des vases grecs, et deux plus complexes et savants,

conservés dans le traité d'Alypius du III^e ou IV^e siècle). Si l'on ne peut reconstituer aucune chorégraphie, les textes nous apprennent pourtant beaucoup, même s'ils ne sont pas assez complets. De nombreuses œuvres littéraires évoquent la danse sans donner d'indications techniques, à l'image des poèmes homériques. Il en va de même pour les philosophes du IV^e siècle av. J.-C. (Platon et Aristote, qui expriment un point de vue moral par rapport à la danse), les historiens des V^e et IV^e siècles av. J.-C. (Hérodote, Xénophon), des poètes (par exemple Alcman, Bacchylide et Pindare). Une place particulière doit être faite aux dramaturges (Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, tous au V^e siècle av. J.-C.), dont les œuvres sont en grande partie dansées mais dont on ignore souvent la musique. Il existe des textes plus tardifs tels que ceux de l'historien et moraliste Plutarque (I^{er}-II^e siècle) dans ses *Propos de table*, ou encore ceux des sophistes et lexicographes Pollux et Athénée (II^e-III^e siècle) qui donnent les noms de danses et de quelques gestes. L'auteur qui fournit le plus de renseignements sur l'histoire de la danse, période romaine incluse, reste Lucien (II^e siècle) dans son dialogue *Sur la danse*. Les sources épigraphiques ou inscriptions gravées sur de la pierre, quant à elles, font connaître les danses qui étaient l'objet de concours, comme la pyrrhique, la plus célèbre des danses armées grecques. Il faut cependant attendre l'époque romaine en Égypte pour trouver des contrats ayant trait aux activités des danseurs professionnels grecs.

Si nous avons quelques connaissances sur l'univers musical des Grecs grâce à une soixantaine de partitions musicales,

éditées par Egert Pöhlmann, toutes n'étaient pas destinées à la danse. Parmi les morceaux de musique identifiés et conçus pour la danse (ou la simple procession), on compte notamment deux hymnes delphiques à Apollon, gravés sur la façade sud du Trésor des Athéniens à Delphes, ainsi que les vers 339-344 d'*Oreste* d'Euripide (Papyrus Wien G 2315), les vers 783-796 d'*Iphigénie à Aulis* (papyrus de Leyde), la « plainte de Tecmessa », ainsi que quelques vers de la *Médée* de Karkinos, découverts sur un papyrus inédit au Louvre (E 10534).

Bien d'autres textes, théâtraux ou poétiques, sont créés pour la danse au V^e siècle av. J.-C., mais leur musique n'a pas été conservée. Dans les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, les drames satyriques (dont on a gardé un exemple de Sophocle et un d'Euripide) et les comédies d'Aristophane, le chœur dansait lors de la *parodos* (son entrée), les *stasima* (ses interventions entre les épisodes) et l'*exodos* (sa sortie) en plus des danses des acteurs. On peut en restituer le rythme grâce à la métrique : les vers en grec ancien ne sont pas fondés sur la rime comme en français, mais sur l'alternance rythmique de syllabes longues et brèves. Il existe des rythmes binaires (dactyles et anapestes) pour les processions, des rythmes ternaires (ioniques) pour les danses dionysiaques ainsi que des rythmes à cinq temps (péon, crétique, pentabraque). Faire ressortir ces rythmes en disant les textes implique de bien maîtriser la diction du grec ancien, et de coordonner ses pas aux pieds des vers : c'est la spécialité de quelques hellénistes, notamment, en France, du théâtre Démodocos, dirigé par Philippe Brunet.

D'APOLLON À DIONYSOS

Dans l'orchestrique hellénique de l'Antiquité, on repère deux orientations, apollinienne et dionysiaque – une distinction esthétique réalisée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, et largement reprise depuis. Les dieux Apollon et Dionysos coexistent à Delphes, Dionysos venant s'y installer pendant le séjour hivernal d'Apollon chez le peuple légendaire des Hyperboréens. Apollon, qui peut déchaîner maladie et fléau avec son arc, est aussi le dieu de la lumière ; musicien à la lyre (présent d'Hermès), il conduit les muses et est le patron des arts. Quant à Dionysos, il n'est pas d'origine thrace ou asiatique, comme l'ont affirmé plusieurs auteurs anciens, mais grec et connu depuis l'époque mycénienne. Dieu de la vigne, du vin et de la fête, il est cependant considéré comme une figure de l'étranger, différent des autres divinités. Apollon et Dionysos sont tous deux des figures centrales dans la danse grecque. C'est en priorité au premier que l'on chante un péan ou chant d'action de grâce (sauf quand il s'agit d'un péan en l'honneur d'Arès avant une bataille), mais c'est à Dionysos que sont consacrés les concours de théâtre ainsi que les danses du *symposion* (banquet).

Les danses dites apolliniennes correspondent aux danses pacifiques évoquées par Platon, c'est-à-dire ni guerrières ni dionysiaques. Elles concernent les cultes des diverses divinités, sauf celui de Dionysos et des dieux qui lui sont proches (Pan, Cybèle). Ce sont presque toujours des danses chorales, même si certaines sont individuelles. Elles sont assez souvent effectuées par les filles ou les garçons dans le cadre d'initiations, les premières se produisant pour Artémis, les seconds en l'honneur d'Apollon. La

danse *anamix* ou mixte n'est pas la forme la plus répandue et reste liée à la *géranos* – **ci-contre et ill. 3** – ou danse de la grue (ou encore danse du labyrinthe), qui célèbre la sortie victorieuse du labyrinthe crétois et prépare les nouveaux mariages. Dans *Sur la danse*, Lucien évoque une chorégraphie mixte, appelée *hormos* (collier) et censée être tressée d'ardeur et de modestie, chaque sexe devant danser selon les normes sociales : *arètè* (courage viril) pour les hommes, donc avec de grands pas puissants et des gestes guerriers, *sophrosynè* (modération morale) pour les femmes, avec des petits pas et une gestuelle conventionnellement féminine.

La gestuelle

Quelle que soit leur nature, les danses grecques comportent un caractère mimétique, et comme elles évoluent peu à peu vers la pantomime, cet aspect devient plus important. Il existait un code gestuel comparable à celui de la danse indienne mais que nous connaissons très mal. Plutarque, dans ses *Propos de table*, distingue les *phorai* (mouvements), les *schèmata* (postures et attitudes), et la *deixis* (objets et personnages désignés par la main du danseur). Quelques gestes sont cités par Pollux et Athénée : le *xiphismos* ou geste de pointer une épée, le *skòpos* ou geste du guetteur avec main au-dessus de l'arcade sourcilière, la *cheir simè* ou main face au public, la *cheir kataprnès* ou paume de la main tournée vers le sol. Les deux derniers gestes sont apotropaïques, c'est-à-dire qu'ils visent à conjurer le mauvais sort.

Les danses traditionnelles grecques sont fondées sur cette différenciation sexuée des participants. Garçons et filles dansent aussi dans le cortège nuptial qui conduit la mariée à la maison de son époux, et égaient la nuit de noces près de la chambre nuptiale, accompagnés par les musiciens. À l'orchestique pacifique, on peut aussi rattacher les danses voilées des filles et des femmes que l'on rencontre un peu partout dans le monde grec. Dans *Les Lois*, Platon regroupe les danses pacifiques sous le nom d'*emmeleia* : à l'origine ce mot a un sens musical, renvoyant à la justesse du son. On désigne en outre par ce nom la plus célèbre danse du théâtre tragique, une chorégraphie exécutée lorsque le chœur prend sa place dans l'*orchestra*, lors des *stasima* (interventions entre les épisodes). Ne comportant aucun mouvement

brusque ni saccadé, elle est constituée de poses gracieuses enchaînées avec harmonie. La gestuelle des bras et des mains y est très importante, en fonction des différents sentiments exprimés.

Très différentes sont les danses dionysiaques, ou bachiques, effectuées pour Dionysos (ou Pan ou Cybèle) par ses adeptes. On appelle généralement Ménades ou Bacchantes les compagnes mythiques du dieu ainsi que les femmes s'adonnant à son culte. Celles-ci recherchent le vertige et la transe pour entrer en communication avec Dionysos ; elles dansent ainsi jusqu'à leur chute finale, suivie d'un état de prostration, puis d'un sommeil profond, comme l'explique *Du mérite des femmes* de Plutarque. Dans *Amatorius*, ce dernier évoque par ailleurs



Scène de *geranos*, cratère à volutes dit « vase François », peint par Ergotimos et Clitias, vers 570 av. J.-C.

la musique bruyante (tympanon, crotales, cymbales, *aulos* phrygien), très répétitive, au rythme trochaïque (ternaire), qui les accompagne, dont il suffit de sortir pour faire cesser la transe. Dans la *parodos* des *Bacchantes* d'Euripide, différentes combinaisons rythmiques se traduisent en mesures de 3/4 ou de 6/8, la sortie de transe se faisant par des rythmes dactyliques (binaires). On relève aussi deux combinaisons péoniques (à 5 temps), qui attestent qu'il n'est pas évident de revenir à une marche binaire équilibrée après avoir tournoyé ne serait-ce qu'une ou deux minutes, provoquant ainsi le vertige.

À la différence des derviches tourneurs, les Ménades ne tournent pas toujours dans le même sens. Elles se penchent parfois pendant leur giration et n'ont pas obligatoirement de pied pivot pour les tours, mais elles peuvent marteler le rythme de leurs pieds, ou évoluer sur demi-pointe. En état de conscience modifiée, les Bacchantes jouent souvent avec des serpents et multiplient les hallucinations visuelles, auditives, olfactives, gustatives. Quand leur transe est bien avancée, elles rejettent la tête en arrière et ont les yeux révulsés. Elles se livrent au *diasparagmos* (déchiqueter un animal vivant) et à l'omophagie (manger un animal cru), pratique attestée qui est une inversion des règles du sacrifice grec.

Les hommes s'expriment plutôt par l'ivresse, qu'il s'agisse des Satyres, compagnons mythiques de Dionysos, ou des Kômastes, c'est-à-dire les convives d'un *symposion* (banquet). Les Satyres sont aériens, sautillants ou dressés sur les demi-pointes, alors que les Kômastes sont plus terriens, les pieds ancrés dans le sol

et les jambes pliées. Satyres et Kômastes se livrent à des jeux d'adresse autour du vin : passer la jambe par-dessus un vase rempli de vin sans en renverser une goutte, porter un vase en équilibre sur la main ou sur le pied, ce dernier dégaïgé en avant ou en arrière pour augmenter la difficulté de l'exercice.

Satyres et Ménades dansent parfois ensemble, les premiers faisant par ailleurs fréquemment des avances aux secondes. Si certaines se laissent enlever (sur plusieurs céramiques attiques et sur les monnaies de Thasos), d'autres se défendent avec leur thyrses (bâton surmonté d'une pomme de pin) et en leur tirant la barbe.

DANSE EN CONCOURS : LA PYRRHIQUE

Les danses guerrières, qui font partie pour Platon des belles danses, peuvent être effectuées avec armes (*pyrrhichè*, *kolabrismos*, *xiphismos*, *télésius*, *karpaia*...) ou sans celles-ci (danse spartiate lors des Gymnopédies). Masculines, elles sont liées à la préparation de la guerre, mais sont également exécutées par les courtisanes comme divertissements dans les banquets et parodiées par les Satyres. L'une de ces danses, la pyrrhique, est transmise d'après Plutarque de la Crète à la Laconie, la région de Sparte, à la fin du VII^e siècle av. J.-C. par un musicien, Thalétas de Gortyne, au moyen de chants et d'airs d'*aulos* (instrument à vent proche du hautbois moderne) de sa composition. D'après Athénée, les enfants apprennent à Sparte la pyrrhique dès l'âge de cinq ans, avant même d'être soumis à l'*agôgè* (éducation collective, peu intellectuelle). Par la

suite, les Spartiates pratiquent cette danse quotidiennement pour se préparer à la guerre, et l'exécutent notamment dans le cadre de fêtes et de festivités religieuses. Des concours en l'honneur des Dioscures, Castor et Pollux, sont également attestés par la documentation épigraphique, mais pas avant le II^e siècle.

À Athènes, l'éducation est scolaire et plus intellectuelle. La pyrrhique est pratiquée, comme les courses en armes ou les autres sports, mais non quotidiennement. Elle fait l'objet de concours par équipes aux grandes et aux petites Panathénées, où les prix sont décernés par catégories d'âges : enfants, éphèbes et adultes — **III. 2.** Entre la proclamation de la victoire et la remise des prix se déroule le tour d'honneur des vainqueurs : un pyrrhichiste est porté en triomphe par ses camarades, comme on le voit sur un fragment de base de statue du Musée national d'Athènes, consacré par un vainqueur. Nous ne savons pas comment se déroulait la compétition elle-même, mais d'autres concours ont lieu en Attique hors de la ville d'Athènes. Un décret du dème d'Halai Araphénidès, division administrative de cette région, au milieu du IV^e siècle, honore Philoxenos pour avoir été chorège des pyrrhichistes et avoir financé d'autres liturgies. Une inscription du dème d'Athmonon, à proximité, datée de 325-324 av. J.-C., évoque quant à elle des concours en l'honneur d'Artémis Amarysia.

Trois inscriptions révèlent en outre l'existence d'un concours de pyrrhique pour les éphèbes à Éréttrie, en l'honneur d'Artémis Amarysia, à dater de 315-305 av. J.-C. À partir du I^{er} siècle av. J.-C. on connaît des concours de pyrrhique pour Artémis

Sôteira en Mégaride. Si aucune inscription n'atteste l'existence de concours de pyrrhique en Crète, on y trouve une autre danse armée, celle des Courètes, que l'historienne Paola Ceccarelli a identifiée à la pyrrhique à partir du IV^e siècle av. J.-C. Les concours de pyrrhique se développent par contre à partir de la fin du III^e siècle av. J.-C. dans les cités grecques d'Asie Mineure. À Cos, deux inscriptions donnent des listes de vainqueurs pour le concours des Dionysia, et on possède des listes similaires pour les Dionysia de Téos à la même période. Dans les concours de ces deux cités, la pyrrhique est associée au dithyrambe, genre théâtral comprenant un chœur de cinquante personnes. À Rhodes, six inscriptions datées du III^e au I^{er} siècle av. J.-C. honorent divers personnages qui ont financé des chœurs de pyrrhique. Des inscriptions de Colophon et de Xantos, ainsi que des documents venus d'Aphrodisias, attestent également de cette diffusion de la pyrrhique, un texte de Tripoli daté de l'époque impériale évoquant même un pyrrhichiste danseur professionnel.

La pratique du concours concerne naturellement souvent les éphèbes, puisque ceux-ci doivent démontrer leur capacité à manier des armes d'adulte devant leur cité. Les concours de pyrrhique en fournissent l'occasion et constituent un rite d'intégration dans la communauté des adultes. Parfois, comme à Athènes, adultes et enfants participent aussi à ces événements. Lorsque c'est le cas, la pyrrhique a un rôle éducatif dans la vie du citoyen jusqu'à l'âge de soixante ans, âge auquel l'obligation militaire cesse.

D'autres allusions renvoient enfin à une pratique de la pyrrhique hors concours, notamment en Étrurie, en Lucanie, en Campanie, sur les côtes de l'Adriatique, en Troade et à Clazomènes, tandis que diverses sources littéraires du v^e siècle av. J.-C. évoquent l'existence d'un chœur de pyrrhichistes à Éphèse.

AU THÉÂTRE

À Athènes, au v^e siècle av. J.-C., des concours de théâtre sont organisés par la cité, sous la direction de l'archonte éponyme lors des Grandes Dionysies (en mars-avril), ou parfois de l'archonte roi (lors des Lénéennes, en janvier-février). La *Boulè* (conseil de 500 membres) tire alors au sort un jury. Il existe trois concours : un pour les dithyrambes, un pour les comédies et un pour les tragédies (qui implique la présentation d'une trilogie de tragédies ainsi que d'un drame satyrique). Tous les hommes d'Athènes peuvent assister aux représentations théâtrales qui se déroulent sur un théâtre en bois (puis en pierre à la fin du iv^e siècle av. J.-C.) sur les pentes de l'Acropole, les citoyens pauvres voyant leur place payée par le fonds du *théorikon*. Acteurs et choreutes étaient tous des hommes, qui jouaient également les rôles féminins ; leur personnage pouvait être aisément identifié grâce au costume et au masque (en plâtre ou en chiffons stuqués).

La plus célèbre danse de la tragédie reste l'*emmeleia*, déjà évoquée, mais il existe aussi les processions rythmées lors de l'entrée (*parodos*) et de la sortie (*exodos*) du chœur, l'*hyporchèma* effectué par le chœur lors des *stasima* (d'origine

crétoise et plus rapide que l'*emmeleia*), le *commos* et le *threnos* où le chœur exprime la douleur lors des funérailles, ainsi que les danses propres à chaque acteur.

Originnaire d'Élis et effectué en l'honneur d'Artémis Kordaka, le *kordax* devient quant à lui la danse la plus célèbre de la comédie athénienne, à cause de ses mouvements de hanches. Pour Théophraste dans ses *Caractères*, danser le *kordax* est un signe de démençe à moins que l'on ne soit ivre. C'est certainement au *kordax* que pense Platon dans *Les Lois* lorsqu'il évoque les danses laides, qu'il déteste à cause de leur aspect parodique. Le *kordax* est une danse peu aérienne. Le danseur est en appui sur les talons et frappe le sol du pied ; il frappe aussi de ses mains son postérieur, son ventre, sa cuisse ou son pied ; parfois, il lève la jambe très haut devant ou sur le côté, tourne, saute ou s'accroupit — **III. 4**. Il s'agit d'une scène de comédie bien antérieure aux *Cavaliers* d'Aristophane.

Dans *Les Guêpes* d'Aristophane, le *kordax* est dansé par Philocléon, ivre, après avoir enlevé la joueuse d'*aulos*, et sert à parodier les mouvements d'autres personnages. Une autre danse tout aussi bouffonne, mais plus aérienne, existe : la *sikinnis*, qui voit les danseurs évoluer souvent sur la demi-pointe, sauter et accomplir des acrobaties.

Des représentations théâtrales ont également lieu dans les *dèmes* d'Athènes, notamment à Thorikos, qui possède un théâtre en pierre dès le milieu du v^e siècle av. J.-C. Les productions dramatiques du siècle suivant sont peu connues car conservées souvent à l'état de fragment, mais nous savons que la comédie nouvelle, dont Ménandre est le principal

représentant, fait beaucoup moins appel à la danse. À partir des années 330 av. J.-C., les théâtres en pierre se multiplient, à commencer par celui de Dionysos à Athènes. Pendant l'époque hellénistique (qui débute aussitôt après la mort d'Alexandre le Grand en 323 av. J.-C.), acteurs et danseurs sont des professionnels qui appartiennent à des compagnies appelées « Technites dionysiaques », pourvues de leurs propres lois et connues grâce aux sources épigraphiques : on relève notamment l'association d'Athènes, celle des Technites de l'Ithsmes et de Némée, ou encore celles des Technites de l'Ionie et de l'Hellespont et des Technites d'Égypte et de Chypre. Des groupes similaires voient le jour en Grande Grèce, et les artistes jouent à la fois des œuvres anciennes (Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane) et de nouvelles pièces, dont on a souvent conservé uniquement le titre ou de tout petits fragments.

L'EXPRESSION GESTUELLE DES FUNÉRAILLES : UNE ANTI-DANSE

Certains chercheurs ont pensé que l'on dansait lors des funérailles en Grèce antique pour exprimer sa douleur. Pourtant, d'après *Les Lois* de Platon, la danse est un cadeau des dieux, lié à *chara*, la joie ; comme Euripide en témoigne encore dans *Alceste*, la littérature grecque oppose danses et funérailles. Lors de ces dernières, on pratique un chant de deuil, le *thrènos* et/ou le *goos*, non conçu pour la danse et sans accompagnement musical. Un *thrènos* n'est dansé que s'il ne peut être chanté, comme il ressort du roman d'Achille

Tatius, *Leucippè et Clitophon* : « Et même si l'on se fait plus persuasif que les Sirènes, un meurtrier n'écoute pas. Il me faut supplier seulement par des signes et exprimer nos requêtes par des gestes. Quelles infortunes ! Maintenant je devrais mimer mon thrène (*ton thrènon orchèsomai*)¹. » On trouve bien un *thrènos* dansé dans *Les Éthiopiennes*, un roman d'Héliodore, mais dans le monde dionysiaque, dont les règles sont différentes : « [Chariclée] se livre telle une Bacchante à des transports de fureur et de désespoir. Elle dénoue ses cheveux avec rage et déchire ses vêtements en s'écriant : "Allons, nous aussi fêtons comme il convient le démon qui nous poursuit. Offrons-lui le chant de nos lamentations (*asômen autô thrènous*) et la pantomime de notre douleur (*goous uporchèsometa*)"². » Puisque le thrène n'est malgré tout généralement pas dansé, que penser de la gestuelle funéraire représentée sur les vases grecs où l'on voit les hommes saluer le mort du bras droit, tandis que les femmes se frappent la poitrine, s'égratignent le visage et s'arrachent les cheveux ? Elle est conçue comme une expression corporelle à l'opposé de la danse, à laquelle on peut intégrer le geste de frapper le sol de ses mains mentionné dans les tragédies grecques. Destiné à signaler que la famille qui la pratique est en douleur et en état de souillure, le thrène est alors considéré comme une anti-danse.

La hiérarchisation des danses proposée par Platon ne doit ainsi pas effacer la variété des danses grecques antiques, dont les différentes formes participent, chacune à sa manière, de la vie collective de la cité en contribuant aux dimensions

civique, sociale, religieuse ou artistique de celle-ci. Même extrêmement partielles, les sources laissent entrevoir la place importante que pouvait avoir la danse dans l'apprentissage comme dans l'expression de la citoyenneté ■

NOTES

1. Traduction de Jean-Philippe Garnaud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1991.
2. Traduction de Jean Maillon, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1960.

BIBLIOGRAPHIE

Claude Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome, éd. dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.

Paola Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco-romana. Studi sulla danza armata*, Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.

Marie-Hélène Delavaud-Roux, *Les Danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1994.

Marie-Hélène Delavaud-Roux, *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1995.

Marie-Hélène Delavaud-Roux (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique*, Paris/Genève, Slatkine, 1987 (nouv. éd.).

Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain, Peeters, 2007.

Frederik G. Naerebout, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, Lecce, Manni, 2001.

Sylvain Perrot, *Musiques et musiciens à Delphes de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2013.

Egert Pöhlmann, Martin L. West (dir.), *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

Germaine Prudhommeau, *La Danse grecque antique*, Paris, CNRS, 1965.

Louis Séchan, *La Danse grecque antique*, Paris, de Boccard, 1930.



Pantomime aux trois masques représentant les trois rôles dansés par l'artiste.
Tablette d'ivoire de Trèves, IV^e-V^e siècle.

ROME : ENTRE PASSION ET CONDAMNATION

Marie-Hélène Garelli

Selon une idée reçue, les Romains n'auraient manifesté qu'un faible intérêt pour la danse. Le prétendu penchant de cette dernière pour la grossièreté et l'indécence, consécutif à la perte du sens religieux des pratiques orchestiques, aurait été incompatible avec la gravité des mœurs romaines. Cette idée ne correspond à aucune réalité historique. Notre connaissance des pratiques orchestiques romaines est faussée par la rareté des sources philosophiques et techniques (qui s'oppose à l'abondance de la documentation sur la Grèce) et par l'absence d'objectivité d'un grand nombre de témoignages antiques. Le seul traité sur la danse à Rome, écrit en grec à la fin du 1^{er} siècle av. J.-C. par le danseur Pylade, artiste venu d'Orient, a disparu ; son existence n'est connue que par un témoignage postérieur. La majorité des sources textuelles sont issues d'une élite aristocratique, et reflètent cette perspective : des philosophes et moralistes

comme Sénèque (*Lettre 47*), des historiens comme Suétone et Tacite, des théoriciens de l'art oratoire comme Quintilien affichent un mépris intellectuel pour des pratiques jugées populaires et incompatibles avec l'activité sérieuse du citoyen. S'y ajoutent les témoignages orientés des auteurs chrétiens, comme Tertullien (*Des spectacles*), Cyprien (*Lettre 2* à Eucratius) ou Augustin (*Cité de dieu 2*) dont la violente condamnation des acteurs et des spectacles inclut celle de la danse (*saltatio*) et des danseurs.

Toutes les classes de la société romaine manifestent pourtant un intérêt pour la danse qui diffère selon le statut social, l'âge et le sexe. Dès l'époque républicaine, les jeunes gens de naissance libre fréquentent des écoles de danse, les *ludi saltatorii*, fondées par des artistes professionnels venus de Grèce. Les futurs citoyens y pratiquent, pour leur formation générale,

des exercices dont la gestuelle est sans doute proche de celle des danses en armes ou des exercices de la palestre. Même si Scipion Émilien les fait fermer en son temps, cette décision n'est sans doute pas définitive puisque plusieurs siècles plus tard, à en croire Quintilien dans son *Institution oratoire*, l'apprentissage de la danse fait toujours partie de la formation du jeune garçon.

Si les textes dramatiques latins transmis à la postérité ne comportent pas de chœurs écrits, à l'exception des tragédies de Sénèque dont le lien avec la scène romaine est mal établi, la danse ne disparaît pas non plus des spectacles à Rome. Les textes dramatiques comportent de nombreux passages lyriques qui peuvent être dansés par les acteurs, individuellement ou à plusieurs. Nous savons en outre que le mime, genre dramatique d'origine grecque, représenté sur les scènes romaines du I^{er} siècle av. J.-C. au V^e siècle apr. J.-C., comporte de la musique, du chant et de la danse. Enfin, plusieurs empereurs romains donnent une impulsion forte au développement de la danse scénique. Auguste, le premier, favorise l'essor d'un genre théâtral dansé appelé à se diffuser sur toutes les scènes de l'Empire romain, jusqu'en Orient et en Afrique du Nord : la pantomime. Le constat s'impose donc d'une dichotomie culturelle et politique entre l'affirmation par l'élite d'une identité romaine qui met la danse à distance de l'organisation sociale et, d'autre part, la pratique de professionnels et d'amateurs, largement diffusée dans tout l'Empire, qui suscite l'enthousiasme et l'admiration du public.

MARGINALISATION DANS L'ESPACE SOCIOPOLITIQUE ROMAIN

Dès l'époque républicaine¹, Cicéron (*De l'orateur* 3) affirme l'utilité sociale et la valeur formatrice d'une danse « virile » qui consisterait à « fléchir son corps d'une manière ferme et mâle, empruntée non à la scène et aux acteurs mais à l'exercice des armes ou même à la palestre ». Sous l'Empire, le maître de rhétorique Quintilien, dans l'*Institution oratoire*, reprend et commente les théories cicéroniennes en insistant, dans la voie ouverte par son illustre prédécesseur, sur l'intérêt de la danse comme exercice préparatoire utile à l'*actio* de l'orateur : voix, gestuelle et expression du visage. Selon l'élite sénatoriale, la danse est utile et formatrice pour le citoyen lorsqu'elle se limite à un apprentissage de la bonne tenue et à des exercices qui préparent aux activités sérieuses, dont la pratique oratoire faisait partie. La mise en exergue de la *grauitas* et de la virilité vient donc soutenir une argumentation politique favorable à la danse comme exercice physique préparatoire, mais défavorable à toute pratique orchestrique de divertissement recherchant la grâce en soi. Cette argumentation s'oppose intentionnellement aux développements de Platon, de Plutarque ou d'Athénée, qui définissaient la danse comme un acte citoyen, religieux et politique.

Ainsi, la perception de la danse et du danseur chez les auteurs latins est étroitement liée à une construction de l'image du citoyen en opposition au modèle grec. Le citoyen qui, sous la République, se comporte ostensiblement comme un danseur devient, dans la rhétorique politique, un

ennemi potentiel de la cité romaine. La *saltatio* apparaît dans ce contexte comme une manifestation de son hostilité politique et, dans les textes, le vocabulaire de la danse revêt un sens systématiquement péjoratif, au service de la condamnation du personnage concerné. Cicéron condamne Catilina et ses complices conjurés en les traitant d'individus dressés « à chanter et à danser », de même qu'ils le sont « à faire l'amour ou à l'inspirer ». Pour condamner un personnage en vue, homme ou femme, il suffit parfois de l'accuser de trop aimer danser. De même, Antoine apparaît chez Cicéron et Plutarque accompagné d'une troupe de musiciens et de danseurs.

Ces condamnations ne signifient pas que les Romains ne pratiquent pas la danse ou qu'ils l'ont éliminée de leurs pratiques culturelles. Elles font plutôt partie d'une argumentation rhétorique liée à trois enjeux. Le premier est la mise à distance des valeurs culturelles et politiques grecques, dont la principale était la démocratie. L'argumentation romaine tend donc à les assimiler à une décadence des mœurs susceptible de pervertir la cité par l'amour du luxe et de la volupté. Les notions de virilité et de *gravitas* occupent une place importante dans cette partie de l'argumentation : la gestuelle grecque reste définie et condamnée, sous la République et jusqu'à la fin de l'Empire, comme efféminée. Ce n'est donc pas une gravité nouvelle qui conduit l'élite culturelle romaine à une mise à distance de la danse, mais, principalement, le refus du modèle orchestrique grec comme émanation d'une posture politique.

Le deuxième enjeu est le refus, à Rome, du dionysisme. Pour condamner Antoine,

Cicéron l'accuse d'être entouré d'un thiasse (groupe composé notamment de Satyres et de Ménades), à la manière de Dionysos. Il s'en prend clairement aux associations grecques d'artistes dionysiaques, souvent en relation avec les cours royales d'Orient, alors hostiles à Rome. En 186 av. J.-C., les pratiques dionysiaques introduites à Rome font l'objet d'une répression sévère dont témoigne Tite-Live (au moment de l'affaire des Bacchanales). Il ne s'agit pas tant de réprimer une gestuelle ou une danse que d'interdire l'introduction politiquement dangereuse de nouvelles pratiques religieuses dont nous savons qu'elles étaient déjà, à cette époque, très répandues en Italie du Sud.

Le troisième enjeu est lié au statut social du danseur : les professionnels de la danse et des spectacles sont, à Rome, des esclaves ou des affranchis. Le citoyen ne peut s'exhiber sur scène pour des raisons aussi bien morales et juridiques (puisque ce comportement lui vaut en principe d'être frappé d'infamie) que sociales et économiques (percevoir un salaire est déshonorant). Le danseur appartient, dès la période républicaine, aux marges d'une société bien différente de la société grecque. Cette position marginale n'empêche pourtant pas les meilleurs artistes de connaître un succès considérable, d'être prisés par l'aristocratie et les empereurs, et d'amasser des fortunes importantes.

LE GUERRIER ET LE DANSEUR

Si Platon prête à Socrate, chez Athénée (livre XIV), l'affirmation selon laquelle « les meilleurs danseurs sont aussi les meilleurs soldats », pareille argumentation

n'est plus recevable à Rome. Les Romains se refusent en effet à toute valorisation politico-philosophique des danses masculines citoyennes.

Il existe toutefois, dès les débuts de la période républicaine, des danses civiques pratiquées par plusieurs groupes sociaux – soldats et certaines confréries de prêtres – pour la protection et le développement de la ville de Rome, dont l'esprit et la forme sont proches. Le citoyen-soldat peut ainsi pratiquer une gestuelle guerrière parfois nommée *saltatio* (danse), mais aucun document ne permet d'en reconstituer les mouvements ou les pas. Lorsqu'un éminent général et homme politique danse, c'est sur un mode viril, comme Scipion l'Africain, dont Sénèque (dans *De la tranquillité de l'âme*) a décrit la capacité à se divertir et se détendre lors des fêtes en pratiquant une gestuelle façonnée par la guerre. L'érudit Festus, auteur d'un dictionnaire au II^e siècle, définit en ces termes une danse qu'il nomme *bellicrepa* : « une danse en armes, instituée par Romulus afin de ne pas subir ce qu'il avait lui-même fait en enlevant les vierges sabinnes en pleins jeux » (livre II, *bellicrepa saltatio*). On peut en déduire que la *bellicrepa* repose sur une gestuelle collective à caractère rituel, apotropaïque car destinée à la protection de la ville et de ses forces vives en les pré-munissant du malheur. La définition de Festus ne permet pas de distinguer cette gestuelle guerrière de celle de la pyrrhique, très pratiquée en Grèce (et présente également à Rome). L'insistance des témoignages littéraires sur ces formes de danse armée à Rome révèle, en creux, l'existence de danses populaires pratiquées lors de festivités, qui devaient prendre des formes très variées. Nos sources ne décrivent pas

ces évolutions, si ce n'est par allusions ou images et sous une forme poétique.

Au I^{er} siècle, Denys d'Halicarnasse (dans le livre VII des *Antiquités romaines*) décrit des jeux romains organisés par le dictateur Aulus Postumius pour fêter sa victoire contre les Latins. L'événement est déjà vieux de cinq siècles au moment où Denys en fait le récit : l'auteur le date de 496 av. J.-C. (et l'historien Tite-Live de 499). D'après ce texte, l'organisation de ces jeux témoigne de pratiques dansées que la ville de Rome aurait oubliées à l'époque de Denys². Ils sont ouverts par une procession, la *pompa*, à laquelle assistaient habitants de Rome et étrangers ; ce défilé impressionnant, censé être dissuasif pour tout ennemi potentiel, met en scène, par classes sociales et par tranches d'âge, selon les coutumes grecque et étrusque, les forces vives de la ville. Derrière les magistrats vient la jeunesse armée (cavaliers et fantassins), incarnant l'avenir de Rome, qui défile mais ne danse pas. Les conducteurs de char et les concurrents des jeux précèdent ensuite deux groupes de danseurs en armes, dont les évolutions semblent très proches de pratiques grecques bien connues. Le premier, accompagné au son de l'*aulos* et de la cithare, évolue en chœurs organisés par classes d'âge (hommes, jeunes gens et enfants). Denys définit leur danse en armes, effectuée avec épées et lances courtes, comme une pyrrhique qu'il assimile à la danse des Courètes en Grèce – des danses sérieuses, effectuées sur un rythme rapide, qui apparaissent également dans les cortèges funéraires étrusques. Ces chœurs masculins exécutent des danses collectives et disciplinées, qui représentent symboliquement le corps social dans sa cohésion, et ont pour fonction de

III. LE XX^e SIÈCLE FACE À LA MODERNITÉ

À l'aube de la modernité :

Loïe Fuller, Isadora Duncan
Adeline Chevrier-Bosseau 159

Les Ballets russes,
un creuset artistique
Sarah Woodcock 173

De l'expressionnisme
allemand au Tanztheater
Laure Guillbert 187

Une série d'avant-gardes :
la danse moderne
et postmoderne américaine
Marcia B. Siegel 205

Du bal à l'écran : la danse
à l'âge des médias de masse
Aude Thuries 221

Extension du domaine du ballet :
les ambitions néoclassiques
George Balanchine
ou l'académisme renouvelé
Tim Scholl 235

Le ballet soviétique :
retour vers le futur
Tim Scholl 242

Au Royaume-Uni et en Allemagne,
une nouvelle lignée chorégraphique
Geraldine Morris 249

Le néoclassicisme en France,
de l'évocation au corps à corps
Florence Poudru 256

Deux novateurs de la fin du xx^e siècle :
Jiří Kylián et William Forsythe
Gerald Siegmund 264

Être « contemporain » en Europe
Pauline Boivineau 273

IV. RECOMPOSITIONS CHORÉGRAPHIQUES

DE LA FIN DU XX^e
AU DÉBUT DU XXI^e SIÈCLE

Le hip-hop, de la rue à la scène
Felicia McCarren 289

Être classique au XXI^e siècle,
une identité paradoxale
Laura Cappelle 303

L'Occident décentré. Circulations
de gestes et créations hybrides
Federica Fratagnoli et Sylviane Pagès 317

Le contemporain :
un questionnement
pour la danse d'aujourd'hui
Patrick Germain-Thomas 329

Index des noms 341

Contributeurices et contributeurs 351

Remerciements 357

Crédits photographiques
et sources 359