

# PAROLES DANSÉES EN SILENCE: L'ACTION SIGNIFIANTE DE LA PANTOMIME ET LE MOI DU DANSEUR

S. MONTIGLIO

**P**O UR LES ANCIENS, LA DANSE EST UNE ACTION: un *πράττειν*.<sup>1</sup> “Certains arts,” écrit Quintilien (*Inst.* 2.18.1–5), “se fondent sur l’étude, c'est-à-dire sur la connaissance et l'évaluation des choses: par exemple l'astrologie, qui n'exige aucune action (*nullum exigens actum*) mais se contente de comprendre l'objet dont elle s'occupe; elle s'appelle θεωρητική. D'autres consistent dans l'action; c'est là leur fin, qui s'accomplit dans l'action même (*aliae in agendo, quarum in hoc finis est et ipso actu perficitur*), et qui, une fois l'action accomplie, ne laisse rien d'autre à faire (*nihilque post actum operis relinquit*); ce genre d'art s'appelle πρακτική, comme la danse (*saltatio*). D'autres visent un résultat et trouvent leur fin dans la production d'un ouvrage visible; ce genre d'art s'appelle ποιητική, telle la peinture.”

Les arts *poietikai* aboutissent à une séparation matérielle entre l'artiste et le produit de son art. Le résultat de l'action est visiblement autre que l'action même et que l'agent. En revanche la danse, à l'instar de la récitation, consiste dans l'action même. L'art est l'action. S'il est vrai que la danse ressemble aux arts figuratifs en ce que dans les deux cas l'artiste “dessine” des images,<sup>2</sup> il n'en reste pas moins que dans la danse, bien autrement que dans les arts figuratifs, ces images n'existent plus une fois que l'action de dessiner s'arrête. De surcroît, l'action de la danse ne saurait être séparée non plus du danseur qui l'exécute. Quel est donc le rapport entre le danseur et la danse, entre l'agent et l'action? Qu'est-ce que cela veut dire que le danseur ne saurait être séparé de la danse qu'il exécute?

Je commencerai par m’interroger sur la nature de la danse dont parle Quintilien. En effet, on peut s’attendre à ce que le rapport du danseur à sa danse, c'est-à-dire, de l'agent à son action, change selon la nature de la danse même. La forme de danse dont il s’agit ici est la pantomime, qui, à partir de l’âge d’Auguste, devient synonyme de “danse” tout court dans le monde gréco-romain.<sup>3</sup> Mais

<sup>1</sup> Deux ébauches de ce travail ont été présentées à l’Université de Wisconsin-Madison et au Centre Louis Gernet (École des Hautes Études en Sciences Sociales) à Paris. Que tous les participants soient vivement remerciés. Je tiens à remercier également les deux lecteurs anonymes de *Phoenix* pour leurs suggestions aussi bien que J. Heesterman (Université de Leiden), qui a eu la générosité de lire et commenter une version de cette étude.

<sup>2</sup> Cf. *infra* 274 et 278.

<sup>3</sup> Les sources principales sur la pantomime sont le traité de Lucien *Sur la danse* (II<sup>e</sup> siècle après J.-C.), le discours 64 du rhéteur Libanios (IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.) et le chant 19 des *Dionysiaques* de Nonnos (V<sup>e</sup> siècle après J.-C.). Quintilien, Plutarque (surtout dans les *Propos de table*), Juvénal (*Satire* 6, autour de 115 après J.-C.), Suétone (*Vie de Néron*, autour de 120), Athénée, et Macrobe (*Saturnalia* 2) font aussi référence à cette forme de danse. En dépit de sa chronologie tardive (IV-V<sup>e</sup> siècle après J.-C.), le témoignage de Macrobe peut être utile pour étudier les premiers développements de la pantomime en ce qu'il a puisé son information dans des auteurs plus anciens (probablement dans Suétone).

le premier exemple de pantomime que nous connaissons est grec et remonte au quatrième siècle avant J.-C.<sup>4</sup> C'est l'exécution des amours d'Ariadne et de Dionysos à la fin du *Banquet* de Xénophon (9.2–7).<sup>5</sup> Socrate, mécontent de l'exhibition acrobatique qui vient de prendre fin, aimeraient que les danseurs réalisent sur scène les "figures" des Nymphes et des Charites représentées dans les tableaux. Sur quoi le producteur syracusain qui assure le divertissement des convives s'apprête à organiser un spectacle nouveau:

Tout d'abord, un siège fut installé dans la salle, après quoi le Syracusain rentra et dit: "Messieurs, Ariadne va s'avancer vers le lit qu'elle partagera avec Dionysos; ensuite Dionysos viendra, grisé, de chez les dieux, et s'avancera vers elle, puis ils s'ébattront." Après cela Ariadne se présenta, parée comme une épousée, et s'assit sur le siège. Dionysos ne se montrait pas encore; le hautbois jouait un rythme bacchique. Et là les spectateurs admireraient le choréographe. Car, dès qu'Ariadne eut entendu, elle fit quelque chose si bien que tous comprirent qu'elle écoutait avec plaisir. Sans sauter et sans se lever, elle montrait néanmoins qu'elle avait de la peine à tenir en place. Dès que Dionysos la vit, il s'avanza en dansant d'une manière très amoureuse et s'assit sur ses genoux, et l'entourant de ses bras lui donna un baiser. Elle avait l'air d'être saisie de pudeur, mais l'entoura elle aussi de ses bras, avec amour. À ce spectacle, les convives applaudirent et crièrent: "encore!" Et quand Dionysos se leva et fit lever Ariadne avec lui, à partir de ce moment on put contempler des figures d'amoureux s'embrassant l'un l'autre. Et le spectacle de Dionysos si beau et d'Ariadne si belle, qui ne faisaient pas semblant de s'embrasser mais s'embrassaient pour de bon avec leurs bouches, emplit tous d'excitation. Car ils entendirent Dionysos lui demander si elle l'aimait, et elle jurer d'une telle façon que non seulement Dionysos ... mais encore tous les spectateurs pouvaient jurer que le garçon et la fille s'aimaient. En effet, ils donnaient l'impression non pas d'avoir appris des figures mais de pouvoir faire (*πράττειν*) ce qu'ils désiraient depuis longtemps. Finalement, les voyant entrelacés l'un à l'autre et partir comme pour aller au lit, ceux des convives qui n'avaient pas de femme jurèrent d'en prendre une, et ceux qui étaient mariés montèrent sur leur cheval pour courir auprès de leurs femmes et jouir d'elles.

Cette danse est l'illustration, préalablement exposée par un annonceur, d'un épisode mythologique. La séparation des rôles en effet est un trait définitoire de la pantomime.<sup>6</sup> L'exhibition du danseur, introduite par un héraut qui racontait la trame, alternait avec le chant du choeur (ou d'un soliste) qui exposait le contenu de chaque scène que le danseur allait illustrer;<sup>7</sup> chanteurs et musiciens généralement

<sup>4</sup> La tradition qui voulait voir dans la pantomime une forme de danse spécifiquement romaine et lui donner même une date de naissance précise (22 avant J.-C.) a été mise en cause depuis longtemps. Cf., par exemple, Wüst 1949; Robert 1969; Jones 1986: 69 et 72; en revanche, Lawler 1946 reste fidèle à la thèse traditionnelle.

<sup>5</sup> Le fait que cette danse ne soit pas appelée "pantomime" est sans importance, car le terme *pantomimos* n'apparaît que bien plus tard et en Italie: cf. Lucien *Sur la danse* 67.

<sup>6</sup> Wüst 1949 se fonde précisément sur cette séparation pour distinguer entre mime et pantomime: à savoir, le mime parle, joue de la musique et danse à la fois, tandis que le danseur de pantomime ne parle ni ne joue.

<sup>7</sup> Cf. aussi Isidore de Séville 18.49: (*mimi*) *habebant suum actorem qui, antequam mimum agerent, fabulam pronuntiaret; nam fabulae ita componebantur a poetis ut aptissimae essent motui corporis.* Je tiens cette source de McKeown 1979: 79.

accompagnaient aussi la danse.<sup>8</sup> Cette séparation des rôles est en harmonie avec une tendance générale dans l'histoire de la danse grecque, sur laquelle nous avons le témoignage de Lucien (*Sur la danse* 29–30): “Jadis ils [les danseurs] chantaient et dansaient à la fois; mais puisque la respiration pendant le mouvement troubloit le chant, ils décidèrent que d'autres chantent pour eux.”

Le plus souvent, c'est dans la tragédie que les pantomimes puisent leur matière mythologique. Le rapport étroit entre pantomime et tragédie a été souligné déjà par les anciens. Par exemple, une inscription provenant de Delphes célèbre en un danseur de pantomime l’“interprète du mouvement rythmé tragique.”<sup>9</sup> Egalement, Athénée qualifie la pantomime de “danse tragique” (1.20d), et il loue le danseur d’Eschyle Télésis (ou Télestes) pour des qualités qui, comme on le verra, le rapprochent des danseurs de pantomime (1.21f). À savoir, il “avait inventé beaucoup de figures, montrant (δεικνύειν) parfaitement les paroles (τὰ λεγόμενα) par ses mains, si bien qu'il savait illustrer l'action des *Sept contre Thèbes* par la danse (φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι’ ὄρχήσεως).”<sup>10</sup> Mais c'est surtout Lucien qui souligne la proximité entre les deux arts. Tout en insistant que les sujets des pantomimes et des tragédies étaient les mêmes (*Sur la danse* 31), Lucien nous renseigne que la pantomime était exposée à des attaques semblables à celles que Platon avait lancées contre la tragédie dans la *République* (3.395d–e), et notamment, qu'un homme ne devrait pas “imiter des femmes amoureuses, les plus luxurieuses parmi celles de jadis, des Phèdres, des Parthénopées, des Rhodopées” (*Sur la danse* 29).

Deux siècles plus tard le rhéteur Libanius, s'attaquant, comme Lucien, à défendre la pantomime, reprendra ces critiques tout en rapprochant également cette forme de danse de la tragédie: pourquoi accuser les danseurs de pantomime d'immoralité du fait qu'ils imitent des femmes?<sup>11</sup> Les acteurs tragiques font de même (*Discours* 64.74). Ainsi, en plaident pour la danse, Libanius prétend défendre en même temps les poètes (64.72). Finalement, il célèbre la fonction pédagogique de la pantomime en la reliant historiquement à la tragédie: tant que la race des tragiques fleurit, écrit-il, le peuple était éduqué par eux; comme ils eurent disparus, un dieu prit pitié du manque d'éducation ambiant (ἀπαιδευσίαν) et “introduisit la danse [la pantomime] pour enseigner à la multitude les anciennes actions” (64.112).<sup>12</sup> La pantomime est donc envisagée comme un équivalent fonctionnel de la tragédie et comme son substitut historique.<sup>13</sup>

<sup>8</sup>Cf. Lawler 1978: 138–139; Wüst 1949: 854; pour une exception, cf. *infra* 267–268.

<sup>9</sup>La référence est dans Robert 1969.

<sup>10</sup>Sur le rapport entre la danse de Télésis et la pantomime, cf. Jucker 1958–66: 2.541.

<sup>11</sup>Les danseurs de pantomime étaient souvent récrutés parmi les *cinaedi* et taxés d'efféminés, à cause, entre autres, de leur gesticulation qui les définissait comme l'antithèse de l'homme viril: cf. Gleason 1994: 60–67.

<sup>12</sup>Pour la pantomime en tant que *paiēdia*, cf. aussi Lucien *Sur la danse* 6.

<sup>13</sup>Sur la pantomime en tant que substitut de la tragédie à partir de l'époque impériale, cf. Lawler 1978: 140.

En tant qu’illustration d’un épisode tragique, la pantomime est un art “imitatif, qui se propose de montrer ce qui est chanté par les mouvements (μιμητικός ἐστι καὶ κινήμασι τὰ ἀδόμενα δείξειν ὑπισχνεῖται)” (Lucien *Sur la danse* 62). Menant à sa réalisation finale une conception de la danse bien enracinée dans la culture grecque, la pantomime est imitation des paroles.<sup>14</sup> Imiter la parole, pour le danseur, signifie transposer celle-ci en mouvements et gestes signifiants. Plus précisément, le danseur de pantomime fournit “une traduction mot-à-mot” des paroles illustrées.<sup>15</sup> En effet, Quintilien insiste que l’orateur doit accorder le geste au sens, et non pas, comme le danseur, à chaque phrase.<sup>16</sup> Une anecdote rapportée par Macrobre (*Saturnalia* 2.7) nous donne une idée de la façon dont les danseurs réalisaient cette transposition minutieuse des paroles en images corporelles. Pylade, le danseur le plus célèbre de l’époque d’Auguste, une fois reprocha à son élève Hylas d’avoir mal rendu en image une parole du texte qu’il dansait. Pour interpréter la clause τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα, Hylas s’était levé tout haut sur la pointe des pieds. Pylade alors s’écria: σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς. Invité à illustrer lui-même cette clause, il représenta un Agamemnon pensif, considérant que rien ne convenait mieux à un chef si “grand” que de penser pour tous.

Prenant comme point de comparaison la tragédie, “parente” de la pantomime, on pourrait dire que le geste de la pantomime suit un parcours inverse par rapport à la parole tragique. Car le poète tragique idéalement doit composer “en mettant le plus possible les paroles sous ses yeux” (Aristote *Poétique* 17). Il doit “voir” les actions qu’il représente, ce qui veut dire non seulement, comme le souhaite Aristote, que sa parole doit correspondre aux mouvements visibles sur la scène, mais aussi qu’elle doit capter et communiquer des visions absentes: la parole tragique se rend elle-même visible, et le public est appelé à “voir les paroles,” à récupérer le voir derrière le dire.<sup>17</sup> En revanche, le danseur de pantomime travaille à partir d’une composition verbale. Sa tâche est de transformer ces paroles en figures corporelles, et le public à son tour est appelé à récupérer le dire derrière le voir, à reconvertis les images en paroles. Si le public des tragédies “voit”

<sup>14</sup> Pour cette conception de la danse, cf. Platon *Lois* 7.816, qui voit dans l’“imitation des paroles par les figures” (μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι) l’origine de l’art de la danse tout entier. Pour en venir à une danse spécifique, l’hyporchème, elle se fonde également sur cette idée d’un rapport imitatif entre geste et parole. Ainsi Athénée, qui insiste sur le lien indissociable entre figures du corps et paroles dans cette forme de danse où “l’on se servait des *schemata* seulement en tant que signes de ce qui était chanté” (14.628), précise ailleurs que l’hyporchème est une imitation des faits interprétés par les paroles (μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων) (1.15c). Cf. aussi Plutarque *Propos de table* 748 b.

<sup>15</sup> La formule “traduction mot-à-mot” est de Boissier 1861: 338.

<sup>16</sup> *Inst.* 11.3.88: *abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus.* Cf. aussi Cic. *De l’orateur* 3.220; sur cette différence entre danseur/acteur et orateur dans l’usage du geste, cf. Graf 1991: 43.

<sup>17</sup> Sur la visibilité de la parole tragique, cf. surtout Loraux 1989.

des paroles, celui des pantomimes "entend" des gestes. Il entend, comme l'écrit Lucien, le silence du danseur.<sup>18</sup>

Résumons: le poète tragique, dans la mesure où il dit l'invisible, façonne des paroles visibles, à savoir, des paroles qui permettent de reconstruire des images absentes. Les spectateurs, en écoutant, voient. Le danseur au contraire façonne des images audibles, à savoir, des images qui permettent de reconstruire des paroles absentes. Les spectateurs, en voyant, entendent.

Mais pourquoi appeler le travail mental du spectateur des pantomimes une récupération des paroles "absentes"? Car la parole, quoique séparée de l'action du danseur, de sa mise en image, est bien là, sous forme parlée et surtout chantée. Néanmoins, cette même séparation des rôles a sans doute poussé les spectateurs à dissocier danse et chant. En outre, la parole ne joue qu'un rôle secondaire par rapport à son exécution dansée. On peut rapprocher les textes des pantomimes des *libretti* d'opéra en ce que la parole, dans les deux cas, est finalisée à autre chose.<sup>19</sup> La réaction apologétique de Libanius permet en effet d'imaginer que les critiques que l'on adressait à la qualité esthétique des textes de pantomime ressemblaient à celles que l'on entend souvent adresser aux *libretti* d'opéra. Mais Libanius, qui veut défendre la danse, pardonne à la mauvaise qualité de ces textes (64.88):

Car on ne vient pas ici pour écouter attentivement de nobles chants, et le fait de ne pas retenir ce qu'on a entendu n'est pas une grave perte. Tout ce que nous demandons, c'est que le chant soit soumis aux figures de la danse. Car la danse n'a pas besoin du chant pour être complétée; c'est au contraire en fonction de la danse que le chant est inventé.

Si l'opéra et la pantomime se ressemblent en ce qui concerne le rôle subordonné des paroles, la différence cruciale réside bien évidemment dans la fin de ces paroles mêmes: le chant pour l'opéra, la danse muette pour la pantomime.

Nous en venons donc au coeur de la question: la parole de la pantomime s'efface du fait qu'elle aboutit au silence des figures de la danse. Lisons encore Libanius: "L'art [de la pantomime], se préoccupant d'éveiller les âmes, souvent fait cesser la voix du chœur et à travers les figures enseigne au spectateur à comprendre l'action" (64.113). La stimulation intellectuelle que la pantomime recherche est explicitement liée à son accomplissement silencieux, les gestes engageant l'esprit plus que les paroles qu'ils codifient. Le geste silencieux, pour ainsi dire, débarrasse la scène de la voix du chœur: il finit par prendre sa place et devient lui-même parole silencieuse, au lieu d'être simplement l'illustration d'une parole prononcée.

De surcroît, les "paroles corporelles" du danseur peuvent littéralement réduire au silence chant et musique. Lucien raconte l'exploit d'un danseur qui exécute

<sup>18</sup> Sur la danse 62: δεῖ τὸν θεώμενον ὅρχησιν καὶ κωφὸν συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντος τοῦ ὅρχηστοῦ ἀκούειν. En fait, à la fin d'une performance particulièrement réussie, un spectateur s'exclama: "J'entends (ἀκούω) ce que tu fais!" (Sur la danse 63). Sur ces passages, cf. aussi *infra* 268.

<sup>19</sup> Cf. Boissier 1861: 337.

une pantomime dans le silence total pour défendre son art contre les attaques du philosophe cynique Démétrius. Démétrius dénonçait la pantomime à cause de son apparat somptueux: costumes, masques, musique, voix des chanteurs. Bref, protestait-il, un lourd maquillage pour embellir les mouvements du danseur, qui, dans leur nudité, n'ont aucun sens ni signification. Alors le danseur lui promit de faire une démonstration de danse sans l'aide de la musique ou du chant (Lucien *Sur la danse* 63):

Ayant enjoint le silence aux percussions, aux hautbois et même au choeur, tout seul il dansa l'adultère d'Aphrodite et d'Arès, Hélios le révélant, Héphaïstos tramant et prenant Aphrodite et Arès au piège dans ses chaînes, et, un par un, les dieux qui se tenaient debout, Aphrodite qui avait honte, Arès qui avait peur et suppliait, et tout ce qui appartient à cette histoire, si bien que Démétrius éprouva un plaisir extrême et fit au danseur l'éloge le plus grand. Car il s'écria et à haute voix s'exclama: "J'entends ce que tu fais: non seulement je le vois, mais tu me sembles parler par tes propres mains."

La comparaison insistante entre danseur et orateur, en dépit des protestations bien connues de Quintilien,<sup>20</sup> confirme que les gestes silencieux de la pantomime étaient perçus comme un langage autonome. À l'instar de l'orateur selon le même Quintilien,<sup>21</sup> le danseur doit posséder une ἐγκύκλιος παιδεία et une bonne mémoire (Lucien *Sur la danse* 35–36):

Tout d'abord, [la pantomime] se propose de se rendre propices Mnemosyne et sa fille Polymnie et elle cherche à se souvenir de tout. En effet, il faut que le danseur, comme Calchas dans Homère, connaisse "ce qui est, ce qui sera et ce qui fut," de telle sorte à ce que rien ne lui échappe, mais que sa mémoire garde tout prêt. Bref, la danse est au premier chef une science qui imite, qui illustre, qui fait connaître les pensées et qui rend clair ce qui ne l'est pas (μιμητική τίς ἔστιν ἐπιστήμη καὶ δεικτικὴ καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἐξαγορευτικὴ καὶ τῶν ἀφανῶν σαφήνιστική), et l'éloge que Thucydide fait de Périclès serait l'éloge le plus grand aussi pour un danseur, à savoir, qu'il connaît et sait interpréter ce qu'il faut (τὰ δέοντα). Et j'appelle "interprétation" (ἐρμήνειαν) la clarté des figures (τὴν σαφήνειαν τῶν σχημάτων).

Comme l'orateur, le danseur doit deviner ce que les circonstances exigent, il doit saisir le *kairos*.<sup>22</sup> En outre, il doit maîtriser le répertoire des tragiques dans lequel il puise les mythes qu'il représente. Mais surtout, Lucien insiste sur l'impératif de la clarté (*Sur la danse* 62):

Comme [la danse] est un art imitatif, qui se propose de montrer ce qui est chanté par les mouvements, il est nécessaire que le danseur, à l'instar de l'orateur, s'exerce à la clarté (σαφήνειαν ἀσκεῖν), afin que chacune des choses montrées par lui soit rendue manifeste sans qu'il y ait besoin d'aucun interprète, mais, comme le dit l'oracle pythique, il faut que le spectateur de la danse comprenne le sourd et entende le danseur silencieux.

<sup>20</sup> *Inst. passim*; cf. surtout 1.11.19 et 11.3.88; là-dessus, cf. Graf 1991.

<sup>21</sup> Cf. *Inst.* 1.10.1.

<sup>22</sup> Cf. aussi *ibid.* 74. Sur l'importance du *kairos* pour l'orateur, cf. Trédé 1992.

Le danseur de pantomime est donc un orateur dont les sources célèbrent à l'unanimité l'éloquence silencieuse.<sup>23</sup> À l'instar de Démétrius, qui louait les mains du danseur pour leur "sonorité" et leur capacité de signification (Lucien *Sur la danse* 63), Sénèque témoigne de l'admiration portée aux danseurs "du fait que leur main est prête à signifier toute chose et toute affection et que leur geste suit la rapidité des paroles."<sup>24</sup> Les mains du danseur sont *loquacissimae* (Cassiodore *Var.* 4.51); elles lui permettent de "montrer des histoires et de tout dire" (*IG XIV* 1224). L'idée que les mains, et plus généralement les gestes, puissent tenir lieu des paroles est au cœur de la réflexion de Quintilien sur le langage.<sup>25</sup> Or, un de ses développements se réfère explicitement à la pantomime (*Inst.* 11.3.66):

les mains, mais aussi les signes de tête déclarent notre volonté, et, pour les muets, ils tiennent lieu de parole; et la danse, sans voix (*sine voce*), est souvent compréhensible et touchante....

De même, Nonnos se laisse charmer par le "silence savant" (σοφῆ σιωπῆ) du danseur (*Dionysiaques* 19.210), par son "silence plein de sens" (έχεφρονι ... σιγῆ) (*ibid.* 218). Parmi les fondements de la pantomime il cite "un silence parlant qui fait tournoyer les doigts (αὐδήσσα σιωπή / δάκτυλα δινεύουσα)" (*ibid.* 157). En tant que tisserand,<sup>26</sup> le danseur est un narrateur muet, car "tisser," depuis Homère, signifie raconter.<sup>27</sup> L'épisode mythique qui vient immédiatement

<sup>23</sup> Il est possible que la qualité illustrative de la pantomime ait favorisé cette comparaison avec l'éloquence (on remarquera, dans les sources citées, la fréquence du verbe δείκνυμι et dérivés; cf. aussi Lucien *Sur la danse* 35, où la pantomime est dite *epideiktrike*). Car l'éloquence, à cette époque, est surtout exercice d'illustration, *epideixis*. Ce sont ces exercices que Lucien a en tête quand il songe aux ressemblances entre l'orateur et le danseur, même s'il cite l'exemple de Périclès. Etant donné que l'éloquence se met au service de l'illustration, quoi de plus naturel que de rapprocher cet art de la pantomime, qui est également "épidictique"? En fait, Quintilien nous renseigne que dans les exercices de déclamation on faisait beaucoup plus de mimique qu'au forum (*Inst.* 3.8.51; 6.2.17; 11.3.126). Car les déclamations possèdent précisément "un je ne sais quoi d'épidictique" (2.10.12: *aliquid epidicticon*) qui justifie leur brillance, leur caractère ostentatoire. C'est bien à ces exercices de déclamation que Lucien se réfère en comparant à nouveau danse et rhétorique: "La préoccupation principale de la pantomime est l'interprétation d'un rôle, cultivée selon les mêmes critères également par les orateurs, et surtout par ceux qui pratiquent ce qu'on appelle "les exercices" (μελεταῖ). Du moins, chez eux rien ne nous paraît plus louable que la capacité de se conformer aux rôles qu'ils assument et que leurs paroles ne soient pas discordantes par rapport aux figures qu'ils introduisent, qu'il s'agisse de nobles, de tyranicides, de pauvres ou de paysans, mais qu'ils sachent montrer (δείκνυσθαι) en chacun d'eux ce qui lui est propre et spécifique" (*Sur la danse* 65). De même, le danseur doit adapter son geste au personnage qu'il imite: il doit éviter de commettre des "solécismes gestuels" (80) tel qu'appliquer à une danse de Cronos dévorant ses enfants des mouvements qui sont propres au personnage de Thystète.

<sup>24</sup> Lettres 121.6: *quod in omnem significationem rerum et affectuum parata illorum est manus et verborum velocitatem gestus adsequitur.*

<sup>25</sup> Cf. surtout *Inst.* 11.3.85: "elles, j'oserais dire, parlent elles-mêmes"; 11.3.87: "Pour indiquer les lieux et les personnes, ne prennent-elles pas la place d'adverbes et de pronoms? Si bien que, dans une si grande diversité de langues que l'on trouve chez tous les peuples et les nations, celui des mains me semble être le langage commun à tous les hommes (*omnium hominum communis sermo*)."

<sup>26</sup> Nonnos *Dionysiaques* 19.202: "tissant d'un signe expert de la tête un rythme intelligent."

<sup>27</sup> Cf. Scheid et Svenbro 1994.

à l'esprit est l'histoire de Procné et de Philomèle, plus précisément dans la version d'Achille Tatius (5.5.4–5):

L'art de Philomèle trouve une voix muette: elle tisse (*ύφαίνει*) une robe-messager et tresse l'action (*τὸ δράμα*) par ses fils; la main imite la langue (*γλῶτταν μιμεῖται ἡ χείρ*). Elle révèle aux yeux de Procné ce que celle-ci aurait dû apprendre par l'ouïe et lui dit (*λαλεῖ*) par sa quenouille ce qu'elle a souffert.

Tatius utilise le même vocabulaire qui sert à qualifier l'art des danseurs: la main qui imite la langue, le verbe *λαλεῖν* pour dire l'éloquence d'une action silencieuse. Une allusion au même mythe par Nonnos (4.321) semble également épouser l'expérience de la pantomime: "Le vêtement qui parlait (*λάλον*) pour Philomèle muette, la fileuse de ses malheurs."

Il arrive même que le corps tout entier du danseur soit perçu comme une langue silencieuse. Dans l'*Anthologie latine* (1.111.9–10), nous lisons: "L'homme a autant de langues que de membres; c'est un art merveilleux celui qui fait parler les articulations avec une bouche silencieuse (*tot linguae quot membra viro; mirabilis ars est/ quae facit articulos ore silente loqui*)."<sup>28</sup> Le danseur de pantomime réalise ce qu'Hécube, dans la tragédie d'Euripide qui porte son nom, eût souhaité pour elle-même: que toutes ses membres prennent une voix, que tout son corps devienne parole.<sup>29</sup> Le danseur y réussit: son corps est une voix, mais une voix muette. Pour Hécube, le silence de son corps suppliant ne suffisait pas à convaincre: c'était une limite, un obstacle, l'empêchement ultime de la persuasion. Pour le spectateur de pantomimes au contraire, le corps silencieux du danseur est la persuasion incarnée.<sup>29</sup>

Deux facteurs principaux semblent avoir contribué à une telle admiration pour le langage silencieux de la pantomime. D'une part, cet enthousiasme s'encadre dans la tendance, de plus en plus importante à l'époque gréco-romaine, à exalter le silence en tant que moyen de communication et de signification, ce dont témoigne, pour ne donner qu'un exemple, le traité de Plutarque *Sur le bavardage*.<sup>30</sup> Or, il n'est pas pour nous surprendre que l'auteur de cet essai, qui est un hymne au geste et au silence, soit capturé lui aussi par l'éloquence silencieuse du danseur: "Bref, on peut transposer ce dicton de Simonide de la peinture à la danse. Car il est juste d'appeler celle-ci poésie silencieuse (*ποίησιν σιωπῶσαν*), et la poésie, à son tour, danse articulée (*φθεγγομένην ὅρχησιν*)" (*Propos de table* 748 a).

Ce passage m'amène au deuxième facteur qui peut avoir favorisé la célébration du silence éloquent de la pantomime. La forme de danse à laquelle pense

<sup>28</sup> Eur. *Héc.* 836–840: "S'il y avait une voix (*φθόγγος*) dans mes bras, mes mains, mes cheveux, mes pieds, grâce aux arts de Dédales ou d'un dieu, pour que tous à la fois s'attachent à tes genoux en pleurant et en te conjurant avec tous les langages (*παντοῖοὺς λόγους*)!"

<sup>29</sup> Cf. Lucien *Sur la danse* 75, insistant que le corps du danseur ne saurait être *apithanon*.

<sup>30</sup> Sur l'admiration croissante pour le silence à partir de l'époque hellénistique, surtout dans les domaines de la philosophie et de la religion, cf. Mortley 1986 et Schneider 1966.

Plutarque, s'il ne s'agit pas de la pantomime, est l'hyporchème, c'est-à-dire, une autre forme de danse qui se base sur un texte verbal.<sup>31</sup> Suivant la classification platonicienne (*Lois* 7.795e), on pourrait dire que la danse, dans l'antiquité gréco-romaine, suscite admiration pour son silence éloquent dans la mesure où elle "imite la parole de la Muse" (Μούσης λέξιν μιμουμένην), et non pas si elle est centrée uniquement sur les mouvements du corps. Dans notre expérience de la danse, nous sommes prêts à apprécier la force expressive des mouvements silencieux en tant que tels, qu'il s'agisse de danses à thème ou sans thème. Il n'en était pas ainsi, semble-t-il, pour l'antiquité. Certes l'on pourrait objecter que cette comparaison n'est pas pertinente en ce que presque toute danse, dans le monde gréco-romain, était thématique; reste que Xénophon et Nonnos, du fait qu'ils placent un exploit acrobatique près d'une exhibition de pantomime et en compétition directe avec elle, suggèrent que ces deux arts étaient vécus dans la continuité. Et pourtant l'acrobatisme, la moins signifiante des danses, n'est pas apprécié pour ses mouvements silencieux. Nonnos, le même auteur qui insiste tant sur le silence éloquent de la pantomime, en narrant l'exploit acrobatique qui la suit ne s'arrête point sur la modalité silencieuse de son exécution. C'est seulement au début, quand l'acrobate danse lui aussi une pantomime, que ce spectateur imaginaire est capturé par le silence de ses gestes (*Dionysiaques* 19.225–226: "la main silencieuse qui trace les symboles de son art"). Ce traitement différencié peut dépendre de la nature de l'acrobatisme, qui est mouvement à l'état pur: son silence demeure invisible parce que ses gestes n'interprètent pas des paroles, ne transcrivent pas d'histoires.<sup>32</sup>

À l'en croire une anecdote racontée par Lucien, un danseur de pantomime a même servi d'interprète véritable. Une fois, Néron offrit un spectacle de pantomime à son hôte le roi du Ponte. Le barbare, ignorant le grec, ne comprit pas "ce qui était chanté" (τῶν ᾁδομένων), et pourtant il comprit tout grâce à

<sup>31</sup> Cf. *supra*, n. 14; mais à l'époque de Plutarque, le terme "hyporchème" est devenu synonyme de pantomime.

<sup>32</sup> *Contra*: Prudhommeau 1965: 355–356, qui, généralisant à partir de l'expérience de la danse classique (et d'autres formes de danse moderne), pense que, pour la danse grecque également, l'évocation de l'éloquence du silence peut avoir trait aussi à des danses sans thème. Mais cette observation se fonde, à mon avis, sur une interprétation erronée de Nonnos *Dionysiaques* 19.153–157. Voici le texte: ήμετέρη γάρ/νύσσα χορός, βαλβίδες ἐπισκιρτήματα ταρσῶν/ χειρ τροχαλή καὶ σκαρθμὸς ἔλιξ, καὶ νεῦμα προσώπου/ἄστατα κινυμένοι, καὶ αὐδήσσα σιωπή/δάκτυλα δινεύουσα καὶ δρχηστῆρος ὄπωπήν. Prudhommeau considère ces vers comme se référant non pas à la pantomime, mais à une danse dionysiaque du type de la *Sikinnis*, sans thème et sans mimique. Elle traduit: "Notre but, en effet, c'est la danse, notre terme ce sont: les sauts des deux pieds, la main arrondie, les sauts en tournant, les mouvements du visage, la mobilité constante de celui qui bouge, un silence éloquent, les mouvements des doigts et des yeux du danseur." Néanmoins, à part pour les sauts, les caractéristiques de la danse énumérées ici sont bien celles de la pantomime: le mouvement rapide (une autre signification possible de τροχαλός) des mains, les signes d'un visage lui aussi constamment en mouvement (je lis κινυμένοι comme se référant à προσώπου, et non pas au danseur), l'éloquence des doigts. Qui plus est, la description de l'exhibition de pantomime qui suit reprend précisément ces termes: les *neumata* (202), le mouvement des yeux (201), le silence des mains (200, 217; cf. aussi 226).

l'exécution “claire” (*σαφῶς*) du danseur,<sup>33</sup> si bien qu'il demanda à Néron de pouvoir ramener l'artiste avec lui en tant qu'interprète des langues diverses parlées dans son pays (*Sur la danse* 64):

J'ai des voisins barbares qui ne parlent pas la même langue, et il n'est pas facile d'être toujours bien fourni en interprètes. Donc, si j'en ai besoin, cet homme interprétera tout pour moi par des signes (*διανεύων οὐτος ἔκαστά μοι ἐρμηνεύσει*). À tel point il avait été frappé par l'imitation de cette danse, qui s'était révélée si distincte et claire (*ἐπισημός τε καὶ σαφῆς*).

Le danseur de pantomime parle le langage universel qu'admire Quintilien: Hermès silencieux, il franchit les barrières entre les langues par ses gestes éclairants.

Seule une telle confiance en le pouvoir herméneutique du geste silencieux peut expliquer l'existence de “pantomimes philosophiques.” Ce n'est pas pour rien que les danseurs de pantomime ont été appelés “sages manuels” (*χειρόσοφοι*) par un observateur.<sup>34</sup> Car, en plus d'exécuter des lectures mimées,<sup>35</sup> ils mettaient en scène de véritables spectacles philosophiques où la mimique était capable, à elle seule, de figurer des concepts, sans doute moyennant des gestes plus métaphoriques qu'iconiques. Donc, Athénée raconte (14.629f) que le philosophe Ménippe, pour se moquer des Stoïciens, lors d'un banquet produisit des danseurs de pantomime pour exécuter “la conflagration du monde” (*κόσμου ἐκπύρωσις*).<sup>36</sup> Le même Athénée célèbre également un danseur-philosophe son contemporain, surnommé “Memphis” parce que ses mouvements étaient aussi bigarrés que les habitants de cette ville cosmopolite (1.20):

Ce danseur illustra la philosophie de Pythagore, nous révélant tout en silence d'une façon plus claire (*μετὰ σιωπῆς πάνθ' ήμιν ἐμφανίζων σαφέστερον*) que ceux qui promettent d'enseigner les arts du discours.

Le silence du danseur se prête tout spécialement à figurer une doctrine philosophique, le pythagorisme, où le silence et l'énigme jouent un rôle très important. Dans le cas du pythagorisme, le médium du danseur est naturellement en harmonie avec la matière qu'il doit illustrer, au point qu'il en était même qui croyaient que le silence du danseur en tant que tel signifiait un dogme pythagoricien: “J'ai entendu quelqu'un exprimer une opinion un peu trop hardie sur le silence des personnages de la danse, disant qu'il indique (*αἰνίττεται*) un dogme de Pythagore” (Lucien *Sur la danse* 70). Les dogmes pythagoriciens étant enrobés de silence, rien ne pourrait mieux les représenter qu'une action silencieuse. Paradoxalement, la clarté du silence du danseur est ici fonction de sa qualité énigmatique (cf. *αἰνίττεται*), qui reflète la qualité également énigmatique de l'objet auquel il fait allusion.

<sup>33</sup> Le verbe pour “comprendre” est *συνίημι*, qui renvoie, ici encore, à la dimension acoustique.

<sup>34</sup> Lesbonax de Mytilène, cité par Lucien *Sur la danse* 69; cf. Critchley 1975: 161.

<sup>35</sup> Cf. Plut. *Propos de table* 711b–c.

<sup>36</sup> Sur cette pantomime, cf. Latte 1913.

On pouvait même “danser le silence,” et non seulement au sens métaphorique.<sup>37</sup> Nous connaissons en effet l’existence d’une pantomime illustrant “l’outrecuidance de Niobé et son silence endeuillé” (Lucien *Sur la danse* 41). Le silence est devenu ici le référent de l’action mimétique. Etant donné que la pantomime est langage, elle peut “dire” le silence de même qu’elle peut dire la parole dans ses formes et degrés différents. En fait, un peu plus loin (59) Lucien suggère au danseur traduisant par ses gestes des “récits égyptiens,” de les reproduire “d’une façon plus symbolique” (*συμβολικώτερον*) parce qu’ils sont “plus secrets” (*μυστικώτερα*). Et si le langage de la pantomime se prête à signifier plusieurs types de parole, rien n’empêche de penser qu’il y avait aussi des gestes dansés du silence.

On comprend dès lors que la muse de la pantomime, Polymnie, se présente par un acte de silence. Dans un poème de l'*Anthologie Palatine* (9.505.17–18) où chaque Muse en un distique proclame son nom et ses attributs, Polymnie est la seule qui ne se nomme pas: “Je me tais, prononçant l’agitation charmante de ma main, annonçant d’un signe de la tête un silence sonore.”<sup>38</sup> Selon une hypothèse, les neuf distiques étaient autant d’inscriptions destinées à illustrer les portraits correspondants des neuf Muses.<sup>39</sup> Tandis que les autres Muses s’adressent au spectateur par une parole qui les nomme, la seule parole qui puisse nommer Polymnie est la négation de toute parole. La muse s’identifie au médium de son art et aux deux mouvements silencieux—un geste de la main et un signe de la tête—qui résument l’action de la pantomime.

Mais cet acte de silence n’est pas seulement autoréférentiel. Tout en s’identifiant au médium silencieux de son art, Polymnie adhère aussi au médium silencieux de l’art qui la représente. Un portrait, en tant que tel silencieux, figure le silence éloquent de la déesse patronne d’un autre art silencieux, la pantomime. Une description de Polymnie par Nonnos repose sur la même association entre pantomime et arts figuratifs autour du silence: “Polymnie, la mère de la danse, faisait tourner ses mains et gravait l’image imitative d’une voix muette, prononçant une savante empreinte par ses mains dans un silence plein de sens . . .” (5.104–107).<sup>40</sup>

Moyennant le verbe *χαράσσειν*, Nonnos identifie la pantomime aux arts graphiques, *χαράσσειν* signifiant “graver,” “dessiner,” “tracer des lettres.”<sup>41</sup> Ainsi

<sup>37</sup> Pour le sens métaphorique, cf. cette formule de Nonnos (19.200): “gravant d’une main muette un silence à l’expression bigarrée” (*σιγὴν ποικιλόμυθον ἀναυδέν χειρὶ χαράσσων*). Ici, faire du silence du danseur le contenu de sa danse n’est qu’une façon imagée de décrire son action, de personnifier le médium.

<sup>38</sup> σιγῶ, φθεγγομένη παλάμης θελξίφρονα παλμόν, / νεύματι φωνήσσαν ἀπαγγέλλουσα σιωπήν.

<sup>39</sup> Cf. l’introduction de l’édition Belles Lettres (Irigoin et Laurens 1974).

<sup>40</sup> μιμηλὴν δ’ ἐχάραξεν ἀναυδέος εἰκόνα φωνῆς, / φθεγγομένη παλάμησι σοφὸν τύπον ἔμφρονι σιγῇ. Quintilien également trace un parallèle entre pantomime et peinture dans le même passage où il est question de l’éloquence silencieuse du danseur (*Inst.* 11.3.65–67).

<sup>41</sup> *χαράσσειν* qualifie l’action de la pantomime aussi en 19.200: Maron “gravant (*χαράσσων*) d’une main muette un silence à l’expression bigarrée”; 19.219: “Voici ce que Maron gravait (*ἐχάρασσε*) agitant ses doigts aux tours multiples.” Sur l’usage de ce verbe par Nonnos, cf. Vian 1976–99: 7.95.

le geste silencieux du danseur n'est pas que parole: il est également dessein, écriture. Le danseur "traçait (ἔγραφε) en une éloquente empreinte" (19.206); il "traçait (ἔγραφε) la silhouette de Ganymède d'une main muette" (*ibid.* 216–217); sa "main silencieuse traçait (κατέγραφε) des signes éloquents" (*ibid.* 226). En particulier, les figures des danseurs rappellent celles des peintres.<sup>42</sup> La métaphore du tissage (*ibid.* 202), tout en reposant sur l'association de la pantomime avec l'éloquence, souligne aussi son rapport avec les arts graphiques: car "tisser" signifie non seulement "raconter," mais encore "écrire," "tracer."<sup>43</sup> La pantomime combine les deux activités: elle raconte en traçant des images signifiantes. Son "texte" est une tapisserie véritable qui donne à voir des paroles.

Toujours comparant pantomime et arts figuratifs, Libanius écrit (64.116) que le danseur imite mieux que le sculpteur car il présente l'objet de son imitation par son être vivant, "en lui-même" (ἐν αὐτῷ παριστάς). Cette formule épouse la distinction de Quintilien dont on était parti, entre arts *poietikai* (telle la sculpture) et *praktikai* (telle la danse). À la différence du sculpteur, le danseur est "lui-même" visiblement présent dans le produit de son art. Dans quel sens? Quelle est la nature de cette présence du danseur dans la figuration silencieuse qui constitue l'action de la pantomime?

Dans son apologie de cette forme de danse, Libanius tient à séparer le danseur de l'homme. S'il est vrai que le danseur ne change pas sa condition (βίον) du fait qu'il change ses vêtements (64.53), nous ne sommes pas appelés à juger son caractère ou sa moralité, de même qu'en suivant une rencontre de pugilat nous ne nous préoccupons pas de savoir si le boxeur se comporte envers ses parents aussi violemment que sur l'estrade (64.58). L'homme ne coïncide pas avec le danseur, à côté du "soi" qui apparaît en scène il y a un autre "soi" que la scène n'affecte pas, ou plutôt, qu'elle ne doit pas affecter. Le danseur est comme Zeus, qui "dans toutes ses métamorphoses dont nous entendons parler . . . ne quittait pas pour autant sa nature; tout en s'adaptant soigneusement à ce que l'heure exigeait, il redevenait lui-même (αὐτός)" (64.56). Cette comparaison avec Zeus semble impliquer que le danseur doit préserver un espace à lui, qu'il ne doit pas être totalement présent dans sa danse. Lucien eût été d'accord avec cette position (*Sur la danse* 83–84): le danseur mettant en scène la folie d'Ajax ne doit pas s'identifier à son personnage au point de devenir fou lui-même.

La séparation entre l'homme et l'artiste se veut si radicale que l'homme n'est pas censé non plus s'exprimer dans sa danse. Rien ne saurait être plus étranger à la sensibilité de la pantomime que la philosophie de l'Ausdrückstanz, ou "danse de l'expression," qui fleurit en Allemagne dans les années vingt en rapport avec l'Expressionisme.<sup>44</sup> La raison pour laquelle je me permets de comparer deux formes de danse si lointaines dans le temps et dans l'espace est que l'une

<sup>42</sup> Cf. Xén. *Banquet* 7.5 (le verbe est encore γράφονται); Plut. *Propos de table* 747a (γραφικῶς).

<sup>43</sup> Cf. Scheid et Svenbro 1994.

<sup>44</sup> Pour l'Ausdrückstanz, je fais référence à Howe 1996.

et l'autre, pantomime et Ausdrückstanz, attachent une grande importance au silence et au danseur individuel (à l'instar de la pantomime, les démonstrations de l'Ausdrückstanz étaient le plus souvent exécutées par un soliste). Dans l'Ausdrückstanz, il y a un lien certain entre silence, mouvement à l'état pur, et expression de l'individualité. Le mouvement est musique: "Qui peut entendre le silence, peut entendre aussi les tons et les gestes. J'ai souvent souligné que nous ... ne dansons pas avec la musique de même que la musique n'accompagne pas nos danses: nous dansons la musique par nous-mêmes. Cela veut dire que nous réalisons la musique sous forme visuelle, dans la mesure où nous exprimons par le mouvement ce que le compositeur a exprimé par les tons."<sup>45</sup> Le mouvement étant lui-même musique, l'accompagnement musical proprement dit peut se rendre superflu, comme dans la pantomime. Ainsi le critique Heinz Beckmann écrit: "Ils dansaient dans des salles sur une estrade vide, tout seuls et presque sans musique. Tout au plus, ils se faisaient accompagner par un pianiste. Le gong était plus en vogue, mais encore plus le silence, une salle complètement silencieuse qui amorçait le mouvement du danseur. La seule chose qui comptait était le pur processus du mouvement dans l'art de la danse, tout tableau était interdit."<sup>46</sup>

Dans cette forme de danse, le silence ne contient pas une figuration: il fait naître du mouvement. À la différence des auteurs grecs, qui percevaient le silence des mouvements du danseur seulement si ceux-ci illustraient des paroles, ce critique souligne que les mouvements, nullement illustratifs, de l'Ausdrückstanz, surgissaient du silence. Et ces mouvements issus du silence exprimaient les sentiments les plus profonds du danseur: l'Ausdrückstanz, écrit une de ses choréographies,<sup>47</sup> est "désir subjectif d'expression dans une forme objective intensifiée." Donc, du fait qu'il introduit et qu'il accompagne les mouvements du danseur, le silence annonce et véhicule l'expression de son intériorité. En revanche, le silence qui enveloppe les gestes de la pantomime exalte la transparence "non expressive" du danseur.

En effet, si l'homme ne coïncide pas entièrement avec le danseur, celui-ci coïncide entièrement avec sa danse. La qualité "panmimétique" de la pantomime entraîne que le danseur doit "devenir" la matière de sa danse: pour lui, il n'y a pas d'autre expression que la reproduction mimétique de son objet. Nous avons vu que Libanios compare l'activité du danseur de pantomime aux déguisements de Zeus (64.56). Cette référence, tout en revendiquant l'autonomie de l'homme par rapport au danseur, souligne également que celui-ci est un transformiste: comme Protée, à qui les sources le comparent souvent, le danseur est capable de métamorphoses continues.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Alexander Sacharoff, cité dans Howe 1996: 23.

<sup>46</sup> Cité dans Howe 1996: 2.

<sup>47</sup> Rosalia Chladek, citée dans Howe 1996: 1.

<sup>48</sup> Cf., par exemple, Lucien *Sur la danse* 19; Libanios 64.117; Aristénète *Lettres* 1.26; Lawler 1942 a avancé l'hypothèse que cette image du danseur-Protée aurait son origine dans une véritable "danse de Protée."

Pour que ces métamorphoses se réalisent, il est requis du danseur d'être "exact" dans son jeu imitatif, c'est à dire, de choisir à chaque fois les gestes appropriés.<sup>49</sup> Et non seulement des gestes symboliques. Les savants ont insisté, et à juste titre, sur la nature stylisée des gestes de la pantomime, qui souvent exigeaient beaucoup de concentration de la part des spectateurs.<sup>50</sup> Cependant, les exemples ne manquent pas de gestes figuratifs qui ne demandaient aucun effort d'interprétation parce qu'ils coïncidaient avec leurs référents réels. Dansant la folie d'Héraclès, Pylade lançait de véritables traits sur les spectateurs (Macrobre *Saturnalia* 2.7); de même, un danseur qui interprétrait la folie d'Ajax se mit à agresser les spectateurs aussi bien que le danseur jouant Ulysse (Lucien *Sur la danse* 83–84). Nous lisons qu'un autre danseur, dans le rôle d'Icare, se fit mal en tombant de son vol et son sang salit l'empereur (Suétone *Néron* 12.2). Et l'on se souviendra de ce que dans l'exhibition décrite par Xénophon, Ariadne et Dionysos s'embrassent "pour de bon avec leurs bouches." Ici, scène et réalité, signifiant et signifié, ne font qu'un. Cette coïncidence est possible parce que le geste imitatif, autrement que la parole, est souvent identique au geste imité. Ainsi la pantomime, tout en traduisant des paroles en actions, récupère les actions originaires traduites par ces paroles et peut même anuler toute distance entre "langage" et "chose": la pantomime est silence aussi dans le sens qu'elle laisse la chose parler par elle-même.

Du fait qu'il doit se mouler parfaitement sur le thème de sa pantomime, le danseur accompli ressemble au poulpe: "Il doit adhérer à sa matière et s'adapter exactement à chacune des actions" (Lucien *Sur la danse* 67).<sup>51</sup> À l'instar du poulpe qui colle au rocher, le danseur doit devenir un avec sa matière, "s'aplatir" sur elle: il doit en suivre les contours, "habiter avec elle" (*συνοικεῖν*), "pousser avec" (*προσφύειν*) chaque détail de son développement.

Certes, les spectateurs n'appréciaient pas toujours les excès mimétiques. Une fois que Pylade s'exhibait dans le rôle du fou Héraclès, par exemple, on lui reprocha qu'il ne marchait pas d'une façon convenable pour un acteur. Sur quoi Pylade enleva son masque et violemment répondit: "Idiots, je suis en train de danser un fou!" (Macrobre *Saturnalia* 2.7). Cet épisode montre que l'on pouvait critiquer les danseurs qui poussaient trop loin leur jeu imitatif: l'Héraclès de Pylade était trop "fou".<sup>52</sup>

Néanmoins, ce même épisode confirme que les frontières séparant la représentation de la réalité étaient très fragiles. D'où la perception des dangers potentiels de la pantomime: si on l'a accusée souvent de corrompre les moeurs, c'est au premier chef parce qu'elle était capable de créer une forte illusion de réalité. Car l'identification du danseur à sa matière favorise une deuxième identification, celle du spectateur, qui, oubliant la qualité fictive de l'imitation, se reconnaît dans

<sup>49</sup> Sur l'*akribēia* du danseur de pantomime, cf. Robert 1969: 115.

<sup>50</sup> Cf., par exemple, Lawler 1946 et 1978: 138–144; Borthwick 1988: 1512.

<sup>51</sup> *προσφύντα τοῖς πράγμασιν συνοικεῖον ἔσωτὸν ἐκάστῳ τῶν δρωμένων.*

<sup>52</sup> Cf. Lawler 1946: 243. Cf. aussi Lucien *Sur la danse* 83–84, où il critique le danseur qui s'identifiait outre mesure à la folie d'Ajax.

l'action imitée comme dans le fait même. Le texte de Xénophon nous aide à imaginer les conséquences possibles d'une telle identification. On se souviendra qu'à la vue de Dionysos et Ariadne s'embrassant, les spectateurs s'excitent, ce spectacle ayant un effet érotique comparable à celui d'un film pornographique d'aujourd'hui. Juvénal serait d'accord avec cette analyse: la pantomime crée du désir et pousse le public à vouloir le satisfaire. "Quand le tendre Bathyllus danse Léda qui gesticule," proteste-t-il, "Tuccia ne peut pas se retenir, et du coup Apula se met à glapire—un long cri plaintif, comme si elle était dans une étreinte" (6.63–65). Seule l'identification totale de ces femmes aux personnages de la danse peut expliquer des réactions aussi fortes. En dépit des protestations morales d'un Juvénal, il semble bien que cette chaîne d'identifications était essentielle pour réussir une pantomime. Lucien a beau critiquer les danseurs qui exagèrent dans l'identification; il n'en reste pas moins qu'il est prêt à reconnaître l'impact qu'une telle "hyperidentification" exerçait sur les spectateurs. Exception faite pour une élite, le théâtre tout entier "devint fou" avec Ajax et le danseur qui semblait aussi fou que son personnage (Lucien *Sur la danse* 83–84). Si bien que Lucien imagine le danseur idéal fonctionner comme un "miroir émotionnel" pour les spectateurs (*Sur la danse* 81):

L'éloge qu'un danseur peut recevoir des spectateurs serait parfait si chacun disait reconnaître dans le danseur ses choses à lui, ou plutôt s'il voyait, comme dans un miroir, son être, ses passions et ses actions habituelles. Car, à ce moment-là, les hommes ne savent plus contenir leur plaisir, mais tous ensemble ils se répandent en louanges, chacun voyant les images (εἰκόνας) de sa propre âme et se reconnaissant lui-même.<sup>53</sup>

La métaphore du miroir évoque le passage de la *République* où Platon compare l'artiste, et tout particulièrement le peintre, à quelqu'un qui tient un miroir pour refléter les objets du monde sensible, en produisant par là des images qui sont encore moins réelles que les phénomènes visibles (10.596d8–e4). De même, le danseur se doit d'être une surface réfléchissante, lisse, sans épaisseur. Cependant, à la différence du miroir platonicien, la capacité réfléchissante du danseur intensifie la réalité des passions des spectateurs qui se reflètent en lui.

Ainsi, s'il est vrai que la pantomime exige concentration intellectuelle pour décoder l'histoire racontée en silence, il est encore plus vrai qu'elle recherche l'identification émotionnelle des spectateurs.<sup>54</sup> Cette identification, à son tour, requiert du danseur qu'il soit transparent, que ses gestes silencieux ne soient pas expression du moi mais signification de l'autre. Ces gestes signifiants peuvent même donner littéralement le jour aux personnages qu'ils dessinent. Un poème de l'*Anthologie Planudienne*, en effet, célèbre en Pylade dansant Dionysos une nouvelle Sémerlé: "Thèbes ne connaît que le dieu naît du feu; mais celui-ci est céleste, qui a été mis au monde (λοχευόμενος) par ses mains qui peuvent tout dire" (4.290.5–6). Cette image nous invite à nuancer l'opposition, dans Quintilien,

<sup>53</sup> Sur cet effet-miroir, cf. Weege 1926: 158.

<sup>54</sup> Plutarque qualifie la pantomime de Pylade de *pathetike* (*Propos de table* 7.8.711e).

entre arts *poietikai* et *praktikai*. Car représenter le danseur comme un accoucheur signifie séparer l'action du résultat. Or, si l'accent portait sur l'action, la métaphore du danseur-accoucheur évoquerait l'accomplissement d'un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur. En revanche, l'accent porte sur le résultat, sur le produit du travail. Ce Dionysos mis au monde par Pylade a déjà une existence à lui, séparée de sa mère invisible: le danseur a entièrement disparu derrière son personnage.

Pour conclure, je m'arrêterai sur la figure d'une danseuse tracée par Aristénète, qui incarne tous les traits de la pantomime que nous avons étudiés (*Lettres* 1.26):<sup>55</sup>

T'appellerai-je orateur, te nommerai-je peintre? Tu traces des actions, tu portes à la lumière des discours de tout genre (όνομάσω <σε> ρήτορα, προσείπω ζωγράφον: καὶ πράγματα γράφεις καὶ λόγους παντοδαπὸν ὑποφαίνεις), tu es l'image manifester (ἐναργῆς) de la nature entière, toi qui, au lieu des couleurs et de la langue, utilises ta main aux mille figures (πολυσχήμῳ) et les attitudes les plus variées, et, comme Protée de Pharos, sembles te métamorphoser, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre . . . La foule s'est dressée, enthousiaste, et t'accompagne en chantant à l'unisson, gesticule des deux mains et agite ses vêtements. Ensuite tout le monde se rassied et chacun narre (διηγεῖται) à l'autre, un par un, les gestes d'un silence aux mille tours (πολυτρόπου στιγῆς).

Tel un orateur, cette danseuse montre des discours; tel un peintre, elle dessine des actions. En croisant les termes correspondants par un chiasme, cette phrase entrelace la double référence à l'éloquence et à la peinture, aussi bien que le double niveau d'imitation de la pantomime: discours et actions, unifiés par le geste. Grâce à ses gestes qui transposent sur la scène discours et actions à la fois, la danseuse résoud l'antithèse traditionnelle entre ces deux pôles.

Pour signifier la résolution de cette antithèse, Aristénète choisit une formule totalisante: l'artiste est "l'image de la nature entière," elle incarne tout. Image signifiante de la nature dans toutes ses formes, cette danseuse est douée d'*enargeia*, une qualité normalement réservée au corps des dieux et à la parole claire des hommes, une parole "distincte" et "lumineuse" comme une épiphanie.<sup>56</sup> L'adjectif ἐναργῆς, tout en soulignant la netteté parfaite, voire la "brillance" des paroles dansées en silence, suggère également que la danseuse se rend elle aussi manifeste comme une épiphanie. Elle apparaît "elle-même," comme le dirait Libanius. Mais cette apparition est en même temps une disparition dans le mouvement incessant des métamorphoses.

Finalement, le rapport entre cette danseuse et son public est formulé dans des termes qui nous sont familiers. D'une part, nous reconnaissons l'enthousiasme des spectateurs se joignant comme un choeur aux efforts de la danseuse et d'autre part, le décodage narratif de l'image gestuelle que souligne ici le verbe διηγεῖσθαι,

<sup>55</sup> Le terme *hyporchema*, qui apparaît dans ce texte, est clairement synonyme de pantomime.

<sup>56</sup> L'*enargeia* (en latin *evidentia* ou *illustratio*) est un concept très important dans les traités de rhétorique gréco-romains. C'est une clarté vivante, "ostentatoire" (cf. Quint. 4.2.64: *ostendendum*; 6.2.32: *ostendere*; 8.3.63: *oculis mentis ostendi*), une clarté qui parle aux sens (Denys d'Halicarnasse *Sur Lysias* 7), ce qui la rend particulièrement apte à caractériser l'action épictistique de la pantomime. Sur l'*enargeia*, cf. aussi Longin *Du sublime* 15.2.

“raconter.” La danseuse a transcrit paroles et actions dans son code gestuel: tout est devenu action. Le public, lui, retranscrit cette action unifiante dans son code verbal: tout devient parole. Les “mille tours” du silence de cette danseuse—qui évoquent les mille tours des doigts du danseur chez Nonnos—se font désormais entendre.

DEPARTMENT OF CLASSICS  
 UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON  
 1220 LINDEN DRIVE  
 MADISON, WISCONSIN 53706  
 U.S.A.

## BIBLIOGRAPHIE

- Boissier, G. 1861. “De la signification des mots *saltare* et *cantare tragoediam*,” *Revue Archéologique*. Deuxième Série 4: 333–343.
- Borthwick, E. K. 1988. “Music and Dance,” dans M. Grant et R. Kitzinger (éd.), *Civilization of the Ancient Mediterranean. Greece and Rome*. New York. 2.1505–14.
- Critchley, M. 1975. *Silent Language*. Londres.
- Gleason, M. 1994. *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*. Princeton.
- Graf, F. 1991. “Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators,” dans J. Bremmer et H. Roodenburg (éds.), *A Cultural History of Gesture*. Ithaca, N.Y. 36–58.
- Howe, D. S. 1996. *Individuality and Expression: The Aesthetics of the New German Dance, 1908–1936*. New York.
- Irigoin, J. et P. Laurens (éds.). 1974. *Anthologie grecque*. 8. Paris.
- Jones, C. P. 1986. *Culture and Society in Lucian*. Cambridge et Londres.
- Jucker, I. 1958–66. “Cheironomia,” dans *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*. Rome. 2.540–542.
- Latte, K. 1913. *De saltationibus Graecorum*. Giessen.
- Lawler, L. B. 1942. “Proteus is a Dancer,” *Classical Weekly* 36: 116–117.
- 1946. “Portrait of a Dancer,” *CJ* 41: 241–247.
- 1978. *The Dance in Ancient Greece*. Middletown, Conn. (première éd. 1964).
- Loraux, N. 1989. “Les Mots qui voient,” dans C. Reichler (éd.), *L'Interprétation des textes*. Paris. 157–182.
- McKeown, J. C. 1979. “Augustan Elegy and Mime,” *PCPS* 25: 71–83.
- Mortley, R. 1986. *From Word to Silence 1: The Rise and Fall of Logos*. Bonn.
- Prudhommeau, G. 1965. *La Danse grecque antique*. Paris.
- Robert, L. 1969. “Pantomimen im griechischen Orient,” in *Opera Minora Selecta* 1. Amsterdam. 654–670 (première éd. 1930).
- Scheid, J. et J. Svenbro. 1994. *Le Métier de Zeus: Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris.
- Schneider, K. 1966. *Die schweigenden Götter. Eine Studie zur Göttervorstellung der religiösen Platonismus*. Hildesheim.
- Trédé, M. 1992. *KAIROS. L'à-propos et l'occasion (le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.)*. Paris.

- Vian, F. *et al.* (éds.). 1976–99. *Nonnos de Panopolis: Les Dionysiaques*. 7 vols. Paris.
- Weege, F. 1926. *Der Tanz in der Antike*. Halle-Saale.
- Wüst, E. 1949. “Pantomimus,” *RE* 18.3: 833–869.