

LA DANSE DIONYSIAQUE, UN MODÈLE D'EXPRESSION POUR LES PERSONNES ÂGÉES ? (Nonnos, *Dionysiaques*, XIX, 159-224)

Résumé. — La danse dionysiaque constitue-t-elle la forme d'expression orchestrale que l'on attend des personnes âgées ? Pour répondre à cette question, nous étudierons le personnage de Marôn dans le chant XIX des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis (entre autres, vers 159-224) et nous comparerons sa danse à celle d'autres personnages qui incarnent des vieillards, notamment dans certains chœurs de pièces de théâtre de l'époque classique (par exemple le chœur des *Perses* d'Eschyle).

Les chants XVIII et XIX des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis constituent une pause dans la conquête de l'Inde par Dionysos. Le dieu est en effet reçu avec ses troupes par Staphylos, le roi d'Assyrie, et se voit offrir un festin. Le séjour à la cour d'Assyrie se révèle des plus agréables, mais le vers 327 du chant XVIII voit la mort du roi Staphylos. Sont donc organisés en son honneur des jeux funèbres, orchestrés par Dionysos. Au cours du festin, on a déjà vu apparaître un vieillard nommé Marôn¹, qui s'est fait remarquer pour sa danse (XVIII, 107-121), et on le retrouve dans le chant XIX, où soixante-cinq vers sont consacrés à son orchestre². J. Gerbaud, commente les vers 161-164 ainsi : « La littérature grecque connaît bien le vieillard qui oublie son âge grâce aux vertus du vin³ » et renvoie à la danse de Philocléon⁴, à l'évocation de la vieillesse faite par le chœur des initiés dans les *Grenouilles* d'Aristophane⁵, au plaidoyer de Kadmos en faveur du culte de Dionysos⁶, à quelques fragments de

1. Il s'agit de Marôn, fils du Silène primordial né de la terre, cité à plusieurs reprises dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, mais il est possible que le nom de Marôn recouvre plusieurs figures, cf. Nonnos, *Dionysiaques*, t. VII, chants XVIII-XIX, trad. J. GERBAUD avec le concours de F. VIAN, CUF, 1992, p. 88.

2. Nonnos, *Dionysiaques*, chant XIX, v. 159-224.

3. *Op. cit.* (n. 1), p. 171.

4. Aristophane, *Guêpes*, v. 1494-1495.

5. Aristophane, *Guêpes*, v. 345-350.

6. Euripide, *Bacchantes*, v. 188-190.

poésie⁷, et à plusieurs passages des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis⁸. Ces diverses références peuvent-elles indiquer que nous nous trouvons en présence d'un modèle, celui de la danse du vieillard, qui serait calqué sur l'orchestique dionysiaque ? Y a-t-il eu volonté de la part des auteurs grecs de créer un modèle de ce type ou de s'y référer ? Il faut tout d'abord se demander si la danse dionysiaque correspond à la forme d'expression corporelle que l'on attend des vieillards. Un second axe de réflexion portera sur les performances techniques de Marôn. Doit-on interpréter sa gestuelle comme celle d'un danseur expérimenté, mais qui ne parvient plus à réaliser parfaitement ce qu'il souhaite en raison de sa vieillesse ou au contraire Marôn atteint-il parfaitement son objectif en raison de son exceptionnel potentiel corporel ? Un troisième thème conduira à envisager la danse de Marôn sous l'angle de l'expression corporelle funéraire. Enfin, après avoir déterminé à quel type de modèle, ou de contre-modèle nous avons affaire, il nous restera à rechercher à quel stade d'évolution nous nous trouvons. Certains mouvements sont-ils caractéristiques de l'époque de Nonnos de Panopolis, à savoir le milieu du V^e s. de notre ère, ou bien ne s'agit-il que de la reprise de l'expression orchestique qui apparaît déjà au II^e s. avec le Περὶ ὀρχήσεως de Lucien ?

Attitudes de la société grecque par rapport à la vieillesse : la danse dionysiaque, modèle ou contre-modèle ?

Les textes anciens assimilent assez souvent la vieillesse à une maladie ou à plusieurs maladies en même temps⁹. Cette représentation de la vieillesse est-elle juste¹⁰ et comment se traduit-elle dans l'orchestique ?

7. Athénée 4, 134c (= Ériphos le comique, fr. 1 KASSEL-AUSTIN) et 10, 428a ; *Anacreonta*, 39, 3-5 ; 47, 1-5 ; 53, 3-5 ; 59, 11-13, *Anthologie Palatine* (11, 57 Agathias).

8. XVIII, 149 et s. pour la danse du vieux Pithos et XLV, 56-64 pour la danse de Tirésias et de Kadmos qui est une imitation d'Euripide, *Bacchantes*, v. 188-190.

9. S. BYL « La gérontologie de Galien », *History and Philosophy of the Life Sciences* 10 (1988), p. 73-92, part. p. 84 et p. 86 : dans le *De sanitate tuenda*, VI, 2 (K VI, 388-389), « les gens ont néanmoins la santé non seulement jusqu'au début de la vieillesse mais même durant toute la vieillesse qui pourtant paraît à certains une maladie naturelle alors que les vieillards ne souffrent pas et qu'ils n'ont perdu complètement aucune des facultés que nous employons dans la vie quotidienne, qu'ils ne sont pas devenus complètement faibles, mais jouissent de la santé qui est propre à la vieillesse... » ; mais dans son traité *De marasmo*, Galien définit la vieillesse comme un marasme, reprenant ainsi la tradition aristotélicienne qui considère la vieillesse comme une consommation, cf. Aristote, *De la jeunesse et de la vieillesse*, 5-6, 469 b 23 - 470 b 5, et *Problèmes*, III, 5-6. Enfin, dans l'*Art médical*, XXXVII, 1, Galien fait un parallèle entre la convalescence et la vieillesse : « Quant au régime reconstituant, il s'applique aux gens qui sortent de maladie et aux vieillards » (trad. V. BOUDON, CUF, 2000, Galien, t. II : *Exhortation à la médecine ; Art médical*).

La danse de Marôn tient-elle des chorégraphies du théâtre ?

Pour les Grecs, l'âge où commence la vieillesse se situe entre cinquante-six et soixante-trois ans : l'homme passe de la catégorie des *πρεσβῦτοι*, hommes âgés, aux *γέροντες*, vieillards¹¹. C'est donc une soixantaine d'années qu'il faut donner à Marôn. On peut comparer sa danse avec les chorégraphies de vieillards, dans les chœurs des œuvres théâtrales. Nous avons déjà constaté que la gestuelle des chœurs des vieillards est originale par définition, car l'expression corporelle d'un chœur est liée à son âge, à son sexe, à sa condition sociale et à ses liens d'amitié éventuels avec les héros du drame¹². Mais nous n'avons pas encore étudié la gestuelle des vieillards pour elle-même.

À première vue, par son caractère dionysiaque, la danse de Marôn évoque les chorégraphies des comédies, et la comparaison avec la danse de Philocléon, dans les *Guêpes* d'Aristophane, s'impose naturellement. Même si le rythme des deux chorégraphies diffère (rythme binaire de l'hexamètre dactylique pour Nonnos, alternance de rythmes binaires et ternaires dans les archilochiens d'Aristophane), on y retrouve un pas identique, celui d'agiter en rond le pied ou le bas de jambe¹³. Mais comparons aussi la danse de Marôn à celle de l'entrée du chœur des *Perses*. La danse de Marôn, par son rythme, l'hexamètre dactylique, qui est aussi celui des poèmes épiques, pourrait rappeler le rythme de la *parodos* du chœur des *Perses* qui est fondée sur des anapestes. Dans les deux cas, il s'agit de rythmes avec des pieds de genre égal¹⁴, de rythmes binaires qui peuvent musicalement se traduire par des mesures à deux temps, et « sont aptes à la marche, à raison d'un pas ou d'un demi-pas par pied »¹⁵. Seule différence, l'hexamètre

10. C. LAES, « À la recherche de la vieillesse dans l'Antiquité gréco-romaine », *L'Antiquité classique* LXXIV (2005), p. 243-255.

11. A. CATRYSSSE, *Les Grecs et la vieillesse d'Homère à Épictète*, 2003, p. 225-226. S. BYL, « La vieillesse dans le corpus hippocratique », dans F. LASSERRE et Ph. MUDRY (dir.), *Formes de pensée dans la collection hippocratique*, Genève, 1963, p. 85-95, part. p. 86, précise cependant « qu'il est difficile, sinon impossible, de déterminer avec certitude l'âge à partir duquel les médecins considéraient que l'homme devenait un *γέρον* ». Dans le corpus hippocratique, suivant les auteurs, le seuil de la vieillesse se situe à 56, 60 ou 63 ans.

12. M.-H. DELAUAUD-ROUX, *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, p.151.

13. Nonnos, XIX, 171, et Aristophane, *Guêpes* 1523.

14. C'est-à-dire pour lequel « le rapport de durée des temps baissés et des temps levés est égal : dactyle, $\text{—}\cup$; anapeste, $\text{—}\text{—}\cup$ (2 unités de durée contre 2) », cf. A. DAIN, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, p. 23, § 14.

15. Eschyle, *Les Perses*, texte établi et traduit par P. MAZON. Introduction et notes par Ph. BRUNET (Classiques en poche), Paris, « Les Belles Lettres », 2000, p. 2-3, n. 3.

dactylique donne un rythme ascendant tandis que le vers anapestique consiste en rythme descendant¹⁶. Mais la gestuelle du chœur des *Perses* est bien différente de celle de Marôn. On s'attend généralement à voir entrer les conseillers avec leur bâton, qui conditionne toute la gestuelle. La mise en scène réalisée par Philippe Brunet en mai 2001 répond à ce principe¹⁷. Les mouvements de Marôn, même s'ils s'effectuent sur un rythme binaire, semblent beaucoup plus rapides : ronds de jambes¹⁸ au vers 171, de « tournoyantes enjambées » en changeant de pied fréquemment¹⁹ aux vers 198 et 199. Ils relèvent en effet du genre dionysiaque. De cette différence de nature entre les pas effectués par les conseillers et Marôn, devons-nous en déduire que des personnages sérieux comme les conseillers ne peuvent jamais s'exprimer sur le mode dionysiaque ? Les vers 65 à 113 des *Perses* permettent d'apporter quelques nuances puisqu'il s'agit de vers ioniques mineurs (υυ-), c'est-à-dire le même rythme que l'on trouve dans les *Bacchantes* d'Euripide. Philippe Brunet accentue cette caractéristique dans sa mise en scène, puisqu'il va presque jusqu'à transformer son chœur de vieillards en chœur de satyres : ceux-ci effectuent alors des sauts. Existe-t-il un modèle type sur la danse des vieillards et quel est-il ?

16. A. DAIN, *op. cit.* (n. 14), p. 23, § 15 : on parle de rythme ascendant quand le temps levé précède le temps baissé, et de rythme descendant quand le temps baissé précède le temps levé.

17. Spectacle créé par le Théâtre Démodocos à la Sorbonne en mai 2001.

18. Et non pas comme le suggère J. GERBAUD, *op. cit.* (n. 1), p. 171 un pas tournoyant qui fait travailler les chevilles. J. Gerbaud cite comme référence le v. 1523 des *Guêpes* d'Aristophane *ταχὸν πόδα κυκλοσοβεῖτε*, « votre pied rapide, agitez-le en cercle », et le vers 180 de l'*Électre* d'Euripide, *εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἐμὸν*, « marquer de mon pied la cadence », qui ne recouvrent pas la même réalité, puisque le pas évoqué par Euripide insiste sur le bruit effectué tandis que le pas cité par Nonnos et Aristophane met l'accent sur le mouvement du pied, que l'on peut interpréter comme un mouvement du bas de la jambe, un peu à la manière des danseuses de french-cancan. Cf. M.-H. DELAUAUD-ROUX, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995, n° 33, p. 67-68 ; EAD., « Reconstitution de la danse du *karkinos*, Aristophane, *Guêpes*, 1518-1537 », dans J. NAPOLI (dir.), *Ressources et activités maritimes des peuples de l'Antiquité*, Actes du Colloque international 12-14 mai 2005, Université du littoral Côte d'Opale (Les Cahiers du Littoral 2, n° 6), Boulogne-sur-mer, 2008, p. 259-271.

19. J. GERBAUD, *op. cit.* (n. 1), p. 173, éprouve de la difficulté à identifier le pas : « Marôn tourne tout en sautant d'un pied sur l'autre ; le changement de pied est exprimé à trois reprises dans le vers : la redondance met en évidence la rapidité des évolutions du danseur. Les mouvements des Grecs étaient moins variés que les nôtres ; ils se limitaient à de rapides piétinements au cours desquels le danseur changeait de pied tout en continuant à tourner. » Cette difficulté se comprend aisément, car rien dans les vers 198-199 n'indique si le changement des pieds s'effectue en sautant ou par pas piétinés.

La danse de Marôn, modèle ou contre-modèle du vieillard ?

Pour certains auteurs, les danses de vieillards sont porteuses de bienfaits moraux ou physiques. Concernant les bienfaits moraux, on peut citer un fragment d'Anacréon : « Quand un vieillard danse, il n'y a de vieux en lui que ses cheveux, son esprit est jeune encore ²⁰. » Pour les effets positifs sur le plan physique, on peut renvoyer aux propos de Socrate, qui fait l'éloge de la danse sans aucune restriction d'âge, car il s'agit d'un art qui convient à tous. C'est en effet un sport modéré pour l'organisme et le philosophe dit aux convives assemblés dans la maison de Callias qu'il prendrait volontiers des leçons du maître de danse syracusain qui se trouve là avec sa troupe ²¹. Bien entendu, la conception de la danse défendue par Socrate est adaptée à tout âge, y compris la vieillesse. Socrate déclare ne pas goûter les tours de force ni l'acrobatie et rechercher non la difficulté technique mais la beauté du mouvement ²². Cependant, Socrate doit faire face au sourire, voire au rire des autres convives, pour lesquels la danse n'est pas une activité de vieillard ! De même, on rencontre aussi chez certains auteurs grecs antiques le thème des vieillards qui, refusant d'abandonner la danse, deviennent un objet de risée pour leurs concitoyens ²³. Aux yeux des Grecs de l'Antiquité, la danse ne fait donc pas l'unanimité comme activité pour les vieillards, vraisemblablement parce qu'ils associent cette pratique à la jeunesse et à la beauté. Or le vieillard ne répond plus à ces deux critères. Il n'apparaît plus capable des prouesses techniques par lesquelles brillent les plus jeunes. Si la société grecque tolère

20. Anacréon, 37 (BERGK, *Anthologia lyrica*, p. 427).

21. Xénophon, *Banquet*, II, 17-18, trad. F. OLLIER, CUF, 1971. Voir aussi Isocrate, *À Démonicos* (I), 14 « pratique parmi les exercices physiques non pas ceux qui développent la force, mais ceux qui entretiennent la santé ; tu peux obtenir ce résultat si tu cesses ton effort au moment où tu pourrais le prolonger. » (trad G. MATHIEU et E. BRÉMOND, CUF, 1972) et le commentaire de G. PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, Paris, CNRS, 1965, p. 399-400, § 1266-1267. Sur les vertus curatives de la danse, cf. Pindare, fr. 6, p. 179 (Puech) qui, parlant des danses des Hyperboréens, précise que ces hommes ne connaissent ni la maladie ni la vieillesse ; Platon, *Lois*, VII, 790 e ; Plutarque, *Sur la conservation de la santé*, (*De Valet. Tuenda*) VI, 15 ; Lucien, *De la danse*, 71 ; Porphyre, *Pythag.*, 32 (à propos du médecin Oribasios qui recommandait la danse pour faire descendre les humeurs mauvaises de la tête) et le commentaire que donne L. SÉCHAN de ces textes (*La danse grecque antique*, Paris, De Boccard, 1930, p. 38, et 40-41).

22. Xénophon, *Banquet*, VII, 3 et 5. Voir aussi G. PRUDHOMMEAU (*op. cit.* [n. 21], p. 387, § 1246) qui, s'appuyant sur Aristote, *Politique*, VIII, 3, 3 et VIII, 3, 5, précise que les Grecs avaient le souci d'éviter les excès en matière d'entraînement sportif (notamment en ce qui concerne les enfants pour ne pas déformer le corps des futurs athlètes), et qu'ils mettaient au premier rang le beau et non la brutalité.

23. G. PRUDHOMMEAU, *op. cit.* (n. 21), p. 377, § 1224. G. Prudhommeau se fonde essentiellement sur les v. 1417-1419 des *Guêpes* d'Aristophane.

une danse pour les personnes âgées, c'est une danse telle que la prône Socrate, c'est-à-dire qui ne présente aucun danger physique, et qui sans doute met en valeur les qualités que l'on associe à la vieillesse, la σοφία et la σωφροσύνη. Ce ne peut donc être qu'une chorégraphie dont le rythme n'est pas trop rapide, et qui respecte « la rectitude des lignes »²⁴, comme Platon le proposait pour les citoyens de sa cité idéale.

Où situer la chorégraphie de Marôn dans cette conception ? J. Gerbaud renvoie à un thème comique de la littérature grecque, celui du vieillard ivrogne, et capable, sous l'effet de la boisson, d'oublier son âge et de se livrer à la danse. Ce thème est très présent aussi dans la philosophie et dans la médecine grecque, puisque Galien, reprenant puis commentant les propos de Platon, les justifie par sa science :

Voici un passage tiré du deuxième livre des Lois : « N'instituerons-nous pas pas la règle que, tout d'abord jusqu'à dix-huit ans, les enfants ne goûtent absolument pas le vin, enseignant que dans le corps et l'âme, il ne faut pas conduire le feu au feu avant de commencer à affronter les labeurs, prenant garde à la consommation furieuse des jeunes gens ? Puis jusqu'à trente ans, qu'ils ne goûtent au vin qu'avec mesure ; que le jeune s'abstienne de toute ivresse et excès de vin. Mais arrivé à quarante ans, lorsqu'il festoie dans les syssities, qu'il invoque les autres dieux et qu'il invite tout particulièrement Dionysos à la cérémonie qui est en même temps divertissement des hommes âgés : car celui-ci a donné aux hommes le vin comme remède, secours contre l'âcreté de la vieillesse, afin que vienne l'oubli de la tristesse et du découragement, et que le caractère de l'âme, de dur, devienne mou comme le fer mis au feu devient ainsi plus malléable. » Avec ce passage, j'invite ces nobles platoniciens à ne pas se souvenir seulement des propos sur la consommation de vin elle-même, mais aussi sur la différence des âges. Car il dit que la nature des jeunes gens est furieuse et que celle des vieillards est âcre, découragée et dure, ce qui n'est pas dû au nombre des années, mais au tempérament du corps propre à chaque âge. En effet, le tempérament des jeunes est très chaud et très sanguin, celui des vieillards peu sanguin et froid : c'est pourquoi la consommation du vin profite aux vieillards, car elle ramène la froideur due à l'âge, tandis qu'elle est très contraire à ceux qui sont en croissance. Elle surchauffe leur nature, qui se met à bouillonner et à s'agiter violemment, et cela conduit à des mouvements démesurés et violents²⁵.

Marôn n'effectue pas n'importe quelle chorégraphie puisqu'il s'agit d'orchestrique dionysiaque. Ce faisant, il sort de la forme d'expression orchestrique que l'on attend des personnes âgées et qui se rapprocherait

24. « Quand l'ensemble des membres du corps garde la rectitude des lignes », Platon, *Lois*, VII, 815 e, trad. A. Diès, 1956.

25. Galien, *Les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*, 10, traduction V. BARRAS, T. BIRCHLER, A.-F. MORAND, dans Galien, *L'âme et ses passions* (La roue à livres), Paris, « Les Belles Lettres », 1995 ; cf. Platon, *Lois*, 666 a-c.

plutôt de l'ἐμμέλεια de la tragédie grecque. La danse du vieillard ivrogne ne correspond donc en rien à la représentation de l'expression corporelle du vieillard dans la société grecque. Il ne peut pas s'agir d'un modèle. En revanche, le thème revient assez fréquemment pour qu'on puisse le définir comme un contre-modèle comique.

Des questions restent à résoudre concernant l'interprétation de ce contre-modèle. Doit-on imaginer un Marôn ayant des difficultés à venir à bout de sa danse en raison de son âge ou possède-t-il encore un corps qui lui permet d'en surmonter toutes les difficultés ?

Un danseur en difficulté en raison de son âge ou un vieillard exceptionnellement performant dans sa danse ?

Pour en décider, examinons à nouveau les vers 159-224, en ayant bien à l'esprit qu'il s'agit d'un concours entre Marôn et un danseur plus jeune, un Silène ²⁶.

S'agit-il d'un danseur en difficulté en raison de son âge ?

Les vers 159-168 montrent bien que nous sommes en présence d'un vieillard. Au vers 159, il est qualifié de τριγέρων « trois fois vieux », et le participe βάρυθοντι, « chargé, accablé », se rapporte sans doute à son corps ou à ses jambes. Il correspond tout à fait aux critères de représentation de la vieillesse dans la littérature grecque de l'époque archaïque, tels que les a définis P. Birchler-Emery ²⁷, à savoir les défauts de lourdeur et de pesanteur associés à la vieillesse. Il n'y a rien d'étonnant de voir ces critères de l'époque archaïque repris dans un texte du V^e s. de notre ère, puisque Nonnos s'est donné pour défi d'écrire une épopée digne des

26. On s'attendrait à ce que le personnage de Silène soit relativement âgé puisqu'il est traditionnellement représenté comme chauve. P. CHUVIN (*Mythologie et géographies dionysiaques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand, 1981, p. 190 [voir aussi p. 193-196]) identifie Silène au père de Marôn : « l'épreuve la plus longuement racontée est celle de la pantomime qui met aux prises Silène et son fils Marôn ». Mais pour J. GERBAUD, *op. cit.* (n. 1), p. 88-89 : « Il s'agit de Marôn et de Silène, ou plutôt d'un Silène [...]. Marôn, fils du Silène primordial né de la terre, apparaît en diverses circonstances dans le poème, si du moins le nom de Marôn ne recouvre pas plusieurs figures. Son rival porte seulement le nom générique de Silène et demeure en fait anonyme. Il est en tout cas distinct du père de Marôn puisqu'il est plus jeune que son rival. » (v. 176-177.)

27. P. BIRCHLER-EMERY, « Old-Age Iconography in Archaic Greek Art », *MeditArch* 12 (1999), p. 17-28, et *L'iconographie de la vieillesse en Grèce archaïque*, thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Genève sous la dir. de J. P. Descœudres, 2004. Les textes étudiés ici proviennent de son corpus, par exemple *Odyssée*, II, 16, *Hymne homérique à Aphrodite*, 233-234, Alcman, fr. 26, 1-2. A. CATRYSSÉ (*op. cit.* [n. 11], p. 41-59), cite de nombreuses références, mais n'a pas porté, comme P. Birchler, son attention sur le corps du vieillard en mouvement.

poèmes homériques. Nonnos montre ensuite Marôn en train de rechercher du vin pour prendre des forces, ce qui correspond tout à fait à l'illustration du vieillard ivrogne qui oublie son âge grâce aux effets de la boisson. Cependant, cela ne suffit pas, car Marôn ne semble pas encore sûr du potentiel que lui offre son corps. Comme n'importe quel danseur, il s'échauffe, à partir du vers 165, mais avec beaucoup plus de précautions qu'un autre, en raison de son âge : πόδας ἀμφελέλιζεν, « il faisait tourner ses pieds autour ». C'est donc à ses pieds qu'il attache le plus d'importance. En cela, l'écriture de Nonnos diffère légèrement des représentations de la vieillesse de l'époque archaïque qui mettent en évidence la faiblesse des genoux²⁸. P. Birchler-Emery évoque aussi d'autres critères de la vieillesse, à savoir le corps courbé, et donc la nécessité d'un bâton pour se déplacer²⁹. Tous ces traits, bien entendu, se retrouvent aussi dans l'iconographie grecque de l'époque archaïque, y compris pour des vieillards en train de danser, voire de faire des acrobaties³⁰. À l'époque classique, les références restent abondantes³¹. On peut en conclure que l'échauffement de Marôn, tel qu'il est décrit par Nonnos, répond aux critères de la représentation traditionnelle du vieillard, mais aussi à la réalité morphologique de la majeure partie des personnes âgées. Effectuer un exercice inhabituel pour un vieillard demande encore plus de préparation que pour une personne jeune ou dans la force de

28. P. BIRCHLER-EMERY, *op. cit.* (n. 27), p. 395, cf. Tyrnée, fr. 7, 19 (Diehl = fr. 10, 19 Loeb) ; Sapho, fr. 58, 13-15 (Voigt) ; Théognis, v. 977-978.

29. P. BIRCHLER-EMERY, *op. cit.* (n. 27), p. 396.

30. P. BIRCHLER-EMERY, *op. cit.* (n. 27), p. 327-329, p. 336-338, p. 375-377, p. 336, n. 280. P. Birchler-Emery donne en exemple deux céramiques qui représentent des vieillards dans le cadre de chœurs comiques : la première est le σκύφος de Thèbes B.E. 64.342 (J. R. GREEN, « A Representations of the *Birds* of Aristophanes », *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 2 [1985], 106, fig. 15 a-b ; A. D. TRENDALL et T. B. L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, London, 1971, p. 22, fig. I, 13 a-b), qui montre sur une face six vieillards en train de danser et sur l'autre face ces six mêmes vieillards en train de faire le poirier, mais avec les jambes pliées ; il s'agit sans doute d'un chœur de κῶμοι précédant les chœurs de comédie puisque ce σκύφος date des années 500-490 av. J.-C., à moins qu'on ne le date des années 490-450. La seconde est la coupe attique de Malibu 86.AE.696, attribuée au peintre de Sabouroff (Beazley, ARV, 387, 10, MuM 56, 1980, n° 103 ; *CVA Malibu*, J. Paul Getty Museum 8 / USA 33, p. 52-53, fig. 23, pl. 441 [1718], 1-2, pl. 442 [1719], 1-2) et concerne une danse de comédie puisque cette coupe date des années 475-425 av. J.-C. P. Birchler renvoie aussi aux représentations de vieillards dans les tragédies dans sa partie 5, 4, 1e.

31. A. CATRYSSSE, *op. cit.* (n. 11), p. 57-219. Cependant, l'auteur ne porte pas d'attention particulière aux représentations des vieillards en mouvement, sauf en ce qui concerne le personnage de Philocléon dans les *Guêpes* d'Aristophane, p. 184-186.

l'âge³², ce que Nonnos traduit par l'expression μή βαρὺ γῆρας ἔπαυσε λελασμένα γυῖα χορείης, « craignant que les pesanteurs de l'âge n'aient engourdi dans son corps le souvenir de la danse »³³. D'ailleurs, on peut remarquer que Marôn, après ces premiers pas, n'est pas encore un danseur très sûr de lui, car il éprouve le besoin de se concilier l'âme du défunt par des paroles sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Il lui faut encore quelques vers pour prendre de l'assurance, c'est-à-dire pour achever son échauffement et retrouver la maîtrise de son corps. Doit-on pour autant interpréter toute la chorégraphie de Marôn, dans le sens de la maladresse, ou d'une certaine difficulté à réaliser certaines prouesses techniques ? Les médecins se sont intéressés à la longévité et à la belle vieillesse, mais pas spécifiquement aux performances physiques des personnes âgées³⁴. C'est donc vers les chorégraphies mettant en scène des vieillards qu'il faut nous tourner.

Quel est le niveau de la chorégraphie ici représentée ?

Que se passe-t-il une fois l'échauffement de Marôn effectué ? Quels mouvements exécute-t-il ? Qu'implique la chorégraphie ici représentée ?

Au vers 171, Marôn commence à parler en effectuant des κύκλα ποδῶν ou cercles des pieds à interpréter comme des ronds de jambes³⁵, figure que nous avons déjà évoquée dans la première partie de ce travail. Si Marôn éprouve des difficultés en raison de son âge, il n'est pas obligé de lever la jambe très haut pour réaliser ces pas. Mais aucune indication dans le texte ne précise que le mouvement lui pose problème. Au vers 178, Marôn dit χορεύσω, « je danserai », puis aux vers 180-181, χορεύσω κῶμον ἀνακρούων, « je danserai en commençant à marteler un κῶμος ».

32. R. FEILLET et C. RONCIN (*Souci du corps, sport et vieillissement. Entre bien-être et prises de risque : comprendre et construire les pratiques* [Pratiques gérontologiques], Ramonville Saint-Agne, Érès, 2006, p. 32) rappellent que les pratiques sportives après soixante ans ne sont pas dépourvues de risques, notamment « l'entraînement intensif qui induit souvent des traumatismes ostéo-articulaires irréversibles, sans oublier la pratique performante après 50 ans qui augmente les risques cardio-vasculaires et les chutes avec leurs conséquences sur l'ensemble de la vie quotidienne chez les plus de 60 ans ». La gymnastique, pour R. Feillet et C. Roncin, p. 51, constitue « en même temps une pratique où peut survenir un accident si on tente de forcer ».

33. J. GERBAUD (*op. cit.* [n. 1], p. 171) rappelle qu'il s'agit aussi de la reprise, mais d'une façon différente, du thème de « l'athlète qui s'échauffe avant son épreuve et qui redoute d'avoir perdu la forme ».

34. Par exemple le traité hippocratique, *Des lieux, des eaux et des airs* (7 et 4), daté de la seconde moitié du V^e s. av. J.-C., et le traité *Du régime* (I, 32-33), daté de la fin du V^e s. ou de la première moitié du IV^e s. av. J.-C., cf. J. JOUANNA, *Hippocrate*, Fayard, 1992, p. 528-529 et p. 557-559.

35. J. GERBAUD (*op. cit.* [n. 1], p. 92) ne fait commencer la danse qu'au vers 198.

La chorégraphie proprement dite débute au vers 198, où Marôn effectue des mouvements tournants en changeant de pied : ἐχώρευε Μάρων ἐλικώδει ταρσῶ, δεξιὸν ἐκ λαιοῖο μετῆλυδα ταρσὸν ἀμείβων.

Puis vers 200, il effectue un mouvement de main, qui ne paraît pas requérir de compétence technique spécifique. En revanche, au vers 202, il effectue des mouvements de nuque et de tête, propres à déstabiliser une personne âgée ayant de l'arthrose cervicale, surtout s'ils sont effectués de manière brusque : νεύματι τεχνήεντι, « avec une inclinaison (de tête) faite avec art », et κεφαλὴν ἐτίνασσε, « il balançait la tête ». Ces mouvements paraissent la plus grande prouesse technique du danseur, car la suite de la chorégraphie relève surtout de l'art des mouvements de bras et de la chironomie (v. 205-219)³⁶. Cependant, la coordination de l'ensemble peut offrir quelques difficultés, surtout s'il s'agit de suivre un rythme complexe, chose que l'on peut voir aux vers 220-221 : « Et il arrête l'élan cadencé de son pied savant quand il a achevé les mesures compliquées de sa danse agile. » Le début du vers 222 révèle un danseur fatigué par sa danse, peut-être essoufflé, mais en tout cas inquiet de connaître l'effet de sa prestation (il s'agit d'un concours) puisqu'il reste quelque temps « tremblant ». La chorégraphie ne paraît pas très difficile à danser, mais en revanche elle est très longue, puisqu'elle dure du v. 165 au v. 220, et on peut remarquer aussi que notre danseur parle durant les vers 175-197, c'est-à-dire durant plus de vingt vers³⁷. Cette chorégraphie exige donc des qualités d'endurance et un danseur émérite. Elle demande aussi que le danseur soit capable d'improviser sa chorégraphie³⁸. Reste à savoir si Marôn possède ces qualités et peut ainsi constituer un sérieux rival pour les autres participants au concours de danse.

Comparons ce morceau avec celui qu'exécute Marôn au chant XVIII des *Dionysiaques*, plus court (quatorze vers), mais qui, par ses difficultés

36. M.-H. GARELLI, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique* (Bibliothèques d'Études Classiques, 51), Louvain - Paris, Peeters, 2007, p. 39 et n. 42 ; E. J. JORY, « Theatre, Performance and Public in the Roman Empire », *Antichthon* (1990), p. 66-72, part. p. 69-71.

37. Sur les problèmes posés par l'utilisation de la voix dans la danse, cf. M.-H. DELAUAUD-ROUX, « More than Movement: the Use of Voice in the Ancient Greek Dance », *Much More than Movement, 19th World Congress of Dance Research, Larnaca, Cyprus, 9-13 November 2005* (publication sur DVD). M.-H. GARELLI (*op. cit.* [n. 36], p. 55, n. 103) estime au contraire que les chorégraphies représentées dans Nonnos, *Dionysiaques*, XIX, v. 118-186, sont très limitées dans le temps, contrairement à d'autres pantomimes, telle celle de Pylade, qui devait être assez longue.

38. M.-H. GARELLI (*op. cit.* [n. 36], p. 283 et n. 232) montre bien que l'improvisation sur un thème ou un personnage célèbre est devenue une caractéristique de la pantomime dès le II^e s. de notre ère.

techniques, constitue une véritable prestation de soliste³⁹. Ce morceau a fait l'objet d'une reconstitution chorégraphique par Germaine Prudhommeau, laquelle a été très fortement critiquée par J. Gerbaud⁴⁰. Le premier pas paraît hasardeux, mais Marôn pirouette ensuite, soutenu par deux satyres, en équilibre sur un pied et de surcroît sur la demi-pointe. Le texte ne précise pas dans quelle attitude se trouve l'autre jambe. Emporté par l'élan que lui impulsent les satyres, comme le suggère J. Gerbaud, il se trouve dans une posture qui n'est pas facile à maintenir, et qui pourrait faire penser à certains portés que l'on rencontre non seulement dans la danse contemporaine mais aussi dans le patinage artistique. Il possède donc certainement encore une solide musculature abdominale et dorsale, seule à même de l'aider dans cette difficulté. Il est équipé aussi d'une outre de cuir, qu'il lui faut maintenir, ce que J. Gerbaud comprend difficilement :

On ne voit pas comment Marôn peut tenir des objets dans ses mains, alors qu'il s'appuie avec celles-ci sur les épaules de deux Satyres. On ne peut pas supposer que dé au vers 112 introduit un nouveau tableau dans lequel Marôn serait porté par ses deux acolytes puisqu'il danse encore sur le sol aux vers 118 ss.

On peut émettre deux hypothèses : soit Marôn est équipé dès le début de l'outre qui est attachée à son cou, mais cet accessoire est certainement très gênant pour le mouvement qu'effectuent les Satyres et qui s'apparente presque à un porté puisqu'ils entraînent Marôn en arrière. La coupe peut être remise à Marôn par une des Bacchantes, qui se trouve danser à proximité, puisqu'elles sont mentionnées au vers 118 : le mouvement est effectué très rapidement puisqu'il n'est pas cité dans la chorégraphie. Ou bien, seconde hypothèse, ce sont les Bacchantes qui remettent à Marôn les deux accessoires, sans interrompre le rythme de la danse, ce qui est encore plus difficile. Mais dans les deux cas, Marôn est obligé de lâcher ses partenaires pour tenir les accessoires qui lui ont été confiés, et il danse à nouveau sur les deux pieds, en exécutant de petits sauts alternés d'une jambe sur l'autre. Même s'il est précisé que Marôn, en raison de son

39. Nonnos, *Dionysiaques*, XVIII, 107-121.

40. G. PRUDHOMMEAU (*op. cit.* [n. 21], p. 280, § 1019) interprète le pas effectué comme un pas de bourrée jeté. J. GERBAUD, *op. cit.* (n. 1), p. 139, à propos du vers 110, écrit « Prudhommeau traduit "tournant par un pas droit qui ramène en arrière hors du sol". Cette interprétation n'est pas acceptable. Il faut sans doute comprendre avec Peek (Lex. S. *παλίσσυτος*) que Marôn tournoie sur la pointe des pieds (*ῥῥθιον ἐκ δαπέδοιο ἴχνος*), pirouette banale dans la danse grecque. Celle-ci présente la particularité d'être effectuée à reculons (*παλίσσυτοι*). L'ivresse peut expliquer ce déplacement inhabituel. » Commentant les vers 112-115, J. Gerbaud précise que « Marôn ne saute pas d'un pied sur l'autre comme le croit Prudhommeau : *ἄλλότριος* a toujours le sens d'"étranger" chez Nonnos ; Marôn est donc porté « par l'élan d'un pied étranger », celui des Satyres sur lesquels il s'appuie. »

ivresse, effectuée des pas mal assurés, le morceau implique une parfaite maîtrise corporelle : il s'agit de maîtriser son corps en état d'ivresse, ce à quoi les Grecs sont entraînés dès leur jeunesse, puisqu'ils fréquentent régulièrement les συμπόσια, lieux favorisés du κῶμος et des jeux d'adresse autour du vin. Tout ceci nous amène donc à penser que le Marôn de Nonnos est un danseur émérite qui a conservé une exceptionnelle condition physique.

Un vieillard qui a conservé toutes ses qualités de danseur malgré son grand âge

L'hypothèse d'un danseur émérite constitue bien évidemment un contre-modèle avec la forme d'orchestique que l'on attend des vieillards. La réalité morphologique de la vieillesse n'incite pas forcément à y souscrire, et moins encore les maladies que les médecins attribuent à cet âge, puisqu'y sont évoquées, entre autres, les douleurs articulaires⁴¹.

Cependant, le danseur âgé n'est pas un vieillard comme les autres puisqu'il a eu l'habitude toute sa vie d'un entraînement régulier et intensif⁴². Il est donc capable, parfois, de performances identiques à celles de danseurs plus jeunes. On donnera l'exemple des danseurs de danse grecque traditionnelle de la région d'Argos, qu'il nous a été donné d'observer lors du XVIII^e congrès mondial de la danse, en 2004⁴³. Il ne s'agissait pas de danseurs professionnels, mais de personnes suffisamment

41. Cf. la classification des maladies en fonction des âges dans le traité des *Aphorismes*, datant du IV^e s. av. J.-C., cf. J. JOUANNA, *op. cit.* (n. 34), p. 530-531 : « Chez les personnes âgées, des dyspnées, des catarrhes accompagnées de toux, des stranguries, des dysuries, des douleurs articulaires, des néphrites, des vertiges, des apoplexies, des cachexies, des démangeaisons de tout le corps, des insomnies, des liquides coulant du ventre, des yeux et du nez, des amblyopies, des glaucomes, des duretés de l'ouïe. » (*Aphorismes*, III, C. 24-31, trad. J. JOUANNA, *op. cit.* [n. 34], p. 213.)

42. Certes, on peut toujours aussi invoquer les inconvénients d'un exercice trop intensif sur le corps, comme le montre la comparaison avec le corps des athlètes, cf. Galien, *Exhortation à la médecine*, XI, 9 : « Tel est l'état de leur corps quand ils sont athlètes ; mais quand ils ont cessé de l'être, c'est encore bien pire. Quelques-uns meurent en effet peu de temps après, d'autres parviennent à un âge plus avancé, sans toutefois atteindre la vieillesse, et y arrivent-ils un jour, ils ne le cèdent en rien aux prières d'Homère, devenus "Boiteux, ridés, et louches des deux yeux" » ; XII, 3 : « Mais après s'être retirés du métier, ils perdent en outre les organes de la sensation qui leur restaient et tous leurs membres, comme je l'ai dit, étant estropiés, les rendent complètement difformes » (trad. V. BOUDON, CUF, 2000). Voir aussi St. H. LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 25, 60-61, 259.

43. Company of Villagers from Limnes (Argos Area) and Dance Group « Dionysos » from Argos, *18th World Congress on Dance Research, The Preservation of Diversity*, Argos, 3-7 November 2004 (DVD).

passionnées par cette activité pour la pratiquer régulièrement. La plupart d'entre eux avaient dépassé soixante ans, certains semblaient même atteindre quatre-vingts ans. Précisons que le rythme de la danse n'a pas été ralenti pour eux. Et c'est un des plus âgés d'entre eux qui a effectué les figures les plus difficiles de la danse dite τσάμικος : à savoir saut périlleux en tenant la main d'un partenaire, et descente en équilibre sur une jambe jusqu'à la position accroupie en conservant l'autre jambe parfaitement tendue. Ce second mouvement exige une grande solidité non seulement des muscles abdominaux mais aussi des muscles quadriceps, d'autant plus que le danseur remonte ensuite exactement de la manière dont il est descendu. Le Marôn dépeint par Nonnos nous paraît tout aussi doué que nos danseurs d'Argos. De même, d'autres danseurs de la littérature grecque, qui ont été interprétés comme des personnages en difficulté en raison de leur âge doivent aussi être reconsidérés autrement, par exemple le personnage de Philocléon dans les *Guêpes* d'Aristophane⁴⁴. À notre avis, Philocléon doit jouer ce passage, non pas comme se prenant pour un danseur émérite sans l'être réellement (ou ne l'étant plus), ce qui correspond souvent à l'interprétation traditionnelle du rôle, mais au contraire comme étant capable de performances extraordinaires pour son âge. On remarquera au moins un pas commun avec la variation de Marôn : Ταχὸν πόδα κυκλοσοβεῖτε, « agitez votre pied rapide en cercle » chez Aristophane au vers 1523, et Κύκλα ποδῶν, « cercles des pieds » chez Nonnos au vers 171.

La danse de Marôn (ainsi que celle de Philocléon) n'est pas un morceau conçu pour n'importe quelle personne âgée, mais une chorégraphie réalisée pour un danseur d'exception en dépit de son âge. C'est donc un contre-modèle pour cette raison, mais aussi parce qu'il se rattache à l'expression funéraire sans en respecter les conventions.

Un contre-modèle de l'expression funéraire

La danse de Marôn se situe en effet dans le contexte des jeux funèbres en l'honneur de Staphylos, qui était l'hôte de Dionysos. Mais le dieu, une fois qu'il a déposé les prix du concours funéraire au milieu de l'assemblée, entend y donner un caractère original :

Il ne s'agit ni de montrer la vitesse de ses pieds à la course ni de jeter au loin la pointe d'une lance : pour Staphylos, le roi défunt, cet ami de la danse, j'éveille une fête amie des ris et des jeux ; je n'offre pas des présents pour honorer les prouesses physiques de la lutte. Ce n'est pas ici la course de chars, les combats de l'Élide, la course d'Oinomaos mortelle aux prétendants : mon arène est la danse ; ma barrière de départ, ce sont

44. Aristophane, *Guêpes*, 1518-1537

des pas bondissants, une main rapide, un saut tournoyant, les mouvements incessants d'un visage mobile, un silence qui anime à la fois les doigts et le regard du danseur⁴⁵.

Non seulement l'épreuve imposée par Dionysos ne correspond pas aux traditionnels jeux funèbres, mais en outre, les figures qu'il impose dans la compétition ne relèvent pas de l'expression traditionnelle de la douleur lors des funérailles. En participant à ce concours, Marôn se présente une fois de plus comme un contre-modèle de l'expression corporelle du vieillard, puisqu'en répondant aux exigences de Dionysos, il ne respecte pas la gestuelle conventionnelle qu'on attendrait de lui.

Marôn, contre-modèle par sa danse dionysiaque là où on ne l'attend pas

On a vu que la danse de Marôn, bien qu'elle s'effectue sur un rythme d'hexamètres dactyliques, répondait à tous les critères de l'expression dionysiaque, d'une part par les exercices d'adresse réalisés autour du vin, d'autre part par les mouvements de nuque et de tête qui sont caractéristiques de l'orchestrique des Ménades. Ce n'est pas du tout le type de chorégraphie que l'on attend lors de funérailles. En effet, *πρόθεσις* et *ἐκφορά*, à savoir exposition du mort et cortège funéraire, mettent en scène une gestuelle qui permet à l'entourage du défunt d'exprimer sa douleur, avec plus ou moins de violence : on porte la main à la tête ou au front, on s'arrache les cheveux, on s'égratigne le visage, on se couvre le visage de terre ou de poussière, on se frappe la poitrine et parfois on va jusqu'à frapper le sol de ses mains⁴⁶. À ces mouvements du corps, correspondent deux genres musicaux le *θρήνος* et le *κομμός*⁴⁷. Nombre de ces scènes de funérailles ont été représentées dans l'iconographie grecque et dans les textes littéraires, notamment les textes des pièces de théâtre. Les textes législatifs n'y sont pas indifférents puisque bien souvent ils limitent ce type de manifestation. Qu'il s'agisse des représentations figurées ou des sources textuelles, les vieillards ne diffèrent pas de la norme générale. Voyons par exemple comment Priam exprime sa douleur alors qu'il ne dispose pas encore du corps de son fils Hector :

45. Nonnos, *Dionysiaques*, XIX, 148-157.

46. M.-H. DELAUAUD-ROUX, *Les danses pacifiques*, op. cit. (n. 12), p. 115, 139 ; EAD., « Gestuelle du deuil et danses funéraires », Actes de la Rencontre *Musiques et danses antiques*, Université de Nantes, 10 février 1996, *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 80 (2002), p. 199-220.

47. On rappellera que du point de vue musical *κομμός* et *θρήνος* sont très difficiles à différencier et qu'il y a souvent, dès l'Antiquité, confusion entre les deux termes. En raison de son étymologie, le *κομμός* (*κόπτειν*, donner un coup) est sans doute lié à une gestuelle plus violente que celle du *θρήνος*, cf. M.-H. DELAUAUD-ROUX, *Les danses pacifiques*, op. cit. (n. 12), p. 155.

Sur sa vieille tête et son cou se voit la boue épaisse qu'en se roulant à terre lui-même y a amassée de ses mains ⁴⁸.

Rappelons aussi, sans en citer le texte, le chœur des *Perses* d'Eschyle, dans les v. 931-1077 (notamment les v. 1046-1067), morceau qui, pour Philippe Brunet, peut se définir comme un κομμός, dont le rythme se développe à partir d'anapestes lyriques ⁴⁹.

Les mouvements et les paroles, voire le chant, de Marôn sont en complète opposition avec cette gestuelle funéraire traditionnelle. Ils sont en rupture avec les usages habituels des Grecs. Marôn précise aux vers 180-181, « je danserai scandant des pas de fête en guise d'air funèbre », puis aux vers 182-184, « je n'ai pas appris à chanter ces mélodies plaintives sur lesquelles se désolait en Grèce le souverain Apollon, versant des larmes sur l'aimable Atymnios ». Enfin aux vers 187-188, il dit : « Je ne suis pas habitant de Sparte ; je ne brandis pas la fleur de deuil, je n'agite pas les délicats pétales des dolentes jacinthes. » Attitudes et expression vocale de Marôn sont liées aux nouvelles normes qu'impose Dionysos pour le concours de danse : de même que le dieu impose des normes nouvelles pour la guerre (l'armement traditionnel de l'hoplite est remplacé par les accessoires du monde dionysiaque), il impose aussi un nouveau mode de funérailles, qui semble en relation avec la personnalité du roi Staphylos, qualifié au vers 150 de φιλόσκορθοι, « ami de la danse ». Dans les *Dionysiaques* de Nonnos, le modèle de l'expression corporelle funéraire est contaminé par un autre modèle, celui de la danse dionysiaque, même si le rythme reste celui de l'hexamètre dactylique.

Marôn, contre-modèle par les sentiments qu'il exprime lors des funérailles

La danse de Marôn se présente ici comme un contre-modèle de l'expression corporelle funéraire du point de vue des conventions gestuelles, mais aussi du point de vue des sentiments. C'est la douleur qui est niée ici :

- v. 169-171 : « Je suis Marôn, l'allié de Dionysos qui ignore le deuil : je ne sais pas pleurer : quoi de commun entre les larmes et Dionysos. »

- v. 172-174 : « Marôn ne connaît pas la douleur ; les sanglots, Marôn ne les connaît pas, pas plus que le deuil gonflé de chagrins : il est l'aimable servent de Dionysos qui ignore le deuil. »

48. *Iliade*, XXIV, 163-165, trad. P. MAZON, avec la collaboration de P. CHANTRAINE, P. COLLART et R. LANGUMIER, 1963.

49. Eschyle, *Les Perses*, op. cit. (n. 15), p. 73, n. 113.

J. Gerbaud, lorsqu'elle commente les vers 172-174, précise bien qu'il s'agit d'une attitude qui est commandée par Dionysos⁵⁰, mais qu'il y a aussi un désir de la part de Nonnos de rendre la scène comique, puisqu'au vers 174, l'adjectif ἱμερόεις surprend dans la bouche du vieux Marôn ; l'adjectif qualifie d'ordinaire Dionysos ou de beaux éphèbes. Il contribue à donner une coloration comique au personnage. On a donc le sentiment que la danse de Marôn est une parodie de l'expression funéraire de la douleur, même si on ne rencontre aucun des éléments de la gestuelle qui permettraient effectivement d'en faire une parodie.

On peut se demander si Marôn, lors des premiers pas de danse qu'il effectue, n'éprouve pas un certain malaise face aux exigences imposées par Dionysos, puisqu'il cherche à se concilier l'âme du défunt. Mais ce faisant, il prend une dimension comique, comme le remarque J. Gerbaud :

Marôn tente ainsi d'amadouer l'âme de Staphylos considéré comme un héros protecteur. Ce genre d'invocation était normalement accompagné d'une libation. D'une manière amusante, elle est qualifiée de νηφάλιον. Ce terme, qui est un hapax chez Nonnos, se réfère aux nephalia, libations sans vin réservées aux morts et à certaines divinités (Muses, Nymphes, Euménides, Hélios, Sélééné ...) [...]. Il a ici un sens particulier : pour l'instant, Marôn ne peut offrir qu'une libation « sèche », constituée uniquement de mots puisqu'il ne possède pas encore le cratère de vin (v. 192-193) ; il promettra en revanche plus loin d'offrir à Staphylos les prémices du cratère (v. 196-197), ce qui sera une façon d'exciter la gourmandise du défunt et d'obtenir sa faveur⁵¹.

Tout se passe comme si Marôn se livrait, de manière involontaire, à une parodie des discours qui pouvaient être tenus en pareille circonstance. J. Gerbaud fait d'ailleurs remarquer que le vers 175 transpose l'invocation d'Achille à Patrocle⁵².

50. J. GERBAUD (*op. cit.* [n. 1], p. 172) commente ainsi les vers 169-174 : « Nouvelle affirmation du credo dionysiaque qui proclame la joie de vivre et refuse les larmes ; comparer Anacreonta, 38, 17-18 West τί γάρ ἐστὶ σοὶ τὸ κέρδος / ὀδυμένῳ μεριμναῖς ; E. HEITSCH, *Griech. Dichterfragm.* I2, n° 42, 28, 11-12, τί μοι πόνον, τί μοι γόον / τί μοι μελεῖ μεριμνῶν. Pour Achille, au contraire, si les pleurs sont vains, c'est parce que l'homme doit se résigner aux arrêts du destin : Ω 550-551. » Voir aussi le commentaire de J. Gerbaud sur l'ensemble du discours de Marôn dans la notice p. 89-92.

51. J. GERBAUD, *op. cit.* (n. 1), p. 171, à propos des vers 167-168. Elle renvoie à Polémon, dans *Schol. ad Soph., Oed. Col.*, 100 et P. STENGEL, *Opferbräuche der Griechen*, 1910, p. 22, 129-130, 181-183.

52. À propos des vers 181-184, J. GERBAUD (*op. cit.* [n. 1], p. 172) précise que faire dire à Marôn qu'il n'est pas le « desservant de Phoïbos » est une allusion à un autre Marôn, dans l'*Odyssee*, qui est un prêtre d'Apollon (ι 196), donc un moyen pour Nonnos de faire sourire son public.

En revanche, Marôn (et Dionysos) présente une idée nouvelle : celle qu'une danse dionysiaque devienne une offrande au défunt, en raison de ses goûts, car, au v. 179, Marôn précise qu'il agit ainsi, car Staphylos « préférait les chœurs aux fumets de la table »⁵³.

Marôn constitue un contre-modèle à l'orchestique des vieillards pour trois raisons :

(1) la danse dionysiaque n'est pas la forme d'expression corporelle que l'on attend d'un vieillard, censé plus que tout autre faire preuve de σωφροσύνη et l'exprimer corporellement ;

(2) Marôn est un danseur d'exception, capable de défier les plus jeunes et donc n'est pas très représentatif des possibilités corporelles limitées dont dispose bien souvent un vieillard ;

(3) Marôn effectue une danse dionysiaque dans les funérailles, circonstance où ce type d'orchestique n'est pas admis.

Il reste à déterminer à quel stade d'évolution chronologique de cette danse nous nous trouvons. Certains mouvements sont-ils caractéristiques de l'époque de Nonnos de Panopolis, à savoir le milieu du V^e s. de notre ère, ou bien ne s'agit-il que de la reprise de l'expression orchestique qui apparaît déjà au II^e s. avec le Πέρι ὀρχήσεως de Lucien ? Les mouvements des bras et des mains tiennent de la pantomime dès le vers 200 : « il grave d'une main muette un prolix silence » et lorsque la danse se termine, vers 199, il est précisé « Voilà les figures que trace Marôn grâce aux jeux multiples de ses doigts ». Entre les deux, il est rappelé régulièrement qu'il s'agit d'une danse muette : « un mutisme élaboré » (v. 209), « d'une main muette » (v. 217), « dans un signifiant silence » (v. 218). Tout cela rappelle qu'on est en présence d'un morceau où le danseur ne parle pas, donc d'une pantomime, contrairement aux vers 169-177. En outre, d'après J. Gerbaud, ce passage est aussi dansé sans musique, ce qui représente le comble de la virtuosité pour un pantomime⁵⁴. Voyons à présent le contenu de la choré-

53. Voir aussi St. H. LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 259.

54. J. GERBAUD (*op. cit.* [n. 1], p. 98) se fonde sur Lucien, *De la danse*, 63, où l'on voit un danseur imposer le silence aux musiciens pour sa prestation. Chez Nonnos, *Dionysiaques*, XIX, 218, l'adjectif employé pour évoquer le silence est ἐχέφων. M.-H. GARELLI (*op. cit.* [n. 36], p. 440) fait remarquer qu'un autre adjectif, φθειγγομένη, peut qualifier cette activité, par exemple à propos de la Muse de la pantomime (Nonnos, *Dionysiaques*, V, 106). M.-H. GARELLI (*ibid.*, p. 336, n. 170) rappelle que Marôn dessine des « figures parlantes ». Elle insiste également (p. 291, n. 263) sur toutes les occurrences du verbe δείκνυμι figurant chez Nonnos, *Dionysiaques*, XIX, 218 ; Lucien, *De la danse*, 62 ; Libanios, Discours, 64, 67-68.

graphie. Tout d'abord, aux vers 203-204, Marôn agite la tête dans un mouvement qui relève de la pantomime, car il s'agit en fait du geste d'agiter les boucles des cheveux, ce que Marôn ne peut faire puisqu'il en est dépourvu. Il mime donc ce geste, comme l'a fait remarquer J. Y. Strasser⁵⁵. À partir du vers 205, Nonnos énumère tous les éléments orchestriques que Marôn élimine de son répertoire : les Titans, Cronos, Phanès, la descendance du Titan Hélios, l'univers et les astres. Ces éléments font partie d'un répertoire en usage dans la pantomime depuis le II^e s. de notre ère, puisque Lucien en mentionne certains dans son *Περὶ ὀρχήσεως* comme faisant partie des connaissances indispensables au danseur⁵⁶. Puis du vers 209 au vers 218, Nonnos précise les rôles qu'interprète Marôn dans sa pantomime : Ganymède (v. 211-214, puis v. 216), Zeus (v. 211) le chœur des bienheureux (v. 211) et Hébé (v. 218). J. Gerbaud, qui commente ce passage estime que Marôn fait preuve de beaucoup de talent, car il change à plusieurs reprises de personnage⁵⁷. Ces

Pour M.-H. Garelli (p. 359), tous ces éléments permettent donc à la danse de Marôn d'être profondément plastique.

55. J.-Y. STRASSER, « Inscription grecques et latines en l'honneur de pantomimes », *Tychè. Beiträge zur Alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik*, 19 (2004), p. 175-212 (tafel 8-9), cf. p. 200 : « Marôn [...] agite les boucles d'une chevelure absente comme s'il était l'un de ces *criniti ephēbi* évoqués par Claudien ; A. LE COZ, « Danses et factions dans l'Empire chrétien : les danseurs *ἑμμολοι* dans la chorégraphie de Malalas », dans M.-H. DELAUAUD-ROUX (dir.), *Musiques, rythmes et danses dans l'Antiquité*. Actes du colloque de Brest, 29-30 septembre 2006 (à paraître). J. Gerbaud rappelle, dans la notice (p. 96-97), que l'ensemble de la pantomime repose sur les *φορὰί* (mouvements), les *σχήματα* (gestes), les mouvements de doigts et les *νεύματα* (mouvements de tête), ainsi que le regard. Elle tend à faire de *σχῆμα* un synonyme de *δείξις*, mais la *δείξις* se rapporte précisément aux indications mimétiques et va donc sans doute bien au-delà des *σχήματα*.

56. Lucien, *De la danse*, 37-30 : « Il doit tout savoir depuis le Chaos et la création du monde, [...] la mutilation d'Oùranos, la naissance d'Aphrodite, le combat des Titans, la naissance de Zeus, la ruse de Rhéa, la substitution d'une pierre à l'enfant, l'emprisonnement de Cronos, le tirage au sort entre les trois frères [...], la révolte des Géants, le vol du feu, la création de l'homme, le châtement de Prométhée, la puissance des deux Éros, ensuite l'île errante de Délos, l'accouchement de Léo [...]. » Mais pour J. GERBAUD (*op. cit.* [n. 1], p. 93), « le catalogue ne fait pas allusion à des histoires légendaires, il mentionne des généalogies divines, plus ou moins en rapport avec une cosmogonie. Il ne se réfère donc pas à proprement parler à des sujets de pantomime : il résume une théogonie / cosmogonie d'inspiration orphique (cf. Phanès) en prenant prétexte du grand âge de Marôn, lui-même d'ascendance titanique (v. 205). » Il ne s'agit que de l'entrée en matière et J. Gerbaud ne fait commencer la danse qu'avec Ganymède.

57. J. GERBAUD, *op. cit.* (n. 1), p. 122 et notice, p. 98, n. 1-3. Sur les personnages interprétés, voir la notice p. 93. Le comble de la virtuosité, pour J. Gerbaud (notice p. 101), c'est aussi de parvenir à passer rapidement d'un personnage à l'autre sans utiliser de masque. Elle met donc en valeur le pouvoir de métamorphose du mime.

personnages ne sont pas évoqués de manière spécifique par Lucien. Ganymède est sans doute inclus dans « les histoires d'amour des dieux, y compris Zeus »⁵⁸, mais n'est pas cité. Zeus est évoqué de nombreuses fois par Lucien, mais pas en relation avec Ganymède, Hébé, ou le chœur des bienheureux. Hébé n'est jamais traitée par Lucien. Il s'agit donc d'une pantomime qui se détache du répertoire traditionnel en usage depuis Lucien, d'une pantomime aux thèmes dionysiaques puisque la boisson, avec le cratère, occupe le point central de la chorégraphie. Ces thèmes étaient peut-être aussi particulièrement goûtés par le défunt, Staphylos. La danse de Marôn, pour la gestuelle, paraît suivre le modèle des conventions de la pantomime en usage depuis le *Περὶ ὀρχήσεως* de Lucien, tout en s'en détachant par son caractère spécifiquement dionysiaque. Ce modèle offert par la pantomime ne paraît pas être spécifique au vieillard. Autrement dit, ce n'est pas parce que l'on est âgé que l'on exécute une pantomime, mais parce que l'on reprend un modèle propre à toute l'orchestrique grecque, depuis le I^{er} siècle avant notre ère⁵⁹.

58. Lucien, *De la danse*, 60.

59. Pour J. GERBAUD (*op. cit.* [n. 1], notice p. 86), la pantomime est un genre d'origine grecque, qui remonte au début du I^{er} s. av. J.-C. ou même à la fin du II^e s. av. J.-C. et qui supplante peu à peu la danse. Elle renvoie à L. ROBERT, « Pantomimen im griechischen Orient », *Hermes* 65 (1930), p. 106-122 et *Rev. Phil.* 32 (1958), p. 52, n. 1. Pour C. VENDRIES et V. PÉCHÉ (*Musiques et spectacles dans la Rome antique et dans l'occident romain*, Paris, Errance, 2001, p. 47), l'art de la pantomime « qui est déjà attesté en Grèce et en Asie au I^{er} s. av. J.-C., atteint son ἀκμή sous l'impulsion novatrice de deux affranchis du siècle d'Auguste, Pylade de Cilicie et Bathylle d'Alexandrie (lequel fut l'affranchi et l'ami de Mécène). Tous deux achèvent la rupture totale entre les *cantica* et l'intrigue du drame, et renforcent le rôle de la musique dans le nouveau genre ainsi constitué. » J.-Y. STRASSER (*op. cit.* [n. 55], p. 175-176), estime que la pantomime, « art primitivement grec qui puise ses origines depuis l'époque classique », « est mal connue pour l'époque hellénistique, bien qu'elle soit vivace au III^e s. av. J.-C. » et qu'il faut attendre la première moitié du I^{er} s. av. J.-C. pour voir un artiste explicitement désigné comme παντόμιμος dans une inscription ». Sur les autres caractéristiques de la pantomime et sur la manière dont elles s'appliquent à l'œuvre de Nonnos et à la danse de Marôn, voir M.-H. GARELLI, *op. cit.* (n. 36), p. 39, n. 42 ; p. 55, n. 103 ; p. 156, n. 30 ; p. 279 ; p. 283, n. 232 ; p. 291, n. 263 ; p. 302, n. 21 ; p. 316, n. 89 ; p. 335, n. 170 ; p. 336, n. 174 ; p. 359, n. 32 ; p. 368, n. 59 ; p. 438 ; p. 442, n. 24 ; I. LADA-RICHARDS, *Silent Eloquence. Lucian and Pantomime Dancing*, London, Duckworth, 2007 ; EAD., « Was Pantomime 'Good to Think with' in the Ancient World? » dans E. HALL, R. WYLES (éd.), *New Directions in Pantomime*, Oxford, University Press, 2008, p. 285-313, sur la perception de la pantomime et les débats dont elle a fait l'objet ; E. J. JORY, *Roman Pantomime*, Routledge (sous presse) ; EAD., « The Pantomime Dancer and his Libretto », dans E. HALL, R. WYLES, *op. cit.*, p. 157-168 (insistant sur le caractère de solo de la pantomime, le danseur qui l'effectue jouant successivement plusieurs personnages) ; R. WEBB, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Harvard, University Press, 2009 ; ID., « Logiques du mime dans l'Antiquité tardive », *Pallas* 71 (2006), p. 127-137.

Notre contre-modèle du vieillard, Marôn, ne fait pas exception à cette règle.

Marie-Hélène DELAUAUD-ROUX
Université européenne de Bretagne, France
Université de Brest
EA 4249 Héritages et constructions dans le texte et l'image