

MINISTÈRE DE LA CULTURE DE LA RÉPUBLIQUE HELLÉNIQUE

DONS DES MUSES

25^e 2/5 BRUXELLES BRUSSEL 2003



DANSE
ACTIVITÉS ÉDUCATIVES



Ελληνική Προεδρία της Ευρωπαϊκής Ένωσης
Présidence hellénique de l' Union européenne
Grieks voorzitterschap van de Europese Unie

Que les danses commencent...

Petit manuel sur la danse dans la Grèce ancienne



Figure de couverture: La danse des Kourètes autour du petit Zeus qui est dans les bras d'Amalthée (Relief architectural. Art romain, période augustéenne. Paris, Musée du Louvre)

Que les danses commencent...

Petit Manuel sur la danse dans la Grèce ancienne

Athènes, 2003

Textes - Conception des activités éducatives:

Eléna Bazini - Xénia Haralambidou

Supervision générale:

Stella Chryssoulaki

Conception graphique:

Dionyssis Constantopoulos - Spilios Pistas

Traitement informatique:

Spilios Pistas

Traduction:

Jeanne Roques-Tesson

Révision des textes:

François Bayard, helléniste

Françoise Jurion, archéologue

Coordination:

Giorgos Karahalios

Krinanthi Déliyanni

Ismi Kavoura

Production:

Société Pallis

ISBN: 960-214-075-5

Copyright © 2003 MINISTÈRE HELLÉNIQUE DE LA CULTURE

“Le pays tout entier va bondir tout à coup”

Euripide, *Les Bacchantes*, 114
(Trad. Les Belles Lettres)

Le don suprême fait aux hommes par les Muses est la capacité à participer par leurs sensations aux rythmes et aux mélodies du monde qui les entoure. C’est pour eux le moyen de traduire par les mouvements de leur corps et les sons des instruments qu’ont fabriqués leurs mains, le souffle du vent, le rythme des vagues, le vol des oiseaux, le mouvement des blés dans la lumière du soleil couchant. Le don suprême d’Erato qui “danse avec le pied, le chant et la vue”, de Polymnie qui “parle par gestes”, d’Uranie et de Terpsichore, c’est la joie de la participation quand l’homme ne fait plus qu’un avec la nature, lui appartient, se l’approprie, parle avec elle et la représente à sa façon.

Ainsi la danse et la musique peuvent-elles être la litanie d’une fête religieuse, le jeu rythmé d’un enfant, une partie de balle, les acrobaties, le pétrissage du pain. Ce peut aussi bien sûr être la poésie, les gestes de la danse dans une représentation tragique, les chants de l’hyménée, le péan de la guerre.

Les dons des Muses sont l’Art qui avec le *Logos* constitue le côté lumineux de l’homme dans sa petitesse et dans sa grandeur. L’exposition de la Direction des Antiquités Préhistoriques et Classiques au Musée du Cinquantième des Musées royaux d’Art et d’Histoire de Bruxelles est une des manifestations culturelles liées à la présidence grecque de l’Union Européenne. Elle porte sur l’un des côtés les plus importants mais aussi les plus difficiles à saisir de l’Antiquité grecque. Elle interprète les échos de la musique, les traces des pas de la danse antique, et par là relève un défi: capturer un grand moment de l’héritage culturel le plus impalpable et l’offrir au public comme un chapitre de l’enseignement classique.

Une autre action s’inscrit dans le cadre de cette entreprise: offrir des dossiers pédagogiques aux écoles qui visiteront l’exposition. Rédigés en trois langues, ces dossiers constituent une introduction à la question de la danse dans l’antiquité, destinée à préparer les élèves à leur visite de l’exposition et à servir de tremplin aux enseignants pour des activités qui peuvent suivre. Les connaissances s’en trouvent affermiées et l’expérience de la visite est associée aux cours et aux intérêts propres aux enfants et aux adolescents. Il a également paru important de faire participer à ces activités les écoles de la communauté grecque et de l’école européenne de Bruxelles.

Pour clore le tout, sera organisée une série de programmes éducatifs sous la responsabilité de la chanteuse grecque Madame Néna Vénétsanou, qui à travers une série de concerts et la grande fête de clôture présentera la musique grecque depuis l’Antiquité jusqu’à nos jours. Tout ce programme pédagogique s’inscrit dans une politique résolue du Ministère hellénique de la culture pour une formation musicale des jeunes et une éducation permanente à la culture. Les jeunes visiteurs sont invités à découvrir les chefs-d’œuvre des musées grecs, à vivre par la pratique les échanges culturels entre les pays et à être sensibilisés comme citoyens de l’Europe aux dangers qui menacent le fragile héritage culturel mondial, qu’il soit matériel ou immatériel.

Lina Mendoni
Secrétaire Générale
du Ministère Hellénique de la Culture

Le dossier “Dons des Muses. Musique et danse dans la Grèce ancienne” dans le cadre de l’exposition du même nom à Bruxelles, et en relation avec la présidence grecque de l’Union Européenne, doit sa rédaction à l’initiative de Madame Nikoletta Divari-Valakou, Directrice des Antiquités Préhistoriques et Classiques au Ministère hellénique de la Culture, à partir du constat de l’absence de matériel éducatif sur ce sujet, tout au moins en Grèce.

Le charme discret de cet aspect du monde antique peu connu du grand public, nous a incités à relever le défi et à mettre en œuvre une collaboration étroite avec des partenaires à la fois de Grèce et de l’étranger. Le projet a été pris en main depuis les premiers stades du dossier pédagogique par Madame Christiane Tytgat, responsable de la collection des Antiquités grecques au Musée du Cinquantenaire des Musées Royaux d’Art et d’Histoire de Bruxelles et Directrice de l’École Archéologique de Belgique à Athènes, Monsieur Jo Santy, du Musée des Instruments de Musique, Monsieur François J. Bayard, helléniste, Monsieur Michel de Waha, Professeur d’Archéologie à l’Université Libre de Bruxelles, Madame Françoise Jurion, archéologue, ainsi que Monsieur Tasos Galatis, poète et philologue, qui malgré leur charge de travail, ont apporté à la rédaction et à la traduction des livrets la collaboration de leur précieuse expérience.

Par ailleurs, nous avons dès le départ bénéficié de la collaboration de Madame Néna Vénétanou qui a accepté de prendre la direction de la fête de la musique grecque ancienne qui viendra clore les activités parallèles à l’exposition. Nous remercions vivement le peintre Monsieur Dionyssis Constantopoulos, le directeur général de la société Pallis, Monsieur Vangelis Stergiou qui ont répondu immédiatement et avec leur professionnalisme bien connu aux exigences de ce travail, ainsi que les traductrices Madame Jeanne Roques-Tesson et Madame Lujet Heijne.

Nous souhaiterions enfin exprimer nos remerciements envers Monsieur le Professeur Évangélos Vénizélos, Ministre de la Culture, et Madame Lina Mendoni, archéologue et Secrétaire Générale du Ministère de la Culture qui ont pleinement soutenu ce projet et permis au programme éducatif de l’exposition “Dons des Muses” de s’inscrire dans le cadre d’une politique nationale stable et suivie sur la pédagogie du patrimoine.

Le dossier pédagogique “Dons des Muses” souhaite apporter à chacun le goût de cet aspect peu connu de l’antiquité grecque, inciter les élèves, les maîtres et les familles à visiter de manière créative l’exposition au Musée du Cinquantenaire des Musées Royaux d’Art et d’Histoire de Bruxelles, mais aussi qu’il puisse demeurer dans les bibliothèques pour servir de support à de futures activités pédagogiques. Cet échange culturel entre les Musées de Grèce et de Belgique à l’intention de la jeunesse européenne vise à faire participer le public à la protection et à la conservation d’un héritage culturel vulnérable. Il a enfin pour but d’apporter sa contribution à l’enseignement du grec, afin que soit offerte aux citoyens de demain cette éducation classique qui a pendant des siècles éclairé la pensée européenne.

La Rédaction

Table des matières

INTRODUCTION	8
CHAPITRE 1^{er}: LA DANSE DANS LA VIE PUBLIQUE ET RELIGIEUSE	
1. La naissance de la danse : Danse des Kourètes	9
2. Pyrrhique	10
3. Anapalé	10
4. Rondes	11
5. Géranos	12
6. Danses à kalathiskos	13
7. La Danse des Arktoi	13
8. Parthénies	13
9. Danses de l'himation	14
10. Péan	14
11. Kallinikos	14
12. Danses “costumées”	14
13. Danses dionysiaques	15
14. Danses extatiques en l'honneur d'autres dieux	16
15. Dithyrambe	16
CHAPITRE 2^e: LA DANSE AU THÉÂTRE	
1) Tragédie	17
2) Comédie	18
3) Drame satyrique	19
CHAPITRE 3^e: LA DANSE DANS LA VIE PRIVÉE	
1) Danses funéraires	20
2) Danses nuptiales	20
3) Danses de banquet	21
4) Danses rustiques	21
CHAPITRE 4^e: QUELQUES MOTS SUR LE MODULE: «CONTE»	22
BIBLIOGRAPHIE	24

Introduction

La notion de danse était dans la Grèce antique beaucoup plus complexe que pour nous aujourd'hui. Musique, poésie et danse formaient une entité indissociable, appelée la «musique», au sens large du terme, autrement dit l'Art des Muses.

La conception particulière qu'avaient les Grecs de la danse se reflète dans les différents termes usités en grec ancien pour désigner les diverses formes qu'elle était susceptible de revêtir. Ainsi, le verbe χορεύω/*choreuô* s'applique avant tout à un groupe qui chante tout en esquissant quelques mouvements très simples. Le verbe ορχούμαι/*orchoumai* et le substantif de même famille ὀρχήσις/*orchêsis* désignent en revanche exclusivement l'art de la danse ou orchestrique.

De nombreux auteurs anciens furent, semble-t-il, très sensibles au charme de la danse et les textes nous livrent une multitude de témoignages sur les formes que prenait cet art dans la Grèce antique. S'y ajoutent de remarquables vestiges archéologiques qui nous aident à nous faire une idée plus complète de la danse dans l'Antiquité.

Dans les *Lois*, Platon considérait que, parallèlement au rythme qui détermine les mouvements du corps humain, l'harmonie est un facteur indispensable à la danse, car c'est elle qui génère la grâce. Quant à Lucien, dans son *Dialogue de la Danse*, il parle de la danse comme d'un art harmonieux par excellence (παναρμόνιος/*panharmonios*), qui touche l'âme et exerce le corps.

Plutarque, qui développe une véritable théorie de la danse, énumère les trois parties qui la composent: φορά/*phora*, les mouvements, σχήμα/*schêma*, les positions, et δείξις/*deixis*, l'exécution. La danse débute toujours par la φορά/*phora*, autrement dit les mouvements, qui éveilleront le corps de son immobilité et lui donneront rythme et grâce. Mais ces mouvements aboutissent à une posture ou position: σχήμα/*schêma*, schéma corporel pourrait-on dire. La danse, dans cette vision analytique, est donc constituée par les mouvements qui se décomposent en positions. La δείξις/*deixis* ou exécution désigne la manière dont la danse peut traduire, symboliser des personnages et des situations.

Mais quand et pourquoi l'homme a-t-il commencé à danser? La littérature grecque antique offre une foule de réponses intéressantes à cette question. Lucien explique que l'homme a voulu imiter la danse des astres, c'est-à-dire les conjonctions des étoiles et des planètes, l'eurythmie de leurs mouvements, ce qui l'a conduit à exécuter sa première danse. Pour Platon, la danse a son origine dans une tendance naturelle, commune à tous les êtres vivants, de s'exprimer à travers le mouvement. Mais, à ses yeux, la danse ne saurait avoir qu'une origine divine: l'homme a d'abord vu danser les dieux et c'est d'eux qu'il a reçu le sentiment de la joie, celui du rythme et de l'harmonie. C'est ainsi que les dieux font bouger l'homme et guident ses danses et ses chants. Les trois Muses qui sont associées à la danse attestent elles aussi l'idée d'une origine divine de la danse: Uranie, muse de l'astronomie, passe pour être aussi la patronne de la danse, une attribution qu'elle partage avec Polymnie et Terpsichore, dont le nom signifie littéralement «celle que la danse réjouit».

Les mythes des Grecs font résonner jusqu'à nos jours l'écho de la musique et de la danse. Ils expriment l'amour de ces hommes pour ces arts combinés, la place qu'ils occupent dans leur vie et leur besoin d'en situer les racines dans le monde des dieux dès son origine, à l'époque symbolique de la théogonie. C'est ainsi que Rhéa, l'épouse de Kronos, soucieuse de protéger leur dernier-né, Zeus, de la folie de son père qui avalait ses enfants de peur d'être détrôné, décida, avec l'aide de ses parents Ouranos et Gaia de mettre au monde son fils en secret dans une caverne d'une montagne de Crète, le mont Ida ou Diktè. Pour couvrir les pleurs du bébé, Rhéa demanda aux Kourètes de se livrer à une danse bruyante, où ils frappaient leur bouclier de leur épée, tout en poussant des cris de guerre. Le mythe ajoute que ces Kourètes devinrent par la suite prêtres de Zeus, et que leurs descendants et eux continuèrent à travers les siècles ces danses qui devinrent le noyau des cérémonies religieuses.

La danse dans la vie publique et religieuse

I. La naissance de la danse: la Danse des Kourètes

Les Grecs anciens croyaient que la danse était née en Crète, chez les Kourètes. Les légendes sur l'origine des Kourètes ont plusieurs versions. Tantôt, on parle d'eux comme des fils de Gaïa, la Terre, vivant dans les grottes de Crète, tantôt comme de génies, tantôt encore comme de jeunes guerriers ou de Crétois indigènes. Leur danse présente des caractéristiques très spécifiques qui sont mentionnées dans les sources: elle est exécutée par des hommes en armes qui entrechoquent leurs boucliers et leurs épées, sautent, frappent la terre du pied et tournent sur eux-mêmes en poussant des exclamations guerrières (figure 1). Chez tous les peuples, les danses en armes ont une double utilité: elles contribuent d'une part à fertiliser la nature; d'autre part à éloigner les mauvais esprits grâce à des cris inarticulés. Dans la Crète minoenne de l'Âge de Bronze où la religion faisait, semble-t-il, une large part aux démons et aux divinités de la fécondité, les divinités de la germination pourraient être considérées comme la forme archétypale des Kourètes.

Dans la grotte crétoise de l'Ida où, à en croire la légende, les Kourètes ont aidé à l'éducation de Zeus en exécutant leurs danses en armes, on a découvert parmi les offrandes votives un tambour de bronze datant de la fin du VIII^e s. av. J.-C. Les démons ailés représentés sur sa face extérieure s'identifient aux Kourètes. Ils entourent évidemment Zeus, qui est représenté comme adulte et pas comme bébé (figure 2). Selon les sources, sur le mont Ida, les Crétois célébraient par des cérémonies à mystères la naissance de Zeus mais également sa mort et sa renaissance, ce qui était une façon de jalonner par une série de fêtes le cycle de la vie.

La danse des Kourètes, directement liée donc au culte de la nature, s'est ensuite diffusée dans d'autres régions. On sait qu'il y avait dans le sanctuaire d'Artémis à Éphèse des prêtres appelés Kourètes, dont la mission essentielle consistait à organiser des danses en armes, tout aussi bruyantes, et visant, à terme, à favoriser la renaissance de la nature. Cette pratique culturelle était liée à Artémis, étroitement associée, elle aussi, à la germination et à la protection des bêtes sauvages.



1. Les Kourètes dansent pendant que le petit Zeus tète la chèvre Amalthée. La femme assise à gauche est probablement Némésis ou Crète. (Relief en marbre, partie de base, vers 160 apr. J.-C., Rome, Museo Capitolino)



2. Scène mythologique représentant Zeus au centre flanqué des Kourètes qui font retentir leurs tambourins. (Tympanon en airain provenant de l'Idaïon Antron (Grotte de l'Ida) en Crète, fin du VIII^e siècle av. J.-C., Hérahleion, Musée Archéologique)

¹Si l'on en croit Strabon, leur nom est dû soit à leur jeune âge (*koroï* = jeunes gens), soit au fait qu'ils contribuent à l'éducation du jeune Zeus («*kourotrophein ton Dia*»), Géographie, X, 472.

2. Pyrrhique

Si l'on en croit la tradition, l'exécution de danses en armes aurait commencé dès l'Âge du Bronze dans la Crète minoenne, avec la danse mythique des Kourètes. Associée au culte de dieux, comme Zeus et Artémis, cette danse avait vraisemblablement sa place également dans l'éducation des guerriers. Dès le VII^e siècle av. J.-C., la **pyrrhique** est attestée à Sparte. Elle se rapproche beaucoup de la danse des Kourètes. Par leurs mouvements, les pyrrichistes imitaient la gestuelle des hoplites à l'heure du combat: ils viraient sur les côtés (*ἐκνευσις/ekneusis*), reculaient comme pour battre en retraite (*ὑπαξις/hypaxis*), sautaient en l'air (*ἐκπήδησις ἐν ὑψει/ekpédēsis en hypsei*) et s'accroupissaient (*ταπεινώσις/tapeinōsis*). La pyrrhique était accompagnée du son de l'aulos ou de la lyre et d'un chant.

On ignore si le nom de cette danse dérive du mot *πυρ/pyx*, qui signifie «le feu» en grec ancien ou du nom du fils d'Achille, Pyrrhos. Si l'on se range à la première étymologie, le feu et sa couleur rouge renverraient à la fois à la cruauté de la guerre et au sang versé dans les batailles, et cette danse viserait donc à stimuler l'ardeur guerrière des soldats.

La pyrrhique constituait un élément essentiel des fêtes publiques des grandes cités. C'est à Sparte toutefois qu'elle connut la plus grande faveur: dès l'âge de cinq ans, en effet, tous les enfants y apprenaient cette danse, exécutée à la fête des Dioscures ainsi qu'aux Gymnopédies. Elle était même enseignée aux filles dans le cadre de l'enseignement de la gymnastique. À Athènes, dès le VI^e siècle av. J.-C., la pyrrhique faisait partie de la fête des Panathénées. Selon la légende, lorsque Pallas Athéna jaillit toute armée de la tête de Zeus, elle agitait son bouclier et sa lance, en exécutant une danse en armes; c'est par référence à cette danse divine que l'on dansait la pyrrhique pour la grande fête de la déesse, les Panathénées. Chacune des dix tribus athéniennes était représentée par une troupe de pyrrichistes. De riches Athéniens, les chorèges, se chargeaient d'organiser ces groupes et de subvenir aux dépenses occasionnées par leur préparation (figure 3). Les prix étaient décernés par classes d'âges: hommes, éphèbes et jeunes garçons. De toute évidence, le rôle de la pyrrhique dans l'éducation des jeunes gens n'était pas le même à Sparte et à Athènes. Alors qu'à Sparte, celle-ci faisait partie de l'entraînement militaire des jeunes gens, à Athènes, elle s'intégrait plutôt à l'éducation au sens large et était enseignée dans le cadre des cours de musique et de danse.

Xénophon, dans son *Anabase*, mentionne l'exécution de cette danse guerrière par une femme, qui, de surcroît, l'exécuta avec grâce («elle dansa la pyrrhique avec aisance») sous les yeux émerveillés des Paphlagoniens. Même les peintures de vases attestent que la pyrrhique était dansée par des femmes. Selon des thèses récentes, la pyrrhique féminine se rattacherait à des rites initiatiques marquant le passage des fillettes à la maturité. Mais il existait également des danseuses professionnelles qui, coiffées de casques et armées de boucliers et d'épées, dansaient la pyrrhique avec lascivité.

3. L'Anapalé

On sait qu'il existait également à Sparte des danses gymniques guerrières, connues sous le nom d'*αναπάλη/anapalé*, et exécutées par des hommes sans leur équipement guerrier, à la fête des Gymnopédies. Au cours de ces danses, des garçons nus mimaient les gestes du combat et les postures des épreuves du pentathlon, au son de l'aulos ou de la lyre. Cette danse privilégiait l'élément artistique, de manière à mettre en valeur la beauté des danseurs et leurs prouesses physiques.



3. Danse de pyrrichistes. La première figure représentée à gauche est celle du chorège. (Base de statue consacrée par Atarbos, chorège, provenant de l'Acropole, vers 320 av. J.-C., Musée Archéologique de l'Acropole)

4. Rondes

Dans la Crète minoenne, sont attestées des danses rituelles qui ont toutes pour point commun d'être des rondes. On sait que chez les peuples anciens, les danses en cercle dans lesquelles on se tient par la main ont une dimension initiatique très marquée. Elles s'exécutent en principe autour d'un autel, d'un arbre, d'un symbole sacré quelconque ou encore autour d'un instrumentiste. Ainsi, ces danses enferment dans leur cercle des choses ou des personnes et ont un caractère purificateur ou visent à éloigner l'influence de mauvais esprits.

On suppose que la danse féminine crétoise qui se dansait en rond évolua en une danse spécifique, au cours de laquelle les danseuses, se lâchant la main, commençaient peu à peu à tourner chacune sur elles-mêmes. Un pan de fresque qui ornait le palais de Cnossos illustre peut-être un échantillon d'une danse de ce type. Elle représente une danseuse dont le mouvement est rendu de façon schématique: elle lève son bras gauche fléchi au niveau du coude à la hauteur de sa poitrine et referme légèrement son bras droit tendu. Ses longs cheveux ondulés semblent flotter de part et d'autre de son visage, dessinant un demi-cercle. L'artiste a très certainement voulu suggérer la rapidité avec laquelle évolue la danseuse, faisant tourner sa chevelure autour de la tête (figure 4).

Manifestement, les Crétois croyaient que la grande divinité associée à la germination et à la fertilité qu'ils vénéraient pouvait être fléchie par des prières et des offrandes, mais également par des danses culturelles: constituant une sorte de médiation, ces danses étaient censées lui permettre d'apparaître devant ses fidèles, autrement dit de descendre sur terre et d'accomplir son œuvre (ce qu'on appelle l'*Épiphanéia*).

Une effigie en terre cuite, découverte à Palaikastro, en Crète, et datant de la fin de l'Âge du Bronze, représente trois femmes dansant une ronde ouverte autour d'une femme musicienne qui les accompagne à la lyre ou à la cithare (figure 5). Au sein de ce groupe de Palaikastro, les femmes, figurées les bras tendus mais se touchant à peine, donnent l'impression de danser chacune pour soi.

Une autre ronde, exécutée exclusivement par des hommes, est représentée sur une autre effigie en terre cuite, provenant de la tombe à *tholos* de Kamilari, en Crète (figure 6). Elle figure une ronde fermée, dans laquelle les danseurs se tiennent par les épaules. On peut penser que cette danse faisait partie des cérémonies accompagnant les morts (rites funéraires), puisque l'effigie a été trouvée dans une tombe, ceinte d'un péribole circulaire relativement bas, identique à celui qui figure sur la représentation.

Les trouvailles archéologiques livrées par la Crète suggèrent l'existence d'autres danses rituelles, comme celles au cours desquelles les fidèles enlaçaient de leurs bras une pierre et secouaient un arbre sacré, dans l'espoir de voir la divinité de la fécondité apparaître devant eux.

À l'époque historique sont également attestées des rondes, comme le dithyrambe, sur lequel nous reviendrons en détail.



4. «Danseuse» qui tournoie, vraisemblablement dans une ronde. (Fragment de fresque provenant du palais de la reine à Knossos, vers 1450 av. J.-C., Hérakleion, Musée Archéologique)



5. Danse féminine ouverte en rond. (Groupe de figurines en terre cuite, provenant de Palaikastro, Crète, 1420-1380 av. J.-C., Hérakleion, Musée Archéologique)



6. Ronde masculine fermée. (Groupe en terre cuite, provenant de la tombe à tholos de Kamilari en Crète, 1700-1580 av. J.-C., Hérakleion, Musée Archéologique)

5. Géranos

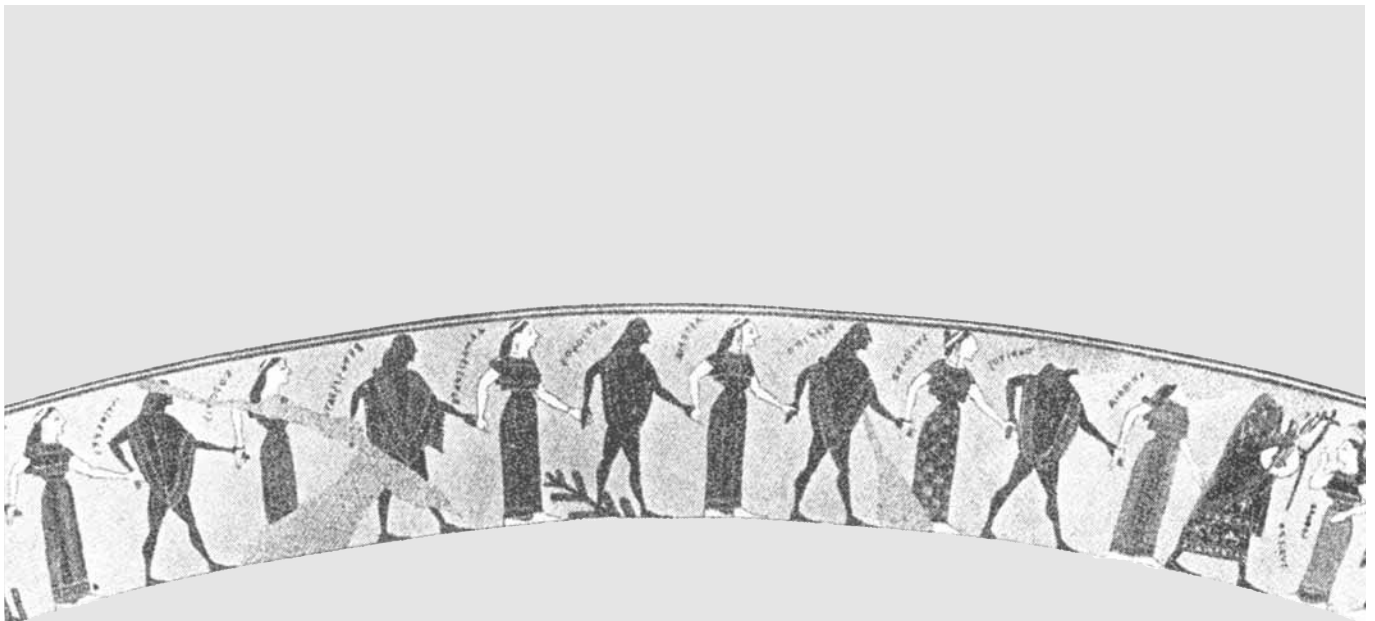
Le **géranos** compte parmi les plus célèbres des danses «mixtes» (αναμίξις/anamix = exécutées par des hommes et des femmes mélangés), à Délos, l'île sacrée d'Apollon. On le dansait en l'honneur d'Apollon et de la déesse Artémis, les deux protecteurs de l'île.

Cette danse se rattache à la légende de Thésée qui quitta Athènes et fit voile jusqu'en Crète pour tuer le Minotaure, exploit qu'il réussit grâce à l'aide d'Ariane, fille du roi Minos. Ariane tomba amoureuse de Thésée et repartit avec lui pour Athènes, en compagnie des jeunes gens et des jeunes filles, qui devaient être sacrifiés au Minotaure. Ils firent escale dans l'île sacrée de Délos. Là, Thésée, après avoir fiché en terre l'énorme statue de bois (ξόανον/xoanon) d'Aphrodite qu'Ariane avait apportée de Crète avec elle, commença à exécuter une danse avec ses compagnons.

Le géranos, danse rituelle et sacrée se dansait la nuit, à la lueur de torches. Selon les descriptions livrées par certains textes anciens, il était exécuté par des danseurs en ligne, qui se tenaient par la main, chaque ligne étant menée par son chef. Un magnifique vase à figures noires, le «Vase François», illustre à merveille cette danse. On y voit quatorze jeunes gens et jeunes filles, les mains jointes, entraînés dans cette farandole par Ariane et Thésée qui l'accompagne sur sa lyre. (figure 7).

Cette farandole qui donnait lieu à une succession de mouvements ondulatoires complexes était censée imiter les méandres du labyrinthe mythique qu'habitait le Minotaure, ou les ondulations du vol des grues dans le ciel, ou encore le mouvement rampant d'un reptile auquel se rattache une symbolique chthonienne. Ces deux dernières interprétations font appel à deux étymologies différentes pour expliquer le nom de la danse: la racine *-ger*, qui rend l'idée d'un enroulement, ou le substantif γέρανος/*géranos* qui, en grec ancien, désigne la grue.

²Selon le mythe, Minos, roi de Crète, vainquit les Athéniens à la guerre et les obligea à livrer, tous les neuf ans, sept jeunes gens et sept jeunes filles en pâture au Minotaure qui était un homme à tête de taureau. Thésée reçut la mission de sauver Athènes de ce lourd tribut et se rendit en Crète pour affronter le Minotaure en corps à corps.



7. Thésée et ses compagnons dansant la géranos.
(Cratère attique à volutes, à figures noires, dit
«Vase François», 570-565 av. J.-C., Florence,
Museo Archeologico Etrusco).

6. Danses à *καλαθίσκος*/kalathiskos

Certaines danses en l'honneur de divinités de la fécondité, comme Artémis Karyatis, Apollon Carneios, Déméter et Athéna, présentaient la particularité d'être exécutées avec une petite corbeille (*καλαθίσκος*/kalathiskos) que danseurs et danseuses portaient en général sur la tête. Le kalathiskos était une sorte de couronne constituée de feuilles aux extrémités pointues, souvent des feuilles d'acanthé, entrecroisées. Les danseuses portaient probablement aussi sur la tête de grandes corbeilles. À l'intérieur de la couronne et des corbeilles, elles transportaient selon toute vraisemblance des ustensiles sacrés.

La danse des Caryatides était très connue. Elle était exécutée chaque année, lors de la fête en l'honneur d'Artémis Karyatis, à Karyai (Laconie). Initialement, seules des jeunes filles vierges originaires de cette localité y prenaient part, mais plus tard, les filles des meilleures familles de toute la Laconie y furent admises. Artémis était adorée à Karyai, probablement en tant que déesse de la nature et de la fertilité, comme le suggère son lien avec Dionysos; en effet, selon la légende, le dieu serait tombé amoureux de la prêtresse d'Artémis, Karya. On raconte que cette danse des vierges était d'une telle beauté qu'elle inspira de nombreux artistes (figure 8).

Aux Carneia, la grande fête annuelle des Doriens, célébrée à la fin de l'été, initialement en l'honneur de la divinité locale Carneios, puis plus tard en l'honneur d'Apollon, des jeunes gens et des jeunes filles exécutaient une variante de cette danse du kalathiskos.

Les représentations qui ont été conservées de ces deux danses déjà décrites révèlent un certain nombre de similitudes dans les mouvements des danseurs. Les filles portent des vêtements courts et légers qui, bien souvent, laissent voir leurs beaux corps juvéniles. Les pas des danseuses semblent gracieux, rapides et exécutés sur la pointe, ce qui leur permet de tourner sur elles-mêmes.

7. La Danse des Arktoi

Dans les sanctuaires d'Artémis, à Brauron et à Mounichia en Attique, on célébrait les Arktéia, une fête à laquelle prenaient part des fillettes de 5 à 10 ans. On suppose que, dans ces sanctuaires, la divinité était initialement adorée sous les traits d'une bête sauvage, une ourse (*άρκτος*/arktos) de toute évidence, et fut plus tard identifiée à la protectrice des bêtes sauvages, la déesse Artémis. Est-ce pour cette raison que les petites filles qui participaient à la fête étaient appelées les Arktoi (Ourses)? (figure 9)

Au cours de la célébration, les Arktoi, portant un vêtement de couleur jaune, exécutaient une sorte de danse collective. Des processions et des danses sont souvent représentées sur des vases consacrés comme offrandes et mis au jour dans les sanctuaires d'Artémis. Sur l'un d'eux, un fragment d'amphore à figures rouges, de la fin du Ve ou du début du IVe siècle av. J.-C., découvert à Brauron, deux Arktoi à *καλαθίσκος*/kalathiskos sont figurées en train de danser. Ce qui atteste que ce type de danses avait également sa place aux Arktéia.

Cette fête se caractérisait par des rites de passage qui symbolisaient, notamment pour les plus âgées d'entre les Arktoi, présentant les premiers signes de la puberté, la fin de l'enfance et le passage au premier stade de l'âge adulte.

8. Parthénies

Les danses féminines les plus célèbres, exécutées surtout dans les villes doriennes, lors des fêtes célébrées en l'honneur de diverses divinités associées à la floraison, étaient les danses virginales appelées **Parthénies**. C'est surtout à partir du VIIe siècle av. J.-C. que les Parthénies se développèrent dans le monde grec. Dans des représentations de ces danses, on voit des jeunes filles, tantôt se tenant par la main, tantôt isolées, qui brandissent des étoffes légères ou des mouchoirs. Les jeunes filles sont souvent vêtues d'un *himation* délicatement ouvragé et richement décoré qui, par le jeu de son plissé, contribue largement au charme et à la grâce de ces danses (figure 10).



8. Les danseuses connues sous le nom de Caryatides, Colonne de Delphes. (vers 330 av. J.-C., Delphes, Musée Archéologique)



9. Fillette consacrée à Artémis (Arktoi), tenant un lièvre. (Statue en marbre provenant du sanctuaire de la déesse à Brauron, fin du IVe siècle av. J.-C., Brauron, Musée Archéologique)



10. Des jeunes filles dansent la Parthénie. (Cratère attique à figures rouges en forme de calice, du Peintre de la Villa Giulia, Ve siècle av. J.-C., Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia)



11. Danseuse couverte d'une tunique et d'un manteau court. (Figurine de terre cuite du cimetière Est provenant de Thessalonique, deuxième quart du IIIe siècle av. J.-C., Thessalonique, Musée Archéologique)

9. Danses de l'himation

Une autre variété de danses étaient exécutée par des femmes dont tout le corps, voire parfois le visage, était voilé par un himation. On ignore s'il s'agissait de danses de la vie quotidienne ou de l'imitation de danses que l'imagination populaire attribuait à des divinités. Peut-être les figurines représentant des femmes ainsi voilées font-elles tout simplement allusion à la pudeur caractéristique des femmes qui participaient aux danses en général, ou encore au fait que la plupart des fêtes prenaient place l'hiver (figure 11).

10. Péan

Parmi les danses processionnelles, de caractère rituel, par lesquelles on honorait diverses divinités, figurait le **péan** sacré, exécuté au son de la lyre ou de l'aulos. Il était dansé dans le monde helladique, associé notamment au culte d'Apollon et prenant alors la forme d'une supplication rituelle en période d'épidémies ou de troubles, d'une invocation avant les batailles ou autres entreprises importantes, ou encore à l'occasion de fêtes célébrant une victoire ou de cortèges extériorisant la joie.

Le péan évolua au gré des circonstances et, de cortège rituel, il se transforma en une danse toujours accompagnée d'un chant. Il jouait un rôle important lors des fêtes des Hyacinthies et des Gymnopédies à Sparte. Aux Gymnopédies, il était dansé par trois groupes: un groupe de garçons, un d'adultes et un d'hommes âgés.

11. Kallinikos

Le **kallinikos**, danse célébrant la victoire, était initialement destiné à honorer Héraclès mais on l'exécutait parfois en l'honneur d'autres héros ou divinités, à l'occasion d'une victoire athlétique ou militaire ou encore d'un quelconque triomphe. Il était dansé tantôt uniquement par des hommes, tantôt par des femmes, tantôt encore par des hommes et des femmes côte à côte. Il se dansait en ligne, en formation circulaire ou rectangulaire. Il pouvait être de courte durée ou, à l'inverse, se prolonger pendant toute une nuit.

12. Danses « costumées »

Il existait probablement une variante particulière du *kallinikos*, dans laquelle les danseurs se déguisaient en femmes. Ce n'est du reste pas la seule danse « costumée » dont nous ayons connaissance. À Athènes, en effet, lors des Oschophories, célébrées en l'honneur de Dionysos, d'Athéna et de la mémoire de Thésée, deux éphèbes appartenant aux meilleures familles, habillés en femmes, conduisaient des groupes de danseurs qui chantaient et tenaient à la main des ceps de vigne garnis de feuilles et de grappes de raisin. Ici, on peut voir dans cette mascarade une volonté de rendre hommage à Thésée. En effet, si l'on en croit la légende, lorsqu'il arriva en Crète avec les jeunes gens et les jeunes filles tirés au sort pour être sacrifiés par le roi de Crète, le héros déguisa deux jeunes gens en filles afin qu'ils l'aident à tuer le Minotaure. Et ce stratagème ayant permis à Thésée de sortir victorieux du combat, les danses des Oschophories sont considérées comme des danses de la victoire.

Dans la Crète minoenne, il est vraisemblable qu'existaient des rites consacrés à la déesse de la fécondité qui se terminaient par des danses qui menaient à la transe, et ce point les différenciait des autres danses à caractère religieux. Pendant la durée de ces danses, les danseurs étaient possédé(e)s d'une folie divine et prononçaient vraisemblablement des phrases incohérentes, qui pouvaient être considérées comme des prophéties divines.

À l'époque mycénienne, la légende a conservé plusieurs histoires de danses allant jusqu'au transport extatique, comme l'histoire des filles de Proétos, roi de Tyrinthe. Lorsque les trois Proétides atteignirent l'âge du mariage, elles devinrent folles et commencèrent à courir par toute l'Argolide et le Péloponnèse, se livrant à des danses orgiaques, chantant des chansons étranges et déchirant leurs vêtements. Ce comportement, semblable à celui des Bacchantes, comme nous le verrons par la suite, a donné naissance au mythe selon lequel Dionysos était celui qui les avait rendues folles parce qu'elles avaient refusé d'embrasser son culte. Une branche de la légende ajoute que, lorsque les jeunes gens d'Argos les pourchassaient dans les montagnes pour les ramener, ils se livraient eux aussi à des danses violentes.

13. Danses dionysiaques

Les plus célèbres des danses mystiques extatiques sont associées au dieu Dionysos ou Bacchus. Les célébrations dans lesquelles elles s'inscrivaient et qui avaient lieu la nuit n'étaient intelligibles que des seuls initiés. Elles ne prenaient pas place dans un sanctuaire fixe, comme c'était le cas des fêtes officielles, les Grandes Dionysies par exemple, sur lesquelles nous reviendrons, mais étaient célébrées par des prêtres itinérants. Les initiés, qui comptaient aussi bien des hommes que des femmes, portaient le nom de Bacchants et Bacchantes ou Ménades (figure 12).

On a longtemps considéré que les mystères dionysiaques étaient originaires de Thrace et de Phrygie et s'étaient répandus par la suite dans l'ensemble du monde grec. Toutefois, la découverte dans le palais de Pylos d'une tablette mycénienne, mentionnant le nom du dieu Dionysos, suggère que le culte du dieu en Grèce remonte probablement à l'époque mycénienne et infirme la thèse selon laquelle il se serait diffusé de Thrace en Grèce après la fin du monde mycénien.

Il existe une autre danse liée au culte dionysiaque: η ορειβασία/l'oribasie. Il s'agit d'une procession bruyante qui prenait place dans les montagnes et les forêts, au milieu de l'hiver, pendant la nuit. Elle était exécutée par des femmes qui poussaient des cris, agitant sauvagement leurs cheveux hérissés, et brandissaient des thyrses, c'est-à-dire des bâtons entourés de lierre et de pampres et couronnés par une pomme de pin fixée au sommet. Elles jouaient de l'*aulos* ou du tympanon (tambourin) et portaient souvent sur les épaules des peaux de faons ou de panthères, animaux qui peuplaient alors les forêts. Sur certaines représentations, leurs mains disparaissent dans les plis de leurs vêtements et ressemblent à des ailes d'oiseaux lorsqu'elles les lèvent pour exécuter la danse bachique (figure 13).



12. Ménade exécutant une danse extatique. De sa main droite, elle tient le thyrses, de la gauche, un léopard. Dans les cheveux, elle porte un serpent en guise de bandeau et sur les épaules, au-dessus du chiton «une peau de panthère». (Intérieur d'un kylix à fond blanc, 490-485 av. J.-C., Munich, Staatliche Antikensammlungen)



13. Fête dionysiaque. Au centre est représentée l'effigie de Dionysos et, devant lui, sur une table sacrée des douceurs («popana»), rehaussées à l'aide d'une couleur blanche. Il est encadré de Ménades en extase. (Cruche attique à figures rouges du Peintre de Dinos, vers 420 av. J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale)





14. Sur la face antérieure du vase sont vraisemblablement figurés les dieux Savazios et Cybèle. Sur la face postérieure, une danse extatique (cf. détail). (Cratère attique à volutes, du groupe de Polygnotos, vers 440 av. J.-C., Ferrare, Museo Archeologico Nazionale di Spina)



15. Trois satyres qui sont vraisemblablement des danseurs de dithyrambe déguisés. Ils dansent, chantent et jouent de la cithare. L'inscription où l'on distingue le mot «Panathénées» suggère que la représentation fut donnée lors de la grande fête athénienne. (Cratère attique à figures rouges de Polion, 2e moitié du Ve siècle av. J.-C., New York, The Metropolitan Museum of Art)

14. Danses extatiques en l'honneur d'autres dieux

On exécutait aussi des danses mystiques extatiques en l'honneur de nombreux autres dieux, comme Déméter, Artémis, Hécate, Pan, Aphrodite et probablement Cybèle (figure 14). Les danses extatiques avaient également leur place dans maintes célébrations en l'honneur de Déméter et de Perséphone, telles que les Anthéstéries, une fête liée à la floraison printanière, les Thesmophories, où les femmes honoraient la déesse de l'agriculture, et aux Mystères d'Éleusis. Un mystère absolu a toujours entouré ces célébrations, aussi bien chez les Grecs que chez les Romains, et on sait seulement que les danses nocturnes étaient exécutées avec des torches allumées.

Les Mystères Orphiques, célébrés en l'honneur du musicien Orphée par des initiés qui espéraient une vie meilleure dans l'autre monde, comportaient eux aussi des danses. Les célébrations des mystères orphiques étaient liées à celles de Dionysos et de Perséphone et, comme celles-ci, comportaient des danses orgiaques, durant lesquelles on disait que les initiés consommaient de la viande crue d'animaux, dans une sorte de communion avec la divinité pourvoyeuse de vie.

15. Dithyrambe

Le dithyrambe était chanté et dansé par un chœur d'hommes en rond accompagné à l'*aulos*, en l'honneur de Dionysos. Quant à la danse dithyrambique, elle était appelée par les Grecs τυρβασία/*turbasie*, dérivé du substantif τυρβή/*turbè* qui signifie confusion et tumulte (cf. latin: *turba*). Et de fait, les premières danses dithyrambiques se signalaient par des mouvements très vifs, voire frénétiques, et largement improvisés.

On raconte qu'au début du VI^e siècle av. J.-C., le poète Arion, originaire de Méthymna, dans l'île de Lesbos, qui avait travaillé à la cour de Périandre, tyran de Corinthe, donna au dithyrambe sa forme littéraire, l'érigeant en un genre poétique propre, qui faisait une large place au récit de mythes, pas nécessairement dionysiaques du reste. Le fait qu'Arion habillait ses danseurs en satyres souligne l'importance que revêtait à ses yeux la dimension de mime. Les dithyrambes d'Arion étaient interprétés par un chœur de cinquante hommes, entraînés par le poète lui-même. Ce chœur chantait, accompagné à la cithare et exécutait des pas de danse autour de l'autel de Dionysos.

Avec l'apparition de la tragédie, le dithyrambe devint également un spectacle grandiose. À partir probablement de 508 av.J.C., il fit partie intégrante de la fête des Grandes Dionysies ou Dionysies urbaines à Athènes, la plus imposante des célébrations athéniennes en l'honneur du dieu. D'après les témoignages épigraphiques conservés, on suppose que chacune des dix tribus de l'Attique apportait sa contribution au dithyrambe sous la forme d'un chœur d'hommes et d'un chœur de jeunes gens. Chaque chœur était constitué de cinquante personnes dont les frais étaient assumés par un chorège. Les danseurs étaient probablement toujours affublés en satyres (figure 15).

Le dithyrambe était représenté à date fixe dans le théâtre de Dionysos, sur le flanc sud-est de l'Acropole d'Athènes. La manière dont il était exécuté ne nous est qu'imparfaitement connue. On suppose qu'une fois donné le signal du départ, les danseurs s'avançaient vers l'orchestra sur une seule rangée. Ils dansaient en rond autour de l'autel, en chantant et en gesticulant. Lorsque les dix chœurs s'étaient ainsi produits, le jury décidait quelle tribu avait présenté le meilleur dithyrambe. Le chorège recevait pour prix un trépied, et un festin grandiose attendait les membres du chœur, le poète, le chorège, le répéteur et le musicien.

La danse au théâtre

1. Tragédie

C'est au poète Thespis que l'on doit, au milieu du VI^e siècle av. J.-C., d'avoir fait franchir au dithyrambe le pas énorme qui devait déboucher sur le drame et en particulier sur la **tragédie**. Originaire d'Icarie en Attique, Thespis introduisit le premier acteur, l'*hypocrite*, et le sépara du groupe du chœur. C'est également lui qui fit dialoguer l'acteur avec le chœur dans des vers qui étaient déclamés et se démarquaient donc du chant en vers interprété par le chœur. Lorsqu'en 534 av. J.-C., Pisistrate, le «tyran» athénien, introduisit les Grandes Dionysies, en fondant au sud-est de l'Acropole un sanctuaire en l'honneur de Dionysos et en organisant une célébration grandiose, Thespis fit représenter pour la première fois un drame. Jusqu'alors en effet, le poète et sa petite troupe, le *chariot de Thespis*, parcouraient l'Attique, se produisant de village en village, et prenaient part aux fêtes dionysiaques célébrées ici et là au printemps.

Initialement, le chœur tragique était constitué de cinquante choreutes ; leur nombre passa ensuite à douze (innovation d'Eschyle) puis, plus tard encore, à quinze (innovation de Sophocle). Membre du chœur, le choryphée en était aussi le chef. Le chœur entrait par la parodos de droite en une formation rectangulaire, par rangs *κατά ζυγά/kata zyga* (par exemple 5 x 3 choreutes) ou par files *κατά στοίχους/kata stihous* (3 x 5 choreutes). Le premier chant que le chœur interprétait au moment où il entrait sur l'*orchestra*, l'espace circulaire du théâtre, d'un pas rythmé, s'appelait *parodos*. L'aulète marchait en tête et accompagnait au son de l'*aulos* la marche et la danse du chœur. L'orchestique se composait essentiellement des *stasima* ou intermèdes lyriques séparant les épisodes dramatiques, la partie dialoguée du drame qui correspondait aux actes de nos tragédies. Comme la parodos, les stasima étaient chantés et dansés par le chœur au son de l'*aulos*. De l'avis de certains spécialistes, le chœur interprétait les strophes du *stasimon* en se déplaçant de gauche à droite et les antistrophes de droite à gauche. Quant à l'*épode* (la strophe poétique qui vient après les strophes et les antistrophes), elle était vraisemblablement chantée par le chœur immobile. Pendant les didascalies, les choreutes tournaient le dos aux spectateurs et seul le choryphée dialoguait à plusieurs reprises avec les acteurs (figure 16).

La danse de l'**hyporchème**, sorte de pantomime accompagnant un chant joyeux habituellement en l'honneur d'Apollon, était plutôt allègre. Quant au **commos**, ou chant de deuil, interprété alternativement par le chœur et un ou deux acteurs qui se répondaient, il était ponctué de mimiques de douleur (figure 17). Pour les Grecs anciens, la gestuelle dite *chironomia*, qui désignait notamment les gestes des bras et des mains accompagnant un chant, constituait une forme de danse. Après l'*exodos*, qui était la dernière partie dialoguée de la tragédie, à la fin du drame, le chœur chantait quelques vers mis en musique et sortait de l'*orchestra*, habituellement comme il y était entré, c'est-à-dire en formation rectangulaire.

Les choreutes étaient toujours des hommes: ils portaient des masques et souvent interprétaient également les rôles féminins. Comme pour le dithyrambe, c'étaient des chorèges qui subvenaient aux dépenses occasionnées par le chœur.



16. Chœur tragique devant l'autel de Dionysos. Les danseurs portent des masques de jeunes gens. La représentation sur le vase fait probablement référence à une tragédie d'Eschyle, aujourd'hui perdue, intitulée «Les jeunes gens» (*Neaniskoi*). (Cratère attique à colonnettes, vers 490 av. J.-C., Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig)



17. Chœur tragique s'agenouillant dans la gestuelle caractéristique du thrène, autour d'une stèle hermaïque surmontée de la tête de Dionysos. (Lécythe attique à figures noires, 500-490 av. J.-C., Munich, Staatliche Antikensammlungen)



18. Danse d'hommes déguisés en coqs, suivant l'aulète menant le cortège (Amphore attique à figures noires, vers 500 av. J.-C., Berlin, Staatlichen Museen zu Berlin - Antikensammlung)



19. Des hommes déguisés en oiseaux entrent sur scène d'un pas allègre. Ils portent des masques d'oiseaux et des ailes collées sur les épaules. Le chœur des « Oiseaux » d'Aristophane ne devait guère différer de celui qui est représenté sur le vase et lui est antérieur de quelque 60 ans. (Oenochoé attique à figures noires, 500-480 av. J.-C., Londres, The British Museum)

L'orchestrique caractéristique des tragédies est appelée par de nombreux auteurs anciens l'**emmélie**. On a beaucoup débattu pour savoir si ce terme se réfère à la marche du chœur, lorsqu'il défile en formation rectangulaire, ou à l'ensemble des parties chantées et dansées par le chœur (*χορικά/chorica*) dans la tragédie. L'ensemble des mouvements symboliques effectués par le chœur porte le nom de *χειρονομία/cheironomia*.

À la fin de l'époque classique, divers changements intervinrent dans le chœur de la tragédie. On sait que le poète tragique Agathon inaugura les *εμβόλιμα/embolima* (littéralement: les parties «intercalées»), interventions du chœur, sans rapport avec le sujet de la pièce et qui pouvaient trouver leur place dans différentes tragédies. Dès le milieu du IIe siècle av. J.-C., les parties chantées et dansées par le chœur (*chorika*) cessent de faire partie intégrante de la tragédie et les chants sont d'ordinaire interprétés sans accompagnement de gestuelle.

2. Comédie

En Grèce, la **Comédie**, en tant que genre théâtral, est postérieure à la tragédie: mais elle avait connu bien des avatars différents avant son apparition officielle. Il pouvait s'agir de danses rustiques liées à la vendange, de processions visant à invoquer la fertilité, de pantomimes, de «défilés» joyeux et bruyants dans les rues, constitués essentiellement de jeunes gens éméchés, ou encore de danses masculines où les danseurs arboraient des têtes d'animaux (figure 18).

Ces danses évoluèrent jusqu'à devenir, à un moment donné, un genre élaboré officiel, la Comédie, grâce à l'introduction d'une action ainsi que d'acteurs, de costumes et de masques. Mais les danses improvisées ne cessèrent jamais pour autant.

La comédie fut intégrée dès 486 av. J.-C. aux Grandes Dionysies, autrement dit un demi-siècle après la première représentation d'une tragédie. Les spécialistes distinguent trois périodes dans la comédie: de 486 av. J.-C. à la fin du Ve siècle, la comédie ancienne; du début du IVe siècle jusque vers 320 av. J.-C., la comédie moyenne et de la fin du IVe siècle à l'époque romaine, la comédie nouvelle.

La comédie ancienne, dont le principal représentant est Aristophane, avait un caractère spectaculaire. Elle faisait une large place à l'attaque personnelle et aux propos obscènes et se caractérisait également par l'importance des parties lyriques interprétées par le chœur, ses sujets comiques de pure fantaisie et les thèmes mythologiques. Le chœur incarnait parfois des créatures allégoriques (oiseaux, animaux, villes ou nuages) (figure 19). Tous les choreutes portaient des costumes fantaisistes et pleins d'invention. Le chant et la danse occupaient une place privilégiée comme dans la tragédie, avec laquelle la comédie présente du reste un certain nombre d'analogies de structure. Ainsi, après le *prologos*, le chœur entrait dans l'orchestra en chantant la *parodos*. Et, comme dans la tragédie, le chœur se produisait entre les *épisodes*. La pièce se terminait par l'*exodos* ou sortie du chœur. Les poètes concouraient dans les comédies comme dans les tragédies. Mais la comédie ancienne comporte toutefois une innovation importante, par rapport à la tragédie: la *parabase* au cours de laquelle le chœur apostrophait directement le public au nom du poète; habituellement, les paroles qu'il prononçait n'avaient aucun rapport avec le sujet de la comédie qui était représentée.

Le chœur de la comédie ancienne, comme celui de la tragédie, se présentait souvent vraisemblablement en formation rectangulaire. Mais il y a tout lieu de penser qu'intervenaient dans chaque pièce toute une variété de danses animées et pleines de trouvailles.

Les sources nous enseignent que la danse caractéristique de la comédie ancienne était le **cordax**, exécuté au son de l'aulos; contrairement à l'*emmelie*, dont nous ne savons pas grand chose, il est décrit avec précision. C'était une danse bouffonne et indécente, caractérisée par des ondulations du ventre et des roulements de hanches, pieds souvent joints. Parfois aussi, le danseur se frappait les fesses, la poitrine ou les cuisses et sautait en l'air ; un texte fait même référence à une bagarre dûment orchestrée entre les membres du chœur. Toutefois, le cordax n'était pas la seule danse de la comédie ancienne. On sait que ce genre comportait également des danses d'hommes déguisés en animaux, des parodies de cérémonies religieuses et de processions sacrées, entre autres variantes.

La comédie moyenne constitue une forme intermédiaire qui préfigure la comédie nouvelle. Les danses qui y étaient exécutées ressemblaient probablement à celles de la comédie ancienne mais avaient sans doute aussi déjà perdu la vie et la fraîcheur des manifestations comiques plus anciennes.

La comédie nouvelle différait sur bien des points de la comédie ancienne. On peut la définir comme une comédie de mœurs qui met l'accent sur le réalisme, et où les acteurs incarnent des «caractères», empruntés à la vie quotidienne. Son principal représentant fut Ménandre, le dernier grand poète dramatique de l'Antiquité. Les chœurs nombreux de la comédie ancienne ont disparu : désormais, entre les *épisodes*, intervient un petit groupe de choreutes dont les chants et l'orchestrique n'ont qu'un rapport plutôt lâche avec le sujet de la pièce.

Il existait également chez les Grecs d'autres genres comiques mineurs: pantomime, spectacles de marionnettes ou farces dans lesquels les *φλύακες*/*phlyakès* ou bouffons avaient la vedette. Ces farces étaient à l'honneur dans les cités grecques d'Italie du Sud et de Sicile et consistaient en de joviales parodies de thèmes célèbres de la mythologie et de la tragédie ou encore de scènes de la vie quotidienne. Les bouffons qui les interprétaient arboraient des masques et étaient affublés de ventres postiches. Des danses avaient leur place dans tous ces spectacles mais nous n'avons pas d'informations sur la façon dont elles étaient exécutées (figure 20).

3. Drame satyrique

À la fin du VI^e siècle, un nouveau genre théâtral fit son apparition à Athènes: le **drame satyrique**. Consacré comme un des trois genres du drame antique, il doit son nom au fait que les choreutes y étaient costumés en satyres (figure 21). Le drame satyrique était court et bruyant et consistait souvent en pastiches d'un sujet mythologique. Sa construction était analogue à celle de la tragédie et bientôt tous les poètes prirent l'habitude de présenter aux Grandes Dionysies un drame satyrique en même temps que les trois tragédies de règle. Le drame satyrique visait surtout à faire rire et à détendre les spectateurs, après la tension et l'émotion suscitées par le spectacle des tragédies. La danse y jouait un rôle essentiel ; le fait que le poète Pratinas, père du genre, était également célèbre comme maître de danse le confirme. Le coryphée était toujours *Σειληγός*/*Silène*, un danseur qui apparaissait sous les traits d'un vieux satyre, gros et légèrement éméché.

La danse caractéristique du drame satyrique, la **sikinnis** (du nom de son inventeur Sikinnos) intervenait une ou plusieurs fois au cours de la pièce. C'était une danse allègre, assortie de quolibets, de pirouettes et d'acrobaties diverses. Un musicien l'accompagnait au son de l'aulos et plus rarement de la lyre. Mais, outre la *sikkinis*, le drame satyrique comportait, comme la comédie, plusieurs sortes de danses: parodies de danses de la victoire, contrefaçons ridicules de chœurs tragiques, etc.



20. Représentation d'une pièce comique interprétée par des bouffons (*φλύακες*/*phlyakès*). (Cratère apulien à figures rouges en forme de calice du Groupe Suckling-Salting, vers 360 av. J.-C., Rome, Collection Malaguzzi Valeri)



21. Membres du chœur d'un drame satyrique. Les deux choreutes de gauche tiennent leur masque à la main, le troisième à droite le porte devant son visage et exécute un pas de danse. (Vase attique, début du IV^e siècle av. J.-C., Sidney, The Nicholson Museum)

La danse dans la vie privée



22. Au registre supérieur du vase est figurée l'exposition d'un mort. Le défunt, placé sur le char qui va le conduire au lieu de sa sépulture, est entouré de figures dans l'attitude caractéristique du thrène. Le registre inférieur représente un cortège de chars. (Cratère attique géométrique, 745-740 av. J.-C. Il est attribué au peintre d'Hirschfeld - Athènes, Musée Archéologique National)

1. Danses funèbres

Dès l'époque préhistorique, on exécutait des danses funèbres et une danse funèbre en armes, appelée **prylis**, est attestée dans la Crète minoenne.³

Dans les cortèges funèbres, dont nous pouvons admirer de magnifiques représentations sur des vases géométriques de la seconde moitié du VIII^e siècle av. J.-C., on faisait appel à des pleureuses professionnelles qui exécutaient de toute évidence diverses gesticulations et quelques pas de danse. Ces cortèges étaient constitués de longues théories d'hommes, de femmes et même d'enfants, les mains posées sur la tête, attitude caractéristique de la lamentation, qui défilaient lentement, au son de la lamentation funèbre (figure 22). Sur certaines représentations, nous voyons aussi des hommes qui défilent avec des épées à la ceinture, «défilé» que certains spécialistes interprètent comme une forme de danse funèbre.

2. Danses nuptiales

Les danses nuptiales sont déjà attestées chez Homère. Un trait propre à ces danses est l'**Hyménée**, le chant de mariage que chantaient et dansaient les compagnes de la mariée, en l'escortant vers la maison de son futur époux.

À la rhapsodie XVIII de l'*Illiade*, dans la longue description qu'il nous livre de l'armement d'Achille, Homère cite trois danses qui ornent le bouclier du héros. Dans la première danse (vers 490-496), les mariées sont conduites depuis leurs maisons, à travers les rues de la ville à la lueur de torches et au son de la musique.

Dans sa tragédie *Les Troyennes*, Euripide nous offre également une description très évocatrice d'un cortège nuptial. Cassandre, devant le sanctuaire d'Apollon à Argos, s'écrie un peu avant d'épouser Agamemnon:

*«C'est moi qui pour mes propres noces,
tenant haute la flamme du feu,
fais rayonner et resplendir en ton honneur, ô Hyménée,
en ton honneur, ô Hécaté,
la lumière qui doit briller au mariage d'une vierge,
ainsi que l'exige le rite.
Bondis haut dans l'air.
Mène, mène le chœur, Évan! Évoé!
comme aux jours les plus heureux de mon père.
Le chœur est saint:
Conduis-le toi-même, Phoibos,
en l'honneur de ta prêtresse
dans ton temple, parmi les lauriers.
Hymen, ô Hyménée, Hymen!
Prends part aux chœurs, mère,
entre dans la danse,
tourne et dans la ronde*

³Le caractère de cette danse n'est pas clair. En Crète, on a des témoignages qu'elle était funèbre, tandis que dans d'autres lieux elle a un caractère guerrier.

*cadence tes pas aux miens pour me plaire.
Chantez l'Hyménée, acclamez l'épousée
par des hymnes et des cris d'allégresse!»*

(*Les Troyennes*, vers 321-335, traduction: I. Parmentier, éd. *Les Belles Lettres*, Paris)

On peut lire une autre description très évocatrice de danses nuptiales, dans la tragédie d'Euripide, *Iphigénie à Aulis*, lorsque les Piérides (autre nom des Muses) et les Néréides escortent le cortège nuptial de la déesse Thétis et du mortel Pélée (figure 23):

*«Quel chant d'hyménée aux sons de la flûte libyenne,
de la cithare amie des danses et de la syrinx de roseaux,
fit résonner ses accents,*

au jour où, sur les pentes du Pélion,

les Piérides aux belles boucles,

lors du banquet divin,

frappaient le sol de leurs sandales d'or

en se rendant aux noces de Pélée?

Mélorieuses, elles célébraient de leurs voix

Thétis et l'Éacide, sur les monts des Centaures,

par les forêts du Pélion.

...Et le long des plages de sable clair où s'enlaçaient leurs rondes

les cinquante filles de Nérée

fêtèrent les noces par leurs danses.»

(*Iphigénie à Aulis*, vers 1036-1057, traduction F. Jouan, éd. *Les Belles Lettres*, Paris)

3. Danses de banquet

Dans les banquets, les danses duraient des heures entières. À part les convives eux-mêmes (*kômastai*) qui dansaient souvent au son de l'aulos, de la lyre ou du barbiton (figure 24) il existait également des danseurs professionnels. Homère nous livre une description très plaisante de ces danses dans l'*Odyssée* (rhapsodie VIII, vers 250-265), au moment où le roi Alcinoos invite les meilleurs danseurs à se produire dans un banquet organisé en l'honneur d'Ulysse. Le musicien commence à jouer sur sa lyre, et aussitôt les jeunes gens se mettent à danser autour de lui, tantôt ensemble, tantôt seuls. Ils frappent le sol de leurs pieds et Ulysse est charmé par leurs pas. Un peu plus loin (vers 370-384), Alcinoos demande à deux danseurs chevronnés d'interpréter une danse qui associe jeu et acrobaties avec un beau ballon de pourpre: quand l'un envoie la balle «jusqu'aux sombres nuées», l'autre, avec une souplesse étonnante, saute en l'air pour la rattraper en plein vol, cependant que les autres danseurs battent la cadence dans leurs mains.

Il était fréquent, après la fin du banquet, que les convives forment un groupe heureux, le *kômos*, en dansant et en chantant dans les rues.

4. Danses rustiques

Depuis l'époque préhistorique, il existait des danses liées aux travaux des champs et aux célébrations consécutives à la récolte pour remercier les dieux. Le célèbre «Vase des Moissonneurs» découvert à Aghia Triada en Crète, et datant de 1500-1450 av. J.-C., figure un cortège célébrant la saison de la moisson par des chants et probablement des danses. Les «moissonneurs» avancent d'un pas allègre et cadencé et l'un d'eux tient à la main un sistre (figure 25).

La scène se déroule à l'instant où les paysans rentrent des champs, après une abondante moisson. Ils forment un joyeux défilé qui, par la gestuelle et le chant, constitue une sorte d'action de grâces rendue à la divinité.



23. Les noces de Thétis et de Pélée. (Cratère attique à volutes à figures noires, connu sous le nom de «Vase François», 570-565 av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Etrusco)



24. Une jeune fille joue de l'aulos, tandis que le kômaste danse. (Assiette attique à figures noires de Psiakos, 520-510 av. J.-C., Bâle, Antikemuseum und Sammlung Ludwig)



25. Cortège d'hommes tenant des outils agricoles et chantant joyusement au son du sistre. (Rhyton en stéatite noire, provenant d'Haghia Triada en Crète, connu sous le nom de «Vase des Moissonneurs», 1500-1450 av. J.-C., Hérakleion, Musée Archéologique)

Quelques mots sur le module: «Conte»

Le conte que vous avez en mains, est destiné à des élèves de 6 à 11 ans et a été écrit à partir de trois mythes grecs particulièrement représentatifs: la naissance de la danse dans l'île de Crète avec pour inventeurs les Kourètes, qui élevèrent le petit Zeus, l'éducation de Zeus par les Nymphes vivant dans la grotte du mont Ida en Crète et les danses des Néréides, nymphes de la mer.

Notre objectif premier était d'offrir aux élèves un premier aperçu de la danse dans la Grèce antique, à travers un conte simple, tout en les familiarisant avec la mythologie grecque.

La réunion ici de ces trois légendes n'est pas le fruit du hasard: nous cherchions en effet trois mythes caractéristiques de la Grèce antique et qui puissent s'articuler les uns aux autres. Nous sommes donc partis du mythe de la naissance de Zeus, dont les figures centrales sont les Kourètes et les Nymphes, que la mythologie rattache, du reste, à la naissance de la danse. Quant au choix du troisième mythe, il s'est effectué à partir de deux critères essentiels: la parenté des Néréides, nymphes marines, avec les Nymphes des montagnes et leur amour de la danse, évoqué par la mythologie et illustré par de nombreux vases.

Pour réunir et présenter un certain nombre d'informations autour de ces trois mythes, nous avons étudié les sources de la littérature ancienne. L'évocation des mouvements et des pas propres à chaque danse se fonde ici sur les descriptions que nous en donnent les auteurs grecs. Et, à cet égard, l'étude des sources nous a conduits à la conclusion que les indications concernant la danse des Nymphes sont en fait la transposition de traits propres aux danses féminines, comme les Parthénies. Enfin, pour décrire la danse des Néréides, nous nous sommes directement inspirés d'un passage d'Euripide, cité au chapitre 3, dans la section consacrée aux danses nuptiales.

Nous avons délibérément introduit dans ce module de nombreux dialogues, de façon à lui conférer une forme théâtrale. Ce qui nous amène à suggérer deux exploitations possibles dans la classe:

a) dans un premier temps, l'enseignant peut lire le conte aux élèves autant de fois qu'il est nécessaire pour qu'ils le comprennent. Puis, il peut jouer à son tour le rôle du narrateur. Pendant qu'il raconte, les élèves pourront mimer l'action au fur et à mesure, exécuter les pas de danse et accompagner les dialogues avec des instruments de musique sommaires et improvisés.

b) après la lecture et le commentaire du conte, l'enseignant proposera à ses élèves un jeu de rôles. Il distribuera bien entendu les rôles des différents personnages qui figurent dans le conte. Mais, en vue d'une plus large participation, il pourra également diviser le récit en unités plus petites et répartir le rôle du récitant entre plusieurs élèves. Pour démultiplier les rôles, il pourra même fractionner ces unités en scènes et confier chacune d'elles à un élève différent, de manière que chacun puisse prendre une part active à ce jeu de rôles.

Informations sur les personnages du conte

Ouranos-Gaïa, Cronos - Rhéa: Ouranos (le Ciel) et son épouse Gaïa (la Terre) comptent parmi les premiers dieux qui apparaissent juste après la création du monde. Ils ont pour fils les Titans ; leur père a épargnés ces derniers mais, comme il les déteste, il les a condamnés à une existence terrible, les gardant prisonniers dans les profondeurs de la Terre, leur mère, loin de la lumière du jour. La Terre qui gémit sous le poids de ses enfants enfermés dans ses entrailles, décide alors de les sauver ; elle fabrique une faucille et les exhorte à se venger de leur père. Seul Cronos, le plus jeune des fils, se montra empressé à venir en aide à sa mère. Et ainsi, grâce au stratagème mis au point avec Gaïa, il infligea une terrible mutilation à son père Ouranos. Une fois ce dernier écarté du pouvoir, Cronos libéra ses frères les Titans et monta sur le trône de son père. Mais le jeune roi n'était pas tranquille. Il avait entendu

dire par ses parents, Ouranos et Gaïa, qu'un de ses enfants lui volerait son trône et que, malgré sa puissance, il n'y pourrait rien. Dès que sa femme Rhéa donnait naissance à un enfant, il le prenait donc, l'engloutissait et le gardait à l'intérieur de son corps, pour être sûr qu'il ne lui causerait pas de tort. Mais les choses changèrent quand Zeus vint au monde...

Zeus: La plupart des informations que nous donnons dans ce module sont empruntées à la *Théogonie* d'Hésiode, qui relate les premières années de la vie de Zeus, mais d'autres versions moins connues du mythe de la naissance du père des dieux ont également été mises à contribution. Pour épargner la vie de son dernier fils, Rhéa donna à manger à son époux une grosse pierre entourée de langes à la place du nouveau-né. Puis, elle emmena Zeus en Crète et l'éleva avec l'aide des Kourètes, et des autres Nymphes. Lorsqu'il eut grandi, Zeus détrôna Cronos et imposa sa domination au monde, après avoir vaincu

les Titans, les Géants et Typhon. Il habitait sur l'Olympe avec les autres dieux olympiens.

Kourètes: On trouvera dans le premier chapitre consacré à l'origine de la danse de nombreuses informations sur les Kourètes.

Nymphes: Il existe diverses légendes sur l'origine des Nymphes. Elles sont parfois présentées comme des filles de Zeus. Hésiode parle d'une catégorie de Nymphes les *Méliades*, nées des gouttes de sang d'Ouranos qui dégoulinèrent sur la terre lorsque Cronos le mutila. Les Nymphes Méliades sont en général identifiées aux Dryades, autrement dit les Nymphes des arbres. Enfin, si l'on en croit une autre source ancienne, la fille de Phoronée aurait engendré les Nymphes des montagnes, les Satyres et les Kourètes danseurs. Callimaque nous rapporte que ce sont les Nymphes Méliades d'Ida qui, avec les Kourètes, élevèrent le jeune Zeus en Crète.

Les Nymphes sont des divinités champêtres qui accompagnent souvent la déesse Artémis dans les rondes de la nature qu'elle danse.

Néréides: Les Néréides, les cinquante déesses marines, vivent dans les profondeurs de la mer dans une grotte argentée, auprès de leur père, le vieux dieu marin, Nérée. Elles ont pour mère la fille de l'Océan, Doris. Tout comme les Nymphes parcourent les montagnes en compagnie d'Artémis,

les Néréides, qui sont les nymphes de la mer, vivent leur existence marine autour de leur sœur Thétis, qui a épousé le mortel Pélée et a donné naissance au héros Achille. Jour après jour, les Néréides chantent, jouent de la musique, chevauchent les vagues en compagnie des dauphins ou se reposent sur les plages.

Pour choisir les noms des Kourètes et des Nymphes, nous avons étudié diverses versions des trois mythes. À titre indicatif, nous citons quelques noms dont nous avons exploré l'étymologie en détail:

Adrasteé: nom formé de la particule privative *a-* et du verbe *διδράσκω/ didrasko* ou plus souvent *αποδιδράσκω/apo-didrasko* = fuir secrètement

Acmon: nom à double signification

a) *ἀκμων/akmon* l'enclume du forgeron.

b) météorite qui suggère peut-être l'origine astrale du démon.

Amalthée: le nom provient du verbe *αμαλθεύω/amaltheuô*= nourrir

Damnée: le nom vient du verbe *δαμνάω/damnao* ou *δάμνημι/damnēmi* qui en grec ancien signifie dompter

Idée et Ida: leurs noms se rattachent au mont Ida en Crète.

Okythoos: adjectif/substantif composé de *ωκύς/okys* (rapide, agile) et du verbe *θέω/théō* (courir) = celui qui court vite, aux pieds rapides.



BIBLIOGRAPHIE

- Beazley, J.D., *The development of Attic black-figure*, éd. University of California Press, Berkeley 1951 (dernière édition remise à jour :1986).
- Birchler, E.B. - Bottini, B. - Courtois, C. - Wielen, F. van der (rév.), *La Musique et la Danse dans l'Antiquité*, Genève 1996.
- Bioul, A.-C., «Une nouvelle coupe du "Cercle du peintre de Penthésilée"», *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* 61 (1990), pp. 83-97.
- Boardman, J., *Greek Sculpture, The Late Classical period and sculpture in colonies and overseas: a handbook*, éd. Thames and Hudson, Londres 1995.
- Boardman, J., *Les vases athéniens à figures rouges, la période archaïque*, éd. Thames and Hudson, 1997.
- Boardman, J., *Early Greek vase painting: 11th -6th centuries B.C.: a handbook*, éd. Thames and Hudson, Londres 1998.
- Boardman, J., *Les vases athéniens à figures noires*, éd. Thames and Hudson, 2002.
- Boardman, J., *Les vases athéniens à figures rouges, la période classique*, éd. Thames and Hudson, 2002.
- Burkert, W., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Die Religionen der Menschheit, Bd 15, éd. W. Kohlhammer, Stuttgart 1977.
- Calame, Cl., *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, éd. Edizioni dell' Ateneo & Bizzarri, Rome 1977.
- Delavaud-Roux, M. H., *Les Danses armées en Grèce antique*, éd. Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1993.
- Dimocratia ké klassiki pédia*, Musée Archéologique National, 21 juin - 20 octobre 1985. Athènes, Capitale culturelle de l'Europe 1985, Ministère hellénique de la Culture, Athènes 1985.
- Doumas, Chr., *I toihografiès tis Thiras*, éd. Kapon, Athènes 1992.
- Flacelière, W., *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, éd. Hachette, Paris 1959.
- German, S.C., «The Politics of Dancing: A Reconsideration of the Motif of Dancing in Bronze Age Greece», in Betancourt Ph. P.- Karageorghis V. - Laffineur R. - Niemeier W.D. (rév.), *Meletemata. Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener as He enters his 65th year*, *Aegaeum* 20, 1999, 279-282.
- Green, J.R., *Theatre in Ancient Greek Society*, éd. Routledge, Londres/New York 1994.
- Istoria tou Ellinikou Ethnous*, tome C2, éd. Ekdotiki Athinon, 1972, pp. 352-360, 409-425.
- Kahil, L., «Mythological Repertoire of Brauron», dans Moon W.G., *Ancient greek Art and iconography*, éd. University of Wisconsin Press, Madison 1983, pp. 231-244.
- Kakridis, I.Th., *Elliniki Mythologia*, tomes 2 et 3, éd. Ekdotiki Athinon, 1986.
- Lawler, L.B., *The Danse in Ancient Greece*, éd. Adam and Charles Black, Londres 1964.
- Lesky, A., *Geschichte der Griechischen Literatur*, éd. Francke Verlag, Bern/Munich 1971.
- Lonsdale, S.H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, éd. The Johns Hopkins University Press, Baltimore/Londres 1993.

Mouson dora, Mousiki ké horeftiki apoihi apo tin archaia Ellada, Musées royaux d'Art et d'Histoire - Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, 26-2-2003 - 25-5-2003, Ministère hellénique de la Culture, Athènes 2003.

Papadopoulou, Z. D., *Kapoté sti Dilo, i mousiki ké o horos*, Programme éducatif, éd. du Ministère hellénique de la Culture - 21e Éphorie des Antiquités préhistoriques et classiques, Athènes 1998.

Prudhommeau, G., *La Danse grecque antique*, éd. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965.

Sakellarakis, G.- Doulas, Chr. - Sapouna Sakellaraki, E. - Iakobidis, Sp., *I Avgui tis Ellinikis Tehnis, Elliniki Tehni*, éd. Ekdotiki Athinon, 1994.

Séchan, L., *La Danse grecque antique*, éd. E. de Boccard, Paris 1930.

Tiberios, M., *Arhaia Aggia, Elliniki Tehni*, éd. Ekdotiki Athinon, 1996.

Trendall, A.D., *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, éd. Clarendon Press, Oxford 1967.

Trendall, A.D. - Webster, T.B.L., *Illustrations of Greek Drama*, éd. Phaidon, Praeger Publishers, Londres/New York 1971.

Trendall, A.D. - Campitoglou, A., *The Red-figured vases of Apulia*, éd. Clarendon Press, Oxford University Press, Oxford/New York 1978.

Trendall, A.D., *Red-figured vases of South Italy and Sicily: a handbook*, éd. Thames and Hudson, New York 1989.

Volanaki-Kontoléontos, E., «Géranos», *Horos* 7, 1989, pp. 145-166.

Weege, F., *Der Tanz in der Antike*, éd. Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale 1926.

Yalouris, N., *Archaia Glypta, Elliniki Tehni*, éd. Ekdotiki Athinon, Athènes 1995.

Dictionnaires

Grimal, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, éd. Presses universitaires de France, Paris 1976.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, tome I, lemme Amaltheia, tome 8, lemme Zeus.

Dictionnaire Liddell-Scott, lemmes: Adrasteia, akmon, Amaltheia, Idi, okythoos.

Der Neue Pauly, *Enzyklopädie der Antike*, tome I, lemmes Adrasteia, Akmon, Amlatheia, tome V, Ide.

Auteurs anciens

Euripide, *Iphigénie à Aulis*, collection Les Belles Lettres, Paris.

Euripide, *Les Troyennes*, collection Les Belles Lettres, Paris.