



ORCHESIS

TRANSE ET TOURNOIEMENT CHEZ LES
BACCHANTES

Marie-Hélène Delavaud-Roux
Université de Bretagne Occidentale, Brest
E-mail: MarieHelene.DelavaudRoux@univ-brest.fr

RESUMÉ

Au cours de cet article, nous examinerons la qualité du tournoiement des Ménades à travers le vocabulaire des textes anciens ainsi que l'iconographie. Puis nous analyserons le rapport entre transe et tournoiement dans deux contextes très différents: d'une part le contexte cultuel où l'on pouvait se livrer à la transe sans chercher à la contrôler, sinon que tout soit terminé à la fin de la cérémonie et que les adeptes retrouvent un état de conscience normal; d'autre part le contexte théâtral des *Bacchantes* d'Euripide qui exigeait au contraire un parfait contrôle de la transe afin d'éviter déplacements intempestifs et/ou collision des choreutes, sortie du jeu théâtral pour sombrer dans une agression véritable, etc... L'écriture de cet article est fondée sur notre double expérience, celle de la danse classique, très différente des chorégraphies bachiques, et celle de la technique des derviches tourneurs, qui en était plus proche.

Mots clefs: Ménades, Dionysos, Tournoiement, Derviche tourneur, *Zar*.

RESUMO

Ao longo deste artigo vamos examinar a qualidade dos movimentos de rotação das Mênades tanto por meio do vocabulário dos textos antigos, quanto na iconografia. Em seguida, analisaremos a relação entre transe e rodopio em dois contextos muito diferentes: por um lado, o contexto religioso, no qual poderíamos entrar em transe sem tentar controlá-lo, exceto que tudo esteja terminado ao final da cerimônia e que os cultuantes reencontrem um estado de consciência normal; por outro lado, o contexto teatral das Bacantes de Eurípides, que exigia, ao contrário, um controle perfeito do transe, para que se evitassem movimentos prematuros e / ou colisão de coristas, e, disso, o jogo teatral acabasse em uma agressão real, etc. A redação deste artigo baseia-se em nossa dupla experiência, a da dança clássica, muito diferente da coreografia báquica, e a da técnica de dervixes giradores, mais próxima dessa coreografia.

Palavras-chave: Mênades, Dioniso, Rodopios, Devixe girador, Zar.

Les danses féminines bachiques ont pour objectif d'atteindre la transe, état de conscience modifié, dont on pensait qu'il permettait de mieux communiquer avec le dieu Dionysos. Les Grecs appelaient cette transe *mania*, que l'on traduit souvent par délire ou folie¹ mais ce mot peut aussi s'appliquer à d'autres contextes, dont l'homme n'est jamais responsable. Ainsi, Platon, *Phèdre*, 265a-b différencie deux sortes de *mania*, celles dues à la maladie et celles qui sont envoyées par les dieux. Parmi les secondes, il distingue la *mania* prophétique (Apollon), la *mania* mystique (Dionysos), la *mania* poétique (Muses) et la *mania* amoureuse (Aphrodite et Eros). Dans le cas d'une *mania* prophétique, la Pythie est surtout sensible au pneuma ou souffle du dieu qui lui inspire ses prédictions. Lors d'une *mania* poétique, le poète ne peut rien écrire sans l'aide des Muses qui lui dictent son œuvre. La *mania* amoureuse provoque une passion pour quelqu'un ou quelqu'une parce qu'Aphrodite et Eros en ont ainsi décidé. Lors d'une *mania* mystique, Dionysos prend possession du corps de l'individu². C'est certainement la plus forte des quatre transes divines

1 5824 occurrences dans le TLG.

2 Pour la définition des rites de possession, voir G. Lapassade, *Les rites de possession*, Paris, Anthropos, 1997 (avec bibliographie)

3 Euripide, *Bacchantes*, 357 et Plutarque, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, Stephaus 1087, D1.

4 Sur l'interprétation de cette comparaison cf. R. Seaford (ed.), Euripides, *Bacchae*, Oxford, 1997, p. 209 et V. Toillon, "Danses et tourbillon. De la ronde des Nymphes à l'extase ménadique", Vortex workshop-Tufts University, avril 16-17, 2015, dont nous donnons une longue citation: "Dans les Bacchantes les ménades sont dites

évoquées par Platon. Elle concerne les femmes car pour les hommes, la communication avec Dionysos passe par la consommation de vin et l'ivresse doit bien être différenciée de la transe. Pour en parler, outre le mot *mania*, les Grecs utilisaient aussi le substantif *bakcheusis*³ ou le verbe *bakcheuô* (très nombreuses occurrences mais ce verbe signifie aussi célébrer les fêtes dionysiaques).

Les femmes qui s'adonnaient au culte de Dionysos étaient appelées de divers noms, dont les plus courants sont Ménades et Bacchantes. Elles entraient progressivement en transe au cours de la danse, et sans doute plus ou moins rapidement en fonction de leur propre aptitude. Dans ses *Bacchantes*, Euripide les compare à des oiseaux (v. 748 et v. 1090)⁴. Durant leur transe, les Ménades étaient victimes d'hallucinations de toutes sortes (visuelles, auditives, tactiles, gustatives et olfactives)⁵ et devenaient agressives⁶. Douées d'une force surnaturelle, elles pouvaient déraciner des arbres ou tuer un animal à mains nues (fauves mais le plus souvent un faon). Une fois la victime animale mise à mort, les Ménades se livraient au *diasparagmos* (déchiqueter un animal vivant) et à l'omophagie (manger un animal cru, pratique attestée dans la réalité l'inscription de Milet qui est un règlement culturel⁷). *Diasparagmos* et omophagie représentent une inversion du sacrifice grec, car normalement, la victime animale est tuée suivant des règles précises et toujours consommée cuite. Dans le mythe, la violence est encore plus forte puisque les Ménades, au cours de leurs hallucinations ne distinguaient plus l'homme de l'animal et commettaient ainsi des meurtres. Ainsi pour Agavè qui tue son fils Penthée et le décapite, le prenant pour un lion. L'essentiel de la transe dionysiaque restait cependant l'orchestique. Les Bacchantes dansaient jusqu'à épuisement total, qui se manifestait par leur chute finale, suivie d'un état de prostration et d'un sommeil profond⁸. Une musique très bruyante (tympanon, crotales, cymbales, *aulos* phrygien) et répétitive les accompagnait et en outre, elles chantaient ou criaient. A. Bélis estime que la transe était fondée musicalement sur le contraste entre l'*aulos* phrygien et les voix aigües des femmes⁹. D'après Plutarque, la transe est aussi provoquée par la répétition du rythme trochaïque, c'est-à-dire un rythme ternaire, et il suffisait de sortir de ce rythme pour la faire cesser¹⁰. Dans la *parodos* des *Bacchantes* d'Euripide, nous voyons différentes combinaisons rythmiques (en majorité des ioniques mineurs, mais aussi des choriambes, des aristophaniens, des glyconiens) qui peuvent se traduire en mesures de 3/4 ou de 6/8. La sortie de transe dans cette *parodos* se fait par des rythmes dactyliques, c'est-à-dire binaires¹¹. Et l'on voit aussi deux combinaisons péoniques (à 5 temps), parce qu'il n'est pas très facile de revenir directement à une marche binaire équilibrée, après avoir dansé ne serait-ce qu'une dizaine de minutes en rythme ternaire. Bien entendu, ce rythme seul ne suffit pas à

"tournoyantes" (εἰλισσομένας), et leurs mouvements sont comparés à ceux des oiseaux en vol (Ba. 748, 1090—Seaford, p. 209). L'image est si ancrée dans les mentalités que sur un fragment de Bâle, une ménade est nommée Dina de δινεύω, "tourner, tourbillonner" et sur un stamnos fragmentaire de Yale⁶⁵, la danseuse se nomme Héliké de hélιξ, d'après la forme hélicoïdale des sarments de vignes mais aussi en référence à la danse tournoyante qui les caractérisent et qui s'exprime parfois violemment comme sur une hydrie de Madrid où le mouvement tourbillonnant de la danseuse est rendu par les plis du vêtement se plaquant contre les cuisses et s'envolant à l'arrière. Les ménades tournoient la tête renversée en signe de leur enthousiasme et de la perte totale des sens qui l'accompagne, à l'exemple de la danseuse de Berlin, [sans doute une des meilleures copie de la célèbre ménade de Scopas], ou encore, pour un exemple plus ancien, une des ménades du cortège qui accompagne le retour d'Héphaïstos sur l'Olympe, sur un cratère du Louvre attribué au peintre de Kléophradès. La ménade en question associe ici l'idée du tour sur place à celle de vol, énoncée plus haut, par la figuration de "manches ailées", une métaphore visuelle qui lui donne l'apparence d'un oiseau. Ici l'image du tourbillon est intrinsèquement liée à l'idée de purification et de préparation de l'âme en vue d'un contact avec le divin. Autrement dit, le caractère tourbillonnant des danses agit comme un canal, une voie de communication entre deux espaces ou deux principes qui habituellement ne se rencontrent pas. Dans le cas précis des danses extatiques, le concept est subtil puisque les danses tournoyantes visent avant tout à séparer ce qui est dissemblable (pur/impur, élément aérien/terrestre) afin que les principes similaires se rejoignent : l'âme rejoint l'éther, le corps la terre... Ici le tourbillon est interne: le corps du danseur sert de voie de passage."

provoquer la transe: c'est aussi la répétition de mouvements tournants sans prise de repères avec la tête, combinés parfois avec des mouvements penchés qui la provoquent. Au cours de cet article, dont l'écriture est fondée sur notre double expérience, celle de la danse classique, très différente des chorégraphies bachiques, et celle de la technique des derviches tourneurs, qui en était plus proche, nous examinerons la qualité du tournoiement à travers le vocabulaire des textes anciens ainsi que l'iconographie. Puis nous analyserons le rapport entre transe et tournoiement dans deux contextes très différents: d'une part le contexte cultuel où l'on pouvait se livrer à la transe sans chercher à la contrôler, sinon que tout soit terminé à la fin de la cérémonie et que les adeptes retrouvent un état de conscience normal; d'autre part le contexte théâtral des *Bacchantes* d'Euripide qui exigeait au contraire un parfait contrôle de la transe afin d'éviter déplacements intempestifs et /ou collision des choreutes, sortie du jeu théâtral pour sombrer dans une agression véritable, etc...¹²

I. VOCABULAIRE ET ICONOGRAPHIE DU TOURNOIEMENT

1. UN VOCABULAIRE DIFFICILE À ANALYSER

Si les textes anciens livrent de nombreux noms de danses (ainsi *pyrrhichè* ou pyrrhique, célèbre danse armée; *emmeleia* ou *emmélie*, danse pacifique mais aussi la plus fameuse chorégraphie de la tragédie; *kordax* danse de la comédie; *sikinnis* danse du drame satyrique...), le vocabulaire technique de la danse grecque pose problème parce qu'il peut aussi être utilisé dans des contextes qui n'ont rien à voir avec celui de la chorégraphie. Ainsi *skhèma* et les mots de la même famille comportent 26548 occurrences dans le TLG dont peu sont liées à la danse: 9 occurrences chez Eschyle, aucune chez Sophocle, 1 chez Euripide, 11 chez Aristophane, 1 chez Hérodote, 5 emplois chez Platon mais limités aux *Lois*, 7 utilisations chez Athénée seulement dans ce sens, 9 chez Plutarque dans le livre IX des *Propos de table*, et 4 chez Pollux. M.-L. Catoni résume bien les problèmes posés par le seul mot *skhèma*:

"Dans les textes les plus antiques que nous avons analysés, le terme *skhèma*, dans la description de personnes ou d'objets, est **employé seulement au singulier** pour indiquer l'apparence générale, **le contour**. Mais jusque là nous avons laissé de côté un usage important du terme *skhèma*, celui qui se rapporte à la danse. **Dans les contextes qui traitent du *skhèma* de danse**, depuis les premiers usages attestés, c'est presque un terme technique utilisé dans la **signification spécifique de figure de danse**. Il est important de souligner que **seulement dans une telle signification, dans les textes les plus anciens qui en certifient**

5 M.-H. Delavaud-Roux, "La sensorialité dans la danse des Ménades", Colloque international du LABEX RESMED, Religion et sensorialité, Antiquité et Moyen Age, organisé par B. Caseau avec la collaboration de E. Néri et de L. Beaurin, Collège de France, Paris, 5-6 juin 2015 (à paraître). Précisons aussi que notre interprétation diffère de celle de V. Toillon, *op. cit.*: "Les ménades tournoient la tête renversée en signe de leur enthousiasme et de la perte totale des sens qui l'accompagne, à l'exemple de la danseuse de Berlin, [sans doute une des meilleures copie de la célèbre ménade de Scopas], ou encore, pour un exemple plus ancien, une des ménades du cortège qui accompagne le retour d'Héphaïstos sur l'Olympe, sur un cratère du Louvre attribué au peintre de Kléophradès." Certes les Ménades tournent la tête renversée, mais il n'y a pas perte des sens, seulement modification de la sensorialité.

6 Divers exemples dans M. Détiéne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, Paris 1986 et M. Halm-Tisserant, "La ménade tueuse et le lancer de l'*omophagion*", *Kentron*, 1998, p. 73-78.

7 276-275 av. J.-C., F. Sokolowski, *Lois sacrées d'Asie Mineure*, 1955, n° 48

8 Plutarque, *Du mérite des femmes*, 249

9 Bélis A., "Musique et transe dans le cortège dionysiaque", *Transe et Théâtre : actes de la table-ronde internationale (Montpellier 3-5 mars 1988)*, Cahiers du GITA, n° 4, Décembre 1988, p. 10-29. Sur les rapports entre musique et transe au-delà du monde grec, voir G. Rouget, *La musique et la transe*, Paris, 1980 (2e éd. 1990).

10 Plutarque, *Amatorius*, 16

11 Tous nos remerciements à A.-I. Muñoz pour la scansion complète de ce morceau.

L'utilisation, le mot *skhèma* admet le pluriel. Je pense que c'est précisément grâce à la médiation de la danse que le terme *skhèma* / *skhèmata* pourrait alors prendre la signification de geste. Dans les textes les plus anciens, comme nous l'avons vu, le terme est utilisé au singulier pour décrire le contour d'un objet ou d'une personne mais jamais pour décrire des gestes (...) Et encore, à la lumière de l'intermédiaire de la danse et du socle commun qui se découpe entre la danse, la peinture, et la sculpture, je pense que ces considérations doivent être lues en ayant à l'esprit la mimésis qui nous est présentée par Platon."¹³

Le vocabulaire du tournoiement pose exactement les mêmes problèmes: les mêmes mots, tels βέμβιξ (toupie, tourbillon d'eau, bourdon), βεμβικίω (faire tourner comme une toupie), δινέω-ῶ et δινεύω (faire tourner; au moyen: tourner), δῖνος (tournoiement, tourbillon de vent ou d'eau, aire à battre, objet tourné, vase à boire...) ἐλίσσω / ἐλίττω, ou εἰλίσσω / εἰλίττω (faire tourner, rouler; au moyen: tourner, s'enrouler), εἰλίσσω, ἐλιγμός (tour, circonvolution) στοβέω-ῶ (faire tourner comme une toupie, agiter, bouleverser), στρόβιλος (toupie), στροφάλιγξ (tourbillon, circuit, orbite d'un astre, fromage rond), στρέφω (tourner, enrouler, tordre), στρόβιλος (toupie), τρνεύω (travailler au tour, tourner) décrivent souvent des actions qui ne relèvent pas de la danse et plus rarement des tours en tant que mouvements orchestraux.¹⁴ Prenons l'exemple d'Euripide, *Héraclès furieux*, 578:

Ὁ δ' ἐξελίσσων παῖδα κίονος κύκλω,
 τόνρευμα δεινὸν ποδός, ἐναντίον σταθεῖς
 βάλλει πρὸς ἧπαρ·

"Lui s'élance, **tourne** après son fils autour de la colonne, **fait volte-face**, terrible, devant lui se dresse, l'atteint au foie." (trad. H. Berguin, remacle.org.)

Cette scène pourrait nous faire penser au meurtre de Penthée par sa mère Agavè, lorsqu'elle le prend pour un lion, mais il s'agit d'Héraclès qui tue ses enfants (ainsi que son épouse Mégara) lors d'un accès de *mania* qui lui a été envoyé par Héra. Il n'y a aucun contexte de danse ici, contrairement aux *Bacchantes* d'Euripide.

Lorsqu'ils sont liés à la danse, ces termes évoquent souvent des déplacements circulaires, par exemple autour d'un autel comme le rappelle G. Prudhommeau pour le verbe ἐλίσσω au vers 321 de l'hymne à Délos de Callimaque (contexte non dionysiaque), ou au vers 570 des *Bacchantes* d'Euripide¹⁵. A cet exemple on peut en

12 Nous remercions notre professeur de tournoiement dans la technique des derviches tourneurs, S. Désiré de l'association Zemzemehe Rouh pour nous avoir accueillie au sein de stages depuis plusieurs années, ainsi que notre professeur de danse orientale, G. Barbeau, de l'association Gazelenn, de nous avoir permis de présenter à son gala en 2018 et 2019 deux solos de tournoiement.

13 M.-L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 (2e éd.), p. 124-125.

ajouter d'autres, comme le vers 3 des *Troyennes* d'Euripide sur les Néréides κάλλιστον ἵχνος ἐξελίσσουσιν ποδός, qui bougent leurs pieds de manière à laisser une trace circulaire, c'est-à-dire qui dansent en rond¹⁶. Ou encore, le vers 690 d'*Héraclès furieux*, εἰλίσσουσαι καλλιχορον, "en déroulant leur beau chœur" (trad. personnelle). Le même verbe peut aussi s'appliquer à des mouvements de pieds qui n'impliquent pas de faire tourner le corps comme pour le vers 333 des *Troyennes* d'Euripide:

ἔλισσε τᾶδ' ἐκέϊσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
φέρουσα φιλτάταν βάσιν.

"Avec moi, fais tourner tes pieds ici et là, portant la marche cadencée (ou la cadence) très aimée" (traduction littérale personnelle)¹⁷.

Pour G. Prudhommeau, cette expression pourrait se rapporter à "des petits ronds de jambe en dehors ou en dedans". Mais pour désigner ce pas, les Grecs possédaient une formulation encore plus imagée, utilisée par Aristophane dans ses *Guêpes* au vers 1524: Ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε c'est-à-dire littéralement "(votre) pied rapide, agitez le en rond", et nous sommes alors dans le registre de la comédie. Au contraire, dans les *Troyennes*, c'est Cassandre qui s'exprime, en proie au délire, puisque le chœur demande ensuite à sa mère de la calmer. Le contexte est donc très différent, et la danse l'est certainement aussi. Il est hélas impossible de savoir ce que recouvrait exactement l'expression ἔλισσειν τᾶδ' ἐκέϊσε ποδῶν et la traduction "faire tourner ses pieds ici et là" reste vague, sans que nous puissions la préciser davantage.

Revenons maintenant au vocabulaire du tournoiement en contexte dionysiaque. Force est de constater qu'il est quasiment inexistant dans les *Bacchantes* d'Euripide ainsi que dans l'ensemble du théâtre tragique. Comme on l'a vu, les εἰλίσσομενας Μαινάδας (*Bacchantes*, 570) sont littéralement les Bacchantes tournoyantes, mais le contexte est celui de l'évolution circulaire d'un cortège, et non d'un tournoiement individuel des Ménades. Il faut donc se tourner vers un autre texte beaucoup plus tardif, les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis pour en avoir des exemples, bien que ces derniers soient plus nombreux pour les hommes (par exemple en XLVI, 116 à propos de Penthée). En voici un petit corpus:

- VIII, 21 : κύμβαλον εἰ πλατάγησε, ποδῶν ἐλελίζετο παλμῶ,
λοξῶ καμπύλον ἵχνος ὑποσκαίρουσα πεδίλω:
si une cymbale gronde, elle [Sémélé] **tournoie** en battant des
pieds, avec des pas de côté, le pied arqué, toujours sautillante
(trad. Pierre Chuvin CUF, 1992)
- IX, 32 : φρικαλαίαι δ' ἀλάλαζον, ὑπὸ στροφάλιγγι δὲ ῥιπῆ

¹⁴ sur les différentes significations de tous ces mots, voir A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, seizième édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Hachette, Paris, 1950

¹⁵ χρειῶ δ' ὅτι τάχιστον ἄγει πλόον, ἀλλὰ τὰ λαίφη
ὠκέες ἐστείλαντο καὶ οὐ πάλιν αὐτίς
ἔβησαν, 320
πρὶν μέγαν ἦ σέο βωμῶν ὑπὸ πληγῆσιν
ἐλίξαι

ῥησσόμενον καὶ πρέμνον ὀδακτάσαι
ἀγνὸν ἐλαίης
χεῖρας ἀποστρέψαντας: ἃ Δηλιάς
εὔρετο νύμφη
παίγνια κουρίζονται καὶ Ἀπόλλωνι
γελαστύν.

"quelque favorisé qu'il soit des vents, quelque soin qui le presse, soudain il abaisse ses voiles, descend sur tes rivages, et ne remonte sur son bord qu'après avoir mordu le tronc de ton olivier et **fait le tour de ton autel**, les mains liées derrière le dos, s'offrant de lui-même au fouet de tes prêtres, en mémoire de ce jeu qu'une nymphe de Délos inventa jadis pour amuser l'enfance d'Apollon" (trad. Laporthé-Dutheil, Lefèvre, Charpentier 1842). G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, Paris, CNRS, 1965, p. 274 § 1002 propose de traduire ἐλίσσειν βωμῶν par "faire en dansant le tour de l'autel" ἦξει

τε χορευῶσων ἄμα βακχεύ-
μασι, τὸν τ' ὠκυρόαν
διαβὰς Ἄξιὸν εἰλίσ-
σομένας Μαινάδας ἄξει, 570

"Il viendra diriger tes chœurs, tes bacchantes; à la tête des Ménades dont se déroule le cortège, il franchira le rapide Axios" trad. H. Grégoire, CUF, 1979, et voir le commentaire de Prudhommeau, *op. cit.*, p. 274 § 1002

¹⁶ A. Bailly, *op. cit.*, sv. ἐξελίσσω p. 703; sur les mouvements des Néréides et de manière plus générale sur les déplacements circulaires voir V. Toillon, "Danses et tourbillon. De la ronde des Nymphes à l'extase

ὄφθαλμοὺς ἐλέλιζον ἀκοσμήτιο προσώπου:

Elles [les filles du Lamos] poussent des cris effrayants, elles s'élancent **en tournoyant**, roulant les yeux, le visage décomposé (trad. Gisèle Chrétien, CUF 1985)

– XLIII, 390-393 : καὶ ζυγίην Γαλάτεια διακρούουσα χορείην ἄστατος ὄρχηστήρι ποδῶν ἐλέλιζετο παλμῶ, καὶ γάμιον μέλος εἶπεν, ἐπεὶ μάθε καλά λιγαίνειν ποιμενίη σύριγγι διδασκομένη Πολυφήμου.

Et Galatée faisant l'essai d'une danse de mariage, **tourbillonnait** d'inquiétude. Elle chantait l'air du mariage, car, elle avait bien appris à chanter grâce à Polyphemos (qui s'accompagnait) d'une syrinx de berger (trad. d'après l'éd. Loeb mais légèrement modifiée)

– XL, 273 ss. : ἀλλὰ ταχυστροφάλιγος ὅτε δρόμος ἦλθε χορείης, μαινάδες ὠρχήσαντο: θυελλήεσσα δὲ Βάκκη ἄστατα δινηθεῖσα ποδῶν βητάρμοι παλμῶ ἄρραγέων ἀνέκοπτε παλίλλυτον ὄλκον ἱμάντων, καὶ παλάμαις κροτάλιζεν ἐλεύθερον Εὐϊον ἤχῳ εὐρύθμοις πατάγοισιν: ὑπὸ στροφάλιγγι δὲ ταρσῶν χαλκοβαρῆς σφριγώωσα ποδῶν ἐσχίζετο σειρή.

Mais lorsque vint le moment de la **danse rapide tourbillonnante**, les Ménades dansèrent. Comme une tempête, elles lâchaient les lanières de leurs sangles et les entouraient rapidement en trébuchant, faisant retentir un cri d'évoché avec un claquement rythmique, tandis que leurs pieds brisaient les épais et lourds cordons de bronze qui les entouraient (trad. d'après l'éd. Loeb).

Sur l'ensemble des références, le terme préféré semble le verbe ἐλίσσω ainsi que des mots formés sur le substantif στροφάλιγξ. Mais d'une manière générale, les textes insistent beaucoup plus sur les sauts que sur les tours. Les Ménades y sont présentées comme bondissantes. Il faut nous tourner vers la documentation iconographique pour nous rendre compte de l'importance des tours dans la danse ménadique.

2. UN VOCABULAIRE DIFFICILE À ANALYSER

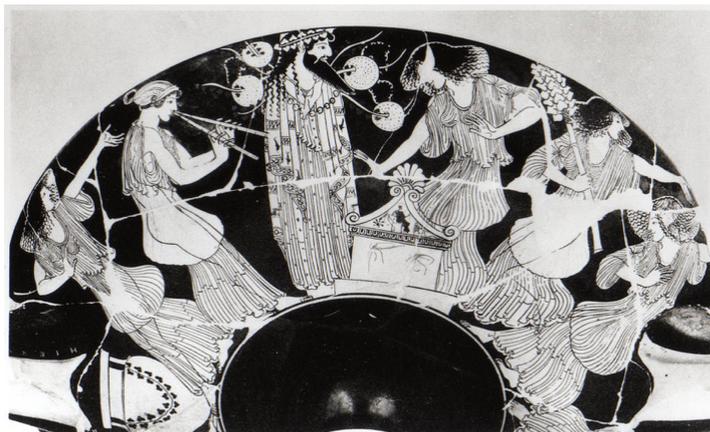
Les images dépeignant le tournoiement sont nombreuses sur les céramiques grecques mais posent des problèmes d'interprétation en tant que représentation iconographique. On en donnera ici seulement un exemple, celui des Ménades figurant sur une coupe du Musée de Berlin (F2290)¹⁸:

ménadique", Vortex workshop-Tufts University, avril 16-17, 2015.

17 et voir le commentaire de G. Prudhommeau, *op. cit.*, p. 274 § 1002, qui cite le vers 333 de manière erronée: ἔλισσε τᾶδ' ἐκέϊσε πόδα σὸν

18 coupe à figures rouges, Berlin F 2290, 490-480 av. J.-C. par Makron; Beazley, ARV2, 213, 26; CVA *Deutschland* 21 / *Berlin* 2, pl. 87 (1016) 1-2, pl. 88 (1017) 1-2, pl. 89 (108) ; M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1995, p. 22-24, n° 10.

"Dix Bacchantes et une flûtiste sont groupées autour d'un autel de Dionysos. L'enchaînement dans l'ordre, des dix femmes donne un résultat surprenant: avec ses petites glissades, ses déhanchements, ses mouvements de bras, on jurerait une danse espagnole. Les pas rapides restent constamment à terre mais sont exécutés avec brio. Le caractère très particulier de cet enchaînement complexe tendrait à prouver que la danse grecque est l'ancêtre de la danse espagnole"¹⁹.



G. Prudhommeau prend ici la danse classique dans un sens très large, en associant les danses dites de caractère, telles que la danse espagnole ici, et la danse russe dans d'autres évocations. Si sa démarche comme celle de son prédécesseur M. Emmanuel était reconstructionniste, fondée sur le postulat que les peintres grecs avaient eu la volonté de décomposer un mouvement par la juxtaposition de plusieurs personnages sur les vases grecs, les historiens de l'Antiquité depuis les années 1980 ont changé de regard sur les images. Ils ne lisent plus une image pour reconstituer le mouvement des personnages mais considèrent qu'elle est une construction mentale de son auteur et en recherchent les codes gestuels culturels. Il faut donc absolument isoler le geste d'un mouvement d'ensemble pour l'analyser en tant que tel. Cette méthode, héritée des ethnologues et sociologues, a été appliquée par les psychologues (classification de Cosnier)²¹ et linguistes (J. Kristeva)²² avant d'être reprise par les historiens, notamment les historiens de l'Antiquité comme J.-L. Durand et F. Lissarrague²³, puis plus récemment par J. Scheid, V. Huet, D. Frère, V. Mehl, L. Bodiou²⁴. Si l'on applique ces méthodes aux chorégraphies, il faut alors comme le rappelle I. Guaitella coder des séquences gestuelles sans recourir au film (Koechlin 1968) et coder les mouvements par rapport à un espace²⁵, comme par exemple dans la méthode Laban²⁶. Il y a seulement hésitation entre noter le mouvement dans sa globalité ou simplement des positions "où le mouvement constitue le simple changement de position"²⁷. Face à une image de danse antique, les chercheurs comme F. Naerebout ou M.-H. Garelli considèrent qu'il s'agit d'une image fixe et que toute reconstruction est par définition impossible²⁸.

Figure 1 Photos CVA

19 G. Prudhommeau, *Op. cit.* p. 442, § 1362 et fig. 851

20 A. Gouy, "L'outil photographique et l'étude de la danse grecque antique", *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* ("Actes de colloques"), Collections électroniques de l'INHA, URL: <http://inha.revues.org/4681>, p. 1-4, cf. p. 4

21 J. Cosnier, "Les gestes du dialogue, la communication non verbale", *Rev. Psychologie de la motivation*, 21, p. 129-138, 1996 ; J. Cosnier en collab. avec J. Vaysse, "Sémiotique des gestes communicatifs", In: *Nouveaux actes sémiotiques*, 52, p. 7-28, 1997.

22 J. Kristeva, M. Lacoste, "Bibliographie", *Langages*, 3e année, n°10, 1968. p. 132-149.

Qu'apporte la lecture d'une image fixe figurée sur un vase antique? Elle va inverser la perspective reconstructionniste, et pousser à s'interroger sur le contexte culturel de l'image et rechercher les traces du coup de pinceau de l'artiste céramiste et peintre. Essayons d'abord de décrire une peinture de céramique le plus minutieusement possible. Utilisons à nouveau la coupe du Musée de Berlin analysée par G. Prudhommeau. Déjà dans la publication de notre thèse, nous estimions que le peintre n'avait pas recherché à décomposer un mouvement mais représenté plusieurs pas et gestes qui revenaient souvent dans la danse²⁹. Nous allons maintenant insister plus en encore sur l'individualité des Ménades: chacune danse pour elle-même et il n'y a aucune chorégraphie commune même si la danse est collective et utilise des bases orchestiques connues de toutes les participantes. Dans notre thèse, nous avons décrit minutieusement l'attitude de chacune de ces Ménades.

Nous allons d'abord ici mettre l'accent sur les accessoires de la danse: tout d'abord l'idole de Dionysos (un poteau habillé d'un chiton et d'un himation et coiffé d'un masque du dieu) avec le *naiskos* figurant devant, les thyrses (un sur la face A et trois sur la face B), portés par certaines Ménades, le faon saisi par une Bacchante qui tient un thyrses dans l'autre main, un grand skyphos porté par une autre jeune femme, un aulos dont une musicienne joue et enfin des crotales manipulées par une instrumentiste. On peut supposer que l'aulète bouge peu (le corps est légèrement penché en avant, mais fixé des pieds au sol), comme l'ont montré les travaux d'A. Bélis³⁰, mais la joueuse de crotale est plus libre. Cette dernière peut sans doute monter et baisser les bras ou les bouger d'une autre manière: son bras droit est dirigé vers le sol mais la main tient les crotales vers le ciel, tandis que son bras gauche est replié au-dessus de la tête et que les crotales sont dirigées vers la tête. Cela ne nous permet pas de reconstruire un mouvement mais nous donne des idées pour en inventer. La Ménade qui tient à la fois le faon et le thyrses est forcément très limitée dans ses mouvements même si le faon est particulièrement minuscule et ne semble pas se débattre. Les trois Bacchantes qui tiennent seulement un thyrses le disposent soit en diagonale, appuyé sur une épaule, ou bien au-dessus de la tête. Elles sont obligées de faire un minimum attention aux autres si elles ne veulent pas les assommer³¹, ce qui exclut que la danse prenne trop d'espace. Le grand skyphos tenu par une jeune femme se trouvant presque au centre de la face B ne peut être vide et son utilisatrice semble s'appliquer sur les cheveux le contenu de ce vase. Reste à identifier le contenu³². Le poids du vase non négligeable limite aussi la possibilité de mouvement. Seules, trois Ménades sur la face A et deux sur la face B sont libres de leurs mouvements car ne tenant aucun accessoire mais elles n'effectuent pas une gestuelle spécialement plus

23 J.-L. Durand, "Le faire et le dire: vers une anthropologie des gestes iconiques", *History and Anthropology*, 1, 1984, p. 29-48 ; J.-L. Durand, *Sacrifice et Labour en Grèce ancienne: essai d'anthropologie religieuse*, Paris-Rome, 1986. Sur l'historiographie de cette révolution dans les études iconographiques, cf. F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague, "Vingt ans de vases grecs [Tendances actuelles des études en iconographies grecques (1970-1990)]", *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 5,1-2, 1990. p. 205-224. Les articles de F. Lissarrague sont innombrables. On renverra aussi à ses ouvrages les plus récents *Vases Grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris 1999 et *La cité des Satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, éditions EHESS, Paris 2013. Voir aussi les propositions méthodologiques de M.-C. Villanueva-Puig, *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos. Des origines à la fin de la période archaïque*, Les Belles Lettres, Paris, 2009, par exemple p. 75-76 à propos des représentations de Ménades sur un corpus de 400 vases à figures rouges de la fin de l'époque archaïque: "il s'agit d'un corpus moins important et moins uniforme qu'on pourrait le penser à première vue. Il s'agit d'un moment dans l'évolution des représentations ménadiques où le thème est bien défini et se laisse reconnaître aisément. Des attributs caractéristiques, la danse vive, définissent la ménade. Et pourtant il existe des ménades calmes (...). L'appartenance au dieu se marque dans les deux cas par le port d'attributs précis. Il n'est pas besoin d'imiter sur ces coïncidences, il suffit d'énumérer la couronne de feuillages, la nébride qui souvent sur les vases considérés est remplacés par la pardalide, sans qu'on puisse donner un sens à ce changement: il s'agit toujours de montrer des chasseresses; Il y a aussi le thyrses qui fait son apparition dans la littérature chez Euripide mais qui est

ample que leurs compagnes, sauf pour celle qui se trouve face à l'idole de Dionysos. Reste à savoir dans quel cadre nous nous trouvons, forcément une fête privée, ou un moment non officiel d'une fête publique. Le grand cratère se trouvant à terre sous l'anse de la coupe, évoque le mélange du vin.

Revenons au corps de nos danseuses et essayons de retrouver les gestes de l'artiste qui les a dépeintes. Comme il s'agit d'un vase à figures rouges, le peintre a forcément réservé en clair l'emplacement de ses personnages avant de peindre le fond en noir avec un engobe ou une suspension argileuse pouvant noircir grâce aux réactions de cuisson et de post cuisson du vase. Une fois l'emplacement réservé en clair pour son dessin, l'artiste, avec un pinceau a commencé par figurer l'idole de Dionysos³³ et le *naiskos*. Il a ensuite représenté le corps des danseuses, avant de dessiner des vêtements sur ce corps, ce qui explique que l'attitude du corps reste très lisible : on distingue aisément jambe droite et jambe gauche. Tous les vêtements féminins sont représentés en tourbillon, ce qui laisse supposer des mouvements tournants, dont il reste difficile de préciser la nature. Tout ce que nous pouvons dire est que ce ne sont jamais des tours sur un pied. Soit il s'agit de tours consistant à faire passer par un rond de jambe à terre ou par un dégagé, une jambe devant l'autre et qui entraîne ainsi un tour complet (ou éventuellement un demi-tour ou un quart de tour) vers la jambe de derrière. En danse classique ce type de tour est appelé assemblé soutenu en tournant (méthode russe) ou tour enveloppé (méthode française). Soit il s'agit de déboulés, c'est-à-dire une série de tours exécutés les jambes très serrées, par demi rotations successives sur chaque demi-pointes. Ou encore de tours piétinés sur les deux pieds, plus faciles à réaliser.

II. LE TOURNOIEMENT EN CONTEXTE CULTUEL ET EN CONTEXTE THÉÂTRAL

1. DÉFINIR LES CARACTÉRISTIQUE DU TOURNOIEMENT DIONYSIAQUE

Ni les images ni les textes ne précisent comment s'effectuait le tournoiement dionysiaque. En revanche, texte et images évoquent le vertige et la transe des Ménades liés à leur danse. La sensation de vertige était obtenue par des tours sans prise de repère avec les yeux, donc sans "spot" de la tête³⁴ Grâce à notre longue expérience de la danse classique, nous pouvons dire qu'il est impossible d'effectuer des tours sur un pied sans prendre de repère, sous peine de chuter très vite, car le poids du corps doit se porter sur la faible superficie d'une demi-pointe, voire d'une pointe, et le polygone de sustentation est alors trop réduit (il faut en effet que le centre de gravité du corps soit à la verticale du polygone pour tenir en équilibre). Pour cette raison, il est probable que les Ménades n'effectuaient que des tours sur deux pieds, plus

déjà l'attribut constant des ménades réunies ici. Les bacchantes d'Euripide portent des serpents dans leur chevelure et en guise de ceinture. Ils ne leur font aucun mal. Sur les images nous les avons vus aussi dans la chevelure ou encore portés à la main ou enroulés autour des bras et des thyrses (...)."

24 V. Huet, J. Scheid (éd.), *La colonne aurélienne : geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout, 2000 ; L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl, *L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, 2006.

25 I. Gaïtella, "Les systèmes de notation de la prosodie et du geste: pourquoi et comment les utiliser?", dans E. Guimbretière, *Apprendre, enseigner, acquérir. La prosodie au cœur du débat*, Publications de l'Université de Rouen, 2000, p. 165-185, cf. p. 178-179 ; Kœchlin B., "Techniques corporelles et leur notation symbolique", *Langages*, 3e année, n°10, 1968. Pratiques et langages gestuels. p. 36-47

26 J. Hogdson, V. Preston-Dunlop, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*. Essai traduit de l'anglais par P. Lorrain, Actes sud, 1991, p. 30-37 et bibliographie en fin d'ouvrage.

27 I. Guaitala, *Op. cit.*, p. 179.

28 F. Naerebout, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, a cura di G. Di Lecce, Piero Manni, Lecce, 2001, p. 76-77, 102-104, 110-111, et n. 49 p. 123 ; M.-H. Garelli, "Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie", *Pallas*, 71, 2006, p. 151-169 et *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Paris / Louvain / Dudley, Editions Peeters, 2007, p. 10-11 ; V. Toillon, *Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne* (Ve

à même d'assurer l'équilibre sur une longue durée, et le plus facile est le tour piétiné³⁵. Ce type de tour est un mouvement spontané d'enfant. Il n'est pas très difficile en soi mais le devient dans la durée. Il a été porté à sa perfection par les derviches tourneurs qui tournent très droits sur leur axe, et la solidité de ce dernier est assurée par l'ancrage du pied gauche qui sert de pivot dans le sol. Cela passe par un état de relâchement du bassin (très différent de la danse classique qui nécessite de serrer fortement le ventre et les fesses), obtenu par une respiration lente et profonde (sans hyperventilation). Nous ne prétendons pas être devenue experte dans cette technique mais en avoir une assez bonne expérience pour avoir surmonté les premières difficultés, acquis une certaine aisance et nous produire au cours de spectacles d'élèves. Nous pouvons ainsi mesurer la différence entre une simple pratique au cours de stage, et une prestation scénique, la seconde représentant une difficulté certaine parce qu'il y a nécessité absolue de la réussir. Au début de son travail dans cette technique, le débutant ressent parfois peu l'ancrage du pied gauche dans le sol, en raison du mode de vie moderne, notamment le port de chaussures comprimant souvent considérablement les pieds. On peut supposer que les femmes grecques qui vivaient assez souvent pieds nus (même si elles portaient aussi parfois des sandales) n'avaient pas ces problèmes. Par ailleurs, sur la longue durée, c'est-à-dire passé les quinze premières secondes, le débutant a souvent du mal à conserver son équilibre. Il a donc tendance à ralentir ses tours et à écarter un peu plus les pieds pour éviter la chute, augmentant ainsi son polygone de sustentation, mais déstabilisant en même temps son ancrage du pied gauche. Pour bien réussir ces tours dans la durée il ne faut pas les débiter à une vitesse trop forte, mais commencer lentement et augmenter la vitesse au fur et à mesure que cela devient possible, ou bien débiter sur un tempo assez lent puis se livrer de temps en temps à des accélérations avant de ralentir à nouveau. Le débutant peut aussi mal respirer, et en cas de déstabilisation dans son équilibre, il va naturellement respirer plus fort, en ouvrant la bouche, afin de se maintenir debout. Naturellement, les derviches tourneurs maîtrisent parfaitement leur ancrage, leur respiration et leur giration. Ils sont donc capables de tourner plusieurs heures d'affilée³⁶. Il n'y a cependant pas besoin d'avoir atteint ce stade pour ressentir les effets liés à ce type de tournoiement, et même le débutant peut les découvrir. Ces effets sont variables pour chacun mais peuvent provoquer une grande euphorie et un sentiment de superpuissance. Le vertige n'est plus un problème puisque l'exécutant a le sentiment d'être sur un plateau confortable (le pied pivot) et de voir l'espace tourner sans pour autant être

siècle av. J.-C.). *Ivresse, possession divine et mort*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (PhD) en histoire / histoire de l'art, Université de Montréal et Université de Franche-Comté, Besançon - SLHS, 2014, n. 72, p. 86, avec de nombreuses nuances par rapport à Naerebout: "Par ailleurs, le point de vue, très critique, de l'auteur sur le rôle et l'utilisation de l'imagerie antique afin de saisir et comprendre les composantes de la danse grecque ancienne n'est pas toujours pertinent : plusieurs des affirmations qu'il fait, dans sa tentative d'établir une méthode d'utilisation des sources iconographiques pour les études sur la danse grecque ancienne, ont surtout, à mon avis, pour but de dévaloriser les images en tant que source dans un travail de recherche historique (puisqu'il est convaincu de l'importance de l'épigraphie dans l'étude de la danse grecque ancienne). D'après lui, par exemple, les imagiers ne tiennent aucun compte de la perspective et de l'espace (p. 216), jamais la ligne de sol n'est notée (p. 216), les inscriptions relèvent plus de la calligraphie – que de la véritable inscription – et sont presque exclusivement décoratives (p. 212). Certes, la perspective n'est pas notée selon nos critères se rapportant au rendu de la profondeur, mais cela ne veut pas dire que les corps ne s'inscrivent pas dans l'espace et ne sont pas pensés en fonction de celui-ci μ une des meilleures preuves est l'utilisation du raccourci. De même, la ligne de sol est toujours indiquée ou suggérée par le cadre de l'image, cela fait partie des conventions de représentations utilisées par les imagiers grecs aux époques archaïques et classiques..."

29 M.-H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, n° 10, p. 22-24, cf. p. 23

déstabilisé, ou encore de planer comme un oiseau. Il y a aussi abolition du temps tel que nous le connaissons : tourner 3 minutes, 10 minutes ou 25 minutes revient exactement au même. En revanche, à condition qu'il n'y ait pas de lumière aveuglante, mais des éclairages doux et tamisés, la sensation de l'espace demeure même si cet espace est devenu autre. Au stade de l'amateurisme, cette technique, si elle est bien supportée par l'exécutant (il arrive malgré tout que certaines personnes y soient complètement réfractaires car saisies immédiatement de nausées), apporte une détente profonde. Pour une personne plus avancée, une journée de tournoiement, en intégrant des temps de repos, ainsi qu'un déjeuner rapide et léger, peut permettre d'éliminer très rapidement, à notre avis, dans les jours qui suivent, la sensation de surmenage après 4 à 5 mois de travail trop intensif, à condition qu'après la personne ne soit pas soumise immédiatement après à une activité professionnelle à nouveau trop forte. Ajoutons que toujours au stade de l'amateurisme, la pratique de cette technique ne nécessite pas d'ascèse, ni même de régime alimentaire particulier. Il faut juste s'abstenir de faire un repas trop lourd ou trop arrosé avant de s'y livrer et avoir passé une bonne nuit la veille (une personne n'ayant pas assez dormi peut ressentir une sensation de vertige sans même tourner, et risque de tomber très vite, dès les premiers tours). Comme on l'a vu, la respiration est importante et pour cette raison, il vaut mieux éviter d'être trop enrhumé avant de tourner. Il est probable qu'une bonne partie de la danse des Ménades relevaient de cette technique, parce que c'est le moyen le plus simple de tourner sans chuter immédiatement, tout en gérant sa sensation de vertige. Mais l'iconographie montre aussi qu'elles penchaient leur corps dans toutes les directions. Il faut donc penser aussi à d'autres mouvements. Lesquels?

Le tournoiement que nous venons d'évoquer a été repris par des danseurs et danseuses contemporains qui n'ont rien des derviches tourneurs et qui l'utilisent différemment; au cours de leur tours, ils font pencher le corps ou la tête. En cela cette nouvelle technique est beaucoup plus difficile que celle des derviches tourneurs, dont le corps reste droit, facilitant l'équilibre dans la giration. Celui qui maîtrise assez bien les tours avec le corps droit peut chuter dès qu'il tente de se pencher, quelle que soit la direction. En outre il risque aussi d'être sujet à des nausées. Tourner sans repères visuels avec le corps penché demande encore plus de travail car il faut alors être capable de maintenir un axe pour la rotation avec une partie du corps désaxée. Les danseurs qui ont acquis une certaine aisance dans cette technique ne chutent plus et n'ont plus de nausées. Est-ce à dire que les Ménades tournaient ainsi?

30 A. Bélis, "Les mouvements des musiciens dans l'Antiquité", dans M.-H. Delavaud-Roux (dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012, p. 27-30.

31 Nous remercions C. Cymer et G. Barbeau, professeurs de danse orientale à Brest, pour nous avoir initiée en 2014 pour la première puis en 2019 pour la seconde au fonctionnement du bâton dans la danse orientale. Même si l'utilisation du thyrs ne relève pas de la même technique, les contraintes restent les mêmes par rapport à l'espace et par rapport aux autres, dont il faut tenir compte.

32 Pourrait-il s'agir de henné? Une telle hypothèse nous est suggérée par la danse hellénique traditionnelle dite *gikna*, effectuée en Thrace, dans le cadre du mariage, par les demoiselles d'honneur de la mariée, placées en demi-cercle, dont la première tient un pot rempli de henné et les participantes à tour de rôle se mettent du henné sur la tête. Mais pour être étayée, cette hypothèse nécessiterait un examen de la coupe de Berlin F 2290 pour voir si les doigts de cette Ménade portent des traces de rouge qui pourraient dépeindre des traces de henné. Cet examen devrait se doubler en outre par des recherches dans le TLG concernant le vocabulaire du henné. Il faudrait aussi s'interroger sur la signification et l'origine de cet usage. Faut-il envisager une connexion avec la Thrace? Cependant on pourra toujours objecter que le costume des danseuses de la coupe de Berlin F 2290 reste profondément athénien, et qu'il est donc difficile de s'orienter vers un rituel qui serait typiquement thrace. Je remercie J. Perchoc, professeur de danse folklorique à Brest décédé en 2010, pour m'avoir montré les pas de cette danse. Cette danse avec le vase au henné n'est qu'une des multiples



Figure 2, 3, 4 chorégraphie "fleur au printemps" dansée et réalisée par M.-H. Delavaud-Roux avec la technique des derviches tourneurs (mais avec un positionnement des bras très différent, ainsi que l'utilisation de trois voiles)

variantes de la danse dite, "Κινά ή κ'νά", cf. A. Raftis, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, Athènes 1995, sv. Κινά ή κ'νά, p. 288-292. Toutes ces variantes ne se dansent pas toujours avec les mêmes accessoires, par exemple l'une d'entre elles se danse avec une chandelle.

33 L'idole de Dionysos est reconnaissable à son masque et sa couronne de lierre. Mais la notion d'attribut est délicate, cf. I. Aghion, C. Barbillon, F. Lissarrague, *Héros et dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, Flammarion, Paris, 2008, p. 6: "La notion d'attribut est délicate: on entend habituellement par ce terme un élément iconographique précis qui permet de distinguer un personnage, ainsi le caducée de mercure ou la lyre d'Apollon. Mais à la différence des saints de l'iconographie chrétienne, les personnages antiques n'ont pas systématiquement été dotés d'attributs et l'on constatera que cette rubrique est loin *mécanique, et en dehors de quelques dieux dont les attributs indiquent le domaine d'action, il n'y a guère d'attributs, au sens strict, dans l'art antique*".

34 Le "spot" de la tête consiste à retarder le départ de cette dernière au début du tour puis à la faire tourner plus vite que le corps pour fixer du regard tout le temps le même point.

35 Tous nos remerciements à notre professeur de danse classique A. Guilluy-Eyraud du studio E et à notre professeur de danse orientale G. Barbeau de l'association Gazelenn, de nous avoir permis en juin 2019 de mener une double expérience, d'une part en participant à un ballet de danse classique sur un tempo très rapide qui comportait de nombreux tours (piqués, assemblés soutenus en tournant, déboulés...), et d'autre part de présenter un solo de tournoiement sans prendre le moindre repère visuel

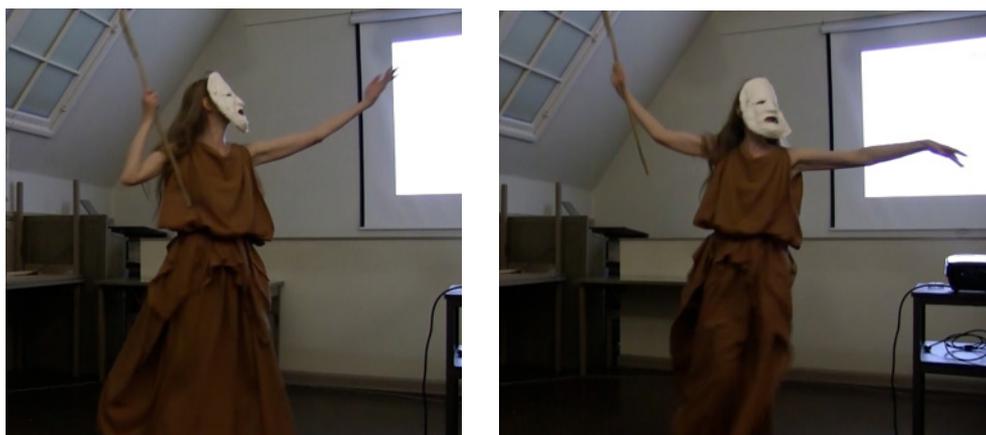


Figure 5, 6 Un extrait de la *parodos* des *Bacchantes* d'Euripide, dansé et chorégraphié par M.-H. Delavaud-Roux.

La technique des Ménades différait de celle des derviches tourneurs, non seulement parce qu'elles n'étaient pas toujours droites pendant leur giration, mais aussi parce qu'elles ne tournaient pas tout le temps et constamment dans le même sens, ni de la même façon³⁷. Il n'y a pas forcément un pied pivot pour les tours, mais elles peuvent aussi marteler le rythme de leurs pieds, ou évoluer sur la demi-pointe. Pour H. Jeanmaire³⁸, les chorégraphies des Bacchantes tiennent du *zar* et/ou du *bori*, pratiquées en Afrique du nord: leurs mouvements sont beaucoup plus violents que ceux des derviches et comportent des penchés du corps. Nous n'avons expérimenté qu'une fois cette technique, donc il nous est impossible de la décrire correctement. Mais elle nous a paru apte à rendre la personne agressive, ce qui n'est pas le cas du tournoiement des derviches. Nous n'avons pas de mal à imaginer le *diasparagmos* (à condition que la victime animale soit petite et faible, un faon par exemple) et l'omophagie dans ces conditions. Il reste à se demander si la technique du *zar*, plus que celle des derviches tourneurs permettrait de modifier la sensorialité habituelle et rendre compte des nombreuses hallucinations visuelles, auditives, olfactives, gustatives des Bacchantes, une fois en état de conscience modifié. Lorsque leur transe est bien avancée, les Ménades rejettent la tête en arrière et ont les yeux révulsés comme le montre une hydrie du peintre de Kléophradès (Munich, Antikensammlungen 2344 ou J 408, vers 500 av. J.-C.).

2. CULTE DIONYSIAQUE ET REPRÉSENTATION THÉÂTRALE:

TOURNOIEMENT EN TOTALE LIBERTÉ OU NÉCESSITÉ DE LE CONTRÔLER?

Nous écrivions plus haut que la sensation de l'espace n'était pas abolie par le tournoiement. Certes, le tournoiement fait tourner l'espace autour de soi, de manière plus ou moins rapide en fonction de la vitesse des tours, mais on

avec les yeux. Nos professeurs n'ont été prévenus de cette expérience: nous avons choisi de passer de l'énergie de la danse classique (avec un corps parfaitement gainé et le travail du spot avec la tête) à la danse des derviches tourneurs (avec une tenue du bassin plus relâchée et sans pratiquer le moindre spot avec la tête), et vice versa, sans qu'ils s'en aperçoivent, ce qui nous a donné la discipline nécessaire à ce changement d'énergie.

36 Sur cette technique et son histoire, voir E. Erdogan, *Mevlânâ's life, works and the Mevlânâ Museum*, traduit du turc par Olcay Kabar, Konya, 2005.

37 Si les Bacchantes effectuaient des déboulés sur demi-pointe, sans prise de repères avec le regard, elles ne pouvaient serrer autant les jambes que les danseuses classiques car cela aurait entraîné une chute trop rapide. Elles étaient amenées à écarter les jambes pour conserver leur équilibre comme nous l'avons constaté en tentant l'expérience.

38 H. Jeanmaire, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris, 1951, p. 124-131.

garde généralement un vague repère de ce qui se trouve devant et derrière, sauf si l'on est aveuglé par des lumières trop fortes. En ce cas la perte de repère est totale et a pour conséquence d'ancrer le danseur dans un espace très restreint, de limiter ses déplacements et/ou de le forcer à ralentir. Mais cela ne devait pas se produire dans le monde grec antique car les éclairages utilisés lors des cérémonies cultuelles et lors des représentations théâtrales étaient naturels: éclairage à la lumière du jour, ou bien aux torches lors de cérémonies ou de spectacles en soirée. Le choreute hellénique qui interprétait une Ménade ne pouvait être aveuglé par les lumières. En revanche, au théâtre, le masque réduisait fortement sa visibilité et le danseur devait se circonscrire à l'espace de l'orchestra pour évoluer, ce qui était contraignant. Ce qui pouvait se produire en revanche lors de rassemblements culturels étaient que les Ménades sortent de leur espace habituel et s'égarèrent. Plutarque rapporte à ce propos un épisode de la troisième guerre sacrée en 355 av. J.-C. :

"Les femmes au service de Dionysos, qu'on appelle Thyades, en transe et errant dans la nuit ne s'aperçurent pas qu'elles se trouvaient sur le territoire d'Amphissa... Exténuées et sans avoir repris leurs sens, elles s'abattirent sur le marché et s'endormirent là où elles étaient tombées"³⁹.

Enfin, comme les Ménades n'utilisaient pas qu'un tournoiement avec le corps droit, et qu'en outre elles dansaient des heures durant, elles finissaient par ne plus maîtriser leur vertige et chuter. La perte totale des repères visuels annonce ainsi parfois l'évanouissement. Ce dernier est décelable sur certaines images comme le suggère V. Toillon à propos de la Ménade figurée sur un kotyle du British Museum⁴⁰: "Les genoux se plient, les talons se décollent du sol et tout le poids du corps semble entraîné vers l'arrière (n°80), c'est la rupture de la tension qui précède l'évanouissement qui ici est montrée. L'extrême instabilité du corps permet de dire ici que ce qui se produit est inhabituel"⁴¹.

De même qu'elles gardaient la conscience de l'espace qui les entourait (sauf à l'extrême fin de la danse), les Bacchantes cultuelles conservaient aussi la conscience de l'autre. Lorsque plusieurs personnes tournoient au sein d'un même espace, il n'a aucune raison qu'il y ait collision entre elles puisque chacune s'ancre dans son propre espace. Parfois l'espace est assez grand pour qu'elles évoluent indépendamment les unes des autres. Mais elles peuvent aussi décider de se déplacer en tournant et cela est très facile dans un grand espace. Si elles le font au sein d'un espace réduit, ce n'est pas pour autant un jeu d'auto-tamponneuses, à moins qu'il ne s'agisse de personnes totalement débutantes! Elles savent où se trouvent les autres mêmes si ces autres bougent

39 Plutarque, *Du mérite des femmes*, 249, trad. dans M.-L. Freyburger-Galland, G. Freyburger, J.-C. Tautil, *Sectes religieuses en Grèce et à Rome*, Belles Lettres, Paris, 1986, p. 54-55.

40 Kotyle à figures rouges, Londres British Museum F253, style campanien, IVe s. av. J.-C. ; CVA Great Britain 2/ Londres British Museum 2, IV, E a, pl. 6 (86) 3a-b; Delavaud-Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, op. cit., n° 16, p. 29.

41 V. Toillon, *Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne (Ve siècle av. J.-C.). Ivresse, possession divine et mort*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (PhD) en histoire / histoire de l'art, Université de Montréal et Université de Franche-Comté, Besançon – SLHS, 2014, p. 104 et les pages suivantes sont consacrées à l'analyse textuelle de la syncope. V. Toillon estime, p. 107, que les vers 72-77 des *Bacchantes* d'Euripide concernent déjà un état de séparation de l'âme et du corps. Sur la syncope liée à la transe voir aussi S. Wyler, "Fin de banquet. Processus d'actualisation mythique dans l'imaginaire de la fête augustéenne : autour de l'Élégie I, 3 de Properce", dans D. Auger (dir.) et Ch. Delattre (dir.), *Mythe et fiction*. Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 2010 (généré le 25 novembre 2014). Disponible sur Internet: <http://books.openedition.org/pupo/1794>, p. 8 ss.

aussi, et en outre se produit une interaction entre les personnes qui évoluent dans l'espace: elles évitent généralement spontanément la collision. Parfois, il arrive qu'une personne tourne beaucoup plus vite que les autres. En ce cas, les membres du groupe la laissent généralement passer avant de poursuivre leur propre déplacement. Enfin, il y a toujours la possibilité pour une personne qui ne sentirait pas à l'aise à un moment ou à un autre de ralentir, d'arrêter momentanément, ou de s'isoler dans l'espace. En revanche toutes ces opérations deviennent plus difficiles dans l'*orchestra* du théâtre hellénique parce qu'il s'agit d'un espace plus restreint et que les déplacements de quinze choreutes (nombre mis en scène par Euripide dans ses tragédies) nécessitaient non d'être improvisés mais d'être précis et donc parfaitement réglés. Il fallait pour le choreute qui dansait un rôle de Ménade, conserver sa place dans le chœur ou bien ne faire que des déplacements parfaitement contrôlés. Or il n'est pas facile de se contrôler si on accomplit une autre action en même temps que l'on tourne, par exemple chanter ou parler, ou encore utiliser un accessoire tel que voile (mais les Ménades n'en utilisent généralement pas) ou thyrses: on risque de se déporter insensiblement et sans s'en rendre compte du côté où l'on tourne: vers la gauche si l'on utilise la technique des derviches tourneurs. Ces derniers n'accomplissent qu'une seule action à la fois, celle de tourner, ce qui rend leur tâche plus facile. En outre, le choreute qui chante et danse en même temps voit son champ visuel réduit parce qu'il porte un masque très enveloppant, et dont le matériau (gypse ou chiffons stuqués, plus rarement le bois) gêne sa respiration: les sensations de vertige dans le tournoiement sont accrues et il y a risque, par exemple après avoir accéléré ses tours, de ne plus contrôler son vertige et de chuter. Or dans la *parodos* des Bacchantes qui dure plus de cent vers, la chute définitive ne semble pas prévue pour mettre fin à la danse. S'il y a chute, elle ne peut être que temporaire et ne rompant pas l'harmonie de la chorégraphie. Enfin dernier risque, celui de réussir parfaitement la danse mais d'oublier son texte en raison de la difficulté de la danse: fort heureusement, les choreutes étant quinze pouvaient s'aider entre eux. Dernière remarque concernant le culte (mais non le théâtre): lorsque des personnages masculins prenaient part à la cérémonie, les Ménades pouvaient craindre de les voir se transformer en Satyres qui les violent pendant leur transe ou pendant leur état de prostration qui suivait, ou pendant leur sommeil. L'iconographie montre d'ailleurs fréquemment des Bacchantes utilisant leur thyrses pour se défendre de Satyres trop entreprenants. La peur du viol pouvait inciter les adeptes féminines de Dionysos à ne pas se laisser aller totalement dans la transe, mais elles étaient souvent dépassées par la *mania* qui s'emparait d'elles.

Autre élément, celui des limites de la danse dans le temps : si dans le culte les seules limites sont celles de la durée de la cérémonie, au théâtre les limites sont imposées par le texte dramatique qui commande entrées, sorties et autres déplacements des acteurs et choreutes. Une transe ne peut pas se poursuivre très longtemps au théâtre: notre expérience de la *parodos* des *Bacchantes* nous a conduit à chorégraphier une transe d'environ 14 minutes⁴², ce qui est peu comparé à la réalité cultuelle de la transe qui durait plusieurs heures. Néanmoins une transe courte, de moins de trois minutes, même sans masque, peut avoir des effets considérables, notamment perturber la latéralité de la personne un certain temps une fois la transe retombée. Une transe ne se mesure pas seulement par sa durée mais aussi par son intensité. Plus elle est forte, plus il est difficile d'en garder le contrôle même si elle dure peu. Nous avons vu que les repères visuels se modifiaient très vite et qu'ils pouvaient parfois être totalement perdus. Les choreutes avaient donc besoin de repères sonores très forts, offerts par la mélodie, le rythme ainsi que par les mots du textes chanté. La difficulté est qu'en chantant en même temps le texte, ils se donnaient ces repères à eux-mêmes ainsi qu'à leurs partenaires, d'où un gros problème s'ils avaient un trou de mémoire. Mais on peut espérer que sur les quinze choreutes, il y en avait toujours au moins un pour rattraper les autres et faire repartir l'ensemble de plus belle. Et peut-être le choryphée censé être plus solide que les autres pouvait-il aussi établir des repères pour ses camarades en chantant plus fort certains mots pour leur rappeler des moments essentiels.

L'expérience de la transe en contexte non spectaculaire et en contexte théâtral permet de bien différencier les pratiques cultuelles des pratiques théâtrales mais aussi de voir ce que la premières pouvaient apporter aux secondes. Il est évident que pour chanter et danser dans le chœur des *Bacchantes* d'Euripide, avoir une aptitude exceptionnelle pour la transe ne suffisait pas, il fallait aussi pouvoir se contrôler parfaitement.

42 vidéo en ligne: [https://www.youtube.com/watch?v=AVOCEQay\]Mc](https://www.youtube.com/watch?v=AVOCEQay]Mc)

Recebido em: 29/07/2019 | Aprovado em: 15/08/2019