



**HAL**  
open science

# Le spectacle final du Banquet de Xénophon . Le genre et le sens

Marie-Hélène Garelli

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. Le spectacle final du Banquet de Xénophon . Le genre et le sens. Pallas. Revue d'études antiques, 2002, 59, pp.177-186. halshs-00514300

**HAL Id: halshs-00514300**

**<https://shs.hal.science/halshs-00514300>**

Submitted on 25 Jun 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Le spectacle final du *Banquet* de Xénophon : le genre et le sens

Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS  
(Université de Toulouse-Le Mirail)

Le spectacle final du *Banquet* de Xénophon constitue la brève conclusion dramatique de festivités déjà riches en spectacles de toutes sortes qui, tour à tour, viennent enrichir la conversation ou en modifier le cours. Le passage est au centre de controverses fort anciennes. Son sens général, la raison de sa présence dans l'œuvre, sa place, ont soulevé bien des difficultés<sup>1</sup>. Selon les points de vue, le texte est présenté comme un témoignage fort intéressant de l'existence du mime mythologique au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>2</sup> ou se métamorphose en spectacle précurseur de la pantomime impériale<sup>3</sup>. Les petits spectacles de ce banquet sont le fait d'une troupe d'artistes louée par le maître de maison, Callias, troupe dont le directeur, ὀρχηστοδιδάσκαλος, est un Syracusain. Elle se compose d'une joueuse d'aulos (αὐλητρίς), d'une danseuse

---

<sup>1</sup> Parmi les dernières tentatives d'élucidation, citons celle de D. Wiles, 2000, présentée en 1998 lors d'un colloque de Montpellier, qui défendait l'idée d'une structure agonistique : le Syracusain, par son spectacle et sa représentation réaliste de l'amour charnel, répondrait au discours philosophique de Socrate.

<sup>2</sup> Cf. P. Puppini, 1988, qui se fonde sur des caractéristiques techniques définies par des textes d'époque impériale; V. Rotolo, 1957, mentionnait déjà ces caractéristiques techniques que sont, par exemple, le nombre d'acteurs, l'absence de masques, l'absence de chant du chœur, la présence de l'aulos évoquant fortement un mime plutôt qu'une pantomime.

<sup>3</sup> Cf. O. Weinreich, 1948, p. 128 qui, après Wüst, *R.E.*, "Mimus", prend radicalement position en faveur d'une "Dionysos-Ariadnepantomimus"; cf. aussi V. Rotolo, 1957, p. 37-40, qui introduit l'expression "preistoria del pantomimo" et dont le raisonnement nous paraît un peu flou ("Non si può negare che in questo episodio troviamo, *in nuce*, gli elementi del più tardo pantomimo romano, anche se è esagerato ritenerlo un pantomimo vero e proprio, come fanno, tra gli altri, il Weinreich, il Wüst, e il Robert"; M. Bonaria, 1965, p. 11. Aucun de ces travaux n'envisage le sens du passage, qui est seulement résumé ou paraphrasé, ou ses relations avec l'ensemble du texte.

(ὄρχηστρίς) experte en acrobaties (θαύματα) et d'un jeune garçon à la fois cithariste et danseur (κιθαρίζοντα καὶ ὀρχούμενον). Ces spectacles sont les suivants :

- 1- un spectacle musical, donné par la joueuse d'aulos et le cithariste.
- 2- une danse acrobatique mêlant orchestrique et jonglerie: la danseuse, accompagnée à l'aulos, évolue avec des cerceaux.
- 3- une série d'acrobaties entre des épées, toujours exécutées par la danseuse, mais sans musique, semble-t-il.
- 4- une danse du jeune garçon, pleine d'harmonie, apparemment non acrobatique, fondée sur des mouvements de l'ensemble du corps (σχήματα).
- 5- une parodie des deux danses précédentes, exécutée par le bouffon Philippe : celle du garçon et de la fille (μιμούμενος τὴν... ὄρχησιν). Dans sa parodie, Philippe fait, lui aussi, appel à tout le corps.
- 6- un spectacle à nouveau musical : le jeune garçon chante en s'accompagnant à la cithare.
- 7- une acrobatie : la jeune danseuse, sur une roue de potier, écrit et lit (θαῦμα, que nous traduirons par "tour de force" plutôt que "chose étonnante").
- 8- la mimique mal définie qui rassemble les trois artistes : la joueuse d'aulos entame un air bacchique, tandis que les deux jeunes danseurs jouent et dansent partiellement les préambules à l'accouplement d'Ariadne et de Dionysos qui (comme on peut seulement le supposer) se terminent en coulisses.

Se succèdent donc, à intervalles réguliers, musique, acrobaties et danse. La jeune fille est plutôt acrobate, le jeune garçon plus nettement danseur. Au centre, se situe un intermède parodique des représentations sérieuses données précédemment.

On a bien souvent interprété la dernière représentation comme une sorte de ballet ou, mieux, un "pas de deux ou adage"<sup>4</sup>. Pareil commentaire n'est justifié que si, d'une part, on admet la prédominance nette de la danse dans ce petit spectacle et si, d'autre part, on démontre qu'elle ne saurait s'intégrer à un système dramatique ou à un genre déjà bien connu. Or, si les traducteurs du texte<sup>5</sup> tendent à cette interprétation par le recours systématique au vocabulaire orchestrique, le texte grec reste beaucoup plus vague. La première scène représente l'entrée et l'attente d'Ariadne. D'un point de vue dramatique, on peut songer à une forme de prologue. Aucun terme n'indique la danse : elle entre (παρῆλθε), s'assied (ἐκαθέζετο) puis l'aulos joue un air bacchique qui annonce l'arrivée de Dionysos et, sans se lever, Ariadne fait un certain nombre de choses qui permettent de comprendre son impatience à voir le dieu : τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένῃ ἤκουσε... que nous traduirions plutôt par "elle fit en sorte que chacun se rendît compte de la joie qu'elle avait à l'entendre". Gestes comiques, osés? Simple mimique du visage au contraire? L'auteur précise sans préciser, maintenant toujours son lecteur dans le même état d'insatisfaction curieuse et perplexe : δῆλη δ'ἦν μόλις ἠρεμοῦσα. Seuls les spectateurs fictifs de Xénophon (c'est-à-dire personne) auraient pu préciser. La deuxième scène représente l'entrée de Dionysos : apercevant Ariadne, il danse vers elle, ἐπιχορεύσας. Nous ne saurions contester ici qu'il danse,

<sup>4</sup> C'est l'expression, abusive, de G. Prudhommeau, 1965, p. 341.

<sup>5</sup> Nous songeons à la traduction d'Ollier, C.U.F., 1961.

en bon Dionysos qu'il est : comment imaginer autrement l'entrée de ce dieu au son de l'aulos? Mais ἐπιχορεύειν paraît choisi à dessein à la place du terme technique qui, depuis le début de ce *Banquet*, désigne systématiquement la gestuelle de la danse, ὀρχεῖσθαι. Le verbe ἐπιχορεύειν, composé de χορεύω, "danser en s'avançant" est, curieusement, d'emploi plutôt rare dans les textes<sup>6</sup>. S'agirait-il d'un terme technique? Faut-il y déceler une malicieuse subtilité de Xénophon, imperceptible et intraduisible pour un lecteur moderne? Dionysos exécuterait, à lui tout seul, la danse ou la marche du chœur effectuant sa parodos. C'est, bien entendu, le jeune homme, seul véritable danseur de la troupe, qui exécute ces pas (depuis le début, la danseuse se livre en réalité à des acrobaties). À cette entrée du dieu se résume toute la danse du spectacle, qui ne doit pas être une danse sérieuse. La suite de la scène tourne presque au burlesque : ce Dionysos-chœur vient s'asseoir sur les genoux d'Ariadne et tous deux, s'enlaçant, s'embrassent. La troisième scène n'est pas dansée. Seul le terme σχήματα laisse planer un doute : ils prennent les "attitudes" des gens qui se baisent et s'étreignent : φιλοῦντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρῆν θεάσασθαι. Au cours du *Banquet*, le terme désigne à dessein deux réalités distinctes que le texte met subtilement en relation : avant même que les convives aient pu admirer l'ombre d'une danse, les σχήματα désignent, sans ambiguïté les "attitudes", le comportement quotidien, les gestes qui, dépourvus d'intention représentative deviennent, tout comme le son de la voix, les signes involontaires d'un état intérieur<sup>7</sup>. Callias, en proie à l'Amour chaste, devient un spectacle beau à voir pour les convives du banquet. Puis, au cours des divertissements offerts par la troupe d'artistes, le terme reprend, au cours de la danse du jeune garçon en particulier, le sens technique qu'il a aussi chez Platon<sup>8</sup> et Aristophane<sup>9</sup> et que nous retrouvons chez Plutarque<sup>10</sup> : la traduction systématique d'Ollier par "attitudes" convient<sup>11</sup>, puisque le terme prend aussi en français ce double sens, quotidien et orchestrique. La fin du texte joue malicieusement sur l'illusion théâtrale : σχήματα παρῆν θεάσασθαι et sur le va-et-vient perplexe des spectateurs entre le spectacle offert aux sens et son interprétation : Οἱ δ'ὄρωντες...οὐ σκηπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας... Les σχήματα du spectacle sont les signes dramatiques permettant l'émergence d'une vérité et constituent un spectacle équivalent

<sup>6</sup> Liddel-Scott-Jones en répertorie quelques autres emplois qui justifient mal sa présence dans ce texte : chez Aristophane, *Paix*, 1317 κάπιχορεύειν est une correction de seconde main sur V, alors que R et V<sup>1</sup> portent κάπικελεύειν. Les exemples tirés de fragments de Diphile témoignent d'un emploi parodique du terme utilisé à propos de plats que l'on introduit sur la table (entrée qui parodie sans doute une parodos de choreutes). Enfin, Philostrate dans sa *Vie d'Apollonios* (5, 14) l'emploie au sens technique "ajouter un chœur".

<sup>7</sup> 1, 10: οἱ δ'...Ἐρωτος ἔνθεοι τά τε ὄμματα φιλοφρονεστέρως ἔχουσι καὶ τὴν φωνὴν πραοτέραν ποιοῦνται καὶ σχήματα εἰς τὸ ἐλευθεριώτερον ἄγουσι.

<sup>8</sup> *Lois*, 699d...

<sup>9</sup> *Guêpes*, 1485.

<sup>10</sup> *Propos de table*, 9, 15.

<sup>11</sup> "Figures" ne conviendrait pas ici ; cette traduction ne serait possible que si nous décelions aussi une allusion au troisième sens, rhétorique, de "figures" du discours, ce qui ne semble pas être le cas.



en beauté à celui de Callias amoureux d'Autolykos. Ce jeu de correspondances est éminemment littéraire. Les spectateurs voient puis entendent : les deux verbes sont clairement mis en relation de proximité : ἐθεῶντο. Καὶ γὰρ ἤκουον... Une voix plus douce faisait aussi partie des signes de l'amour. Or depuis le début du banquet, on n'avait jamais entendu la voix des artistes. Seul le Syracusain meneur de jeu avait droit à la parole. C'est la raison qui a pu conduire à l'interprétation : "ils croyaient entendre", tant la prise de parole de ces deux danseurs totalement muets surprend. Cette traduction peut être influencée par les anecdotes de Lucien concernant la langue muette des gestes de la pantomime<sup>12</sup>. Ce rapprochement n'est que la projection anachronique d'une réalité tardive sur des pratiques bien antérieures, aux intentions absolument différentes. Chez Xénophon, ce n'est pas le discours de la danse qui importe, mais le phénomène à la fois visuel et littéraire créé par un spectacle réaliste s'adressant aux sens, qui impressionne les spectateurs plus vivement que tous les discours. Cet ἤκουον intervient dans le texte comme une surprise : surprise du lecteur comme du spectateur, signe que les acteurs ne jouent plus le jeu dû à leur public (mais qui pourrait le dire?) et échangent de vrais serments, laissant ébahis les spectateurs eux-mêmes. Nous penchons pour une traduction "ils entendaient". Car après le prologue, puis la parodos burlesque, nous aurions un épisode dialogué accompagné de gestes, burlesque là encore, le dialogue se résumant de fait à un échange du type "M'aimes-tu? Oui, je t'aime passionnément." L'insistance de Xénophon sur φιλεῖν, φιλεῖσθαι est intentionnelle : les deux jeunes gens se font le serment de φιλότιης étudié par Claude Calame<sup>13</sup>, qui se fonde autant sur l'affection éprouvée vis-à-vis de la beauté morale que sur l'érotisme. Le serment ne devient significatif que si les acteurs prennent réellement la parole. Xénophon rappellerait, à la fin de son *Banquet*, la beauté du lien de φιλότιης unissant mari et femme, négligé par le *Banquet* de Platon qui haussait l'amour (celui d'Alcibiade et de Socrate tout particulièrement) jusqu'à une φιλία dédaigneuse de la beauté physique.

Le texte n'oublie pas la sortie, bras dessus-bras dessous, comme pour aller au lit, qui peut être interprétée comme une sortie burlesque<sup>14</sup>, tout en faisant allusion à un autre aspect du culte de Dionysos<sup>15</sup>, témoignant de sa faculté ambivalente de transgression et d'intégration : l'union (σύμμελις) du Dieu à l'épouse de l'archonte-roi lors des Choes,

<sup>12</sup> *Danse*, 63; Demetrius dit à un pantomime réputé de l'époque de Néron, après le spectacle : Ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς ὄχι ὁρῶ μόνον, ἀλλὰ μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν. "J'entends, mon ami, ce que tu fais. Je ne le vois pas seulement, mais avec ces mains-là tu me donnes l'impression de parler."

<sup>13</sup> 1996, p. 135-136: "dans la représentation dramatisée destinée à distraire les convives, la rencontre érotique entre le beau Dionysos et la charmante Ariane débouche, avec l'emploi du verbe *philein*, sur un serment d'amour mutuel." C. Calame mentionne aussi le passage de la *Lysistrata* d'Aristophane, v. 870 sq., où *philein* est répété à satiété.

<sup>14</sup> Songeons aux *Guêpes* d'Aristophane où Philocléon vole aux convives la joueuse d'aulos, v. 1332 sq.

<sup>15</sup> Ps. Démosthène, 59, 72 sqq (*Contre Neaira*, où il est question de la fameuse héraïre qui a suivi Phrynion à Athènes) et Aristote, *Constitution d'Athènes* 3, 5. Sur le sens de ce mariage sacré garantissant la prospérité de la cité, cf. A. Pickard-Cambridge, 1988<sup>2</sup>, p. 11-12 ; H.W. Parke, 1977, p. 107-124; C. Calame, 1996, p. 148-149.

le deuxième jour des Anthestéries à Athènes. La cérémonie est, très clairement, une hiérogamie. C. Calame supposait déjà une parodie pour ces rituels matrimoniaux. Chez Xénophon, le spectacle doit aussi parodier une réalité que tout convive athénien connaissait. Le Syracusain offrirait un spectacle à la fois très licencieux et très convenable, rappelant l'image officielle d'un Dionysos installé au cœur de la cité et autorisant, au sein même de l'Etat ou de la vie civique, les débordements de l'ivresse et de la sexualité. On pourrait inscrire cette réflexion dans un ensemble finalement assez cohérent formé par le *Contre Néaira* attribué à Démosthène (où l'hétaïre doit compléter ses prestations sexuelles par le jeu de l'aulos et la danse), le passage de la *Constitution d'Athènes* consacré à la hiérogamie de Dionysos et de la basilinna, et cette fin du *Banquet* de Xénophon : l'ensemble pose non seulement la question de la place et du rôle de l'hétaïre dans le *Banquet* (la jeune acrobate de Xénophon, comme le jeune danseur, ont un statut à la fois inférieur et un peu ambigu, comme souvent les artistes de ces banquets), mais aussi celle de la relation du sexuel et du civique.

Une première conclusion s'impose : si ce passage est allusif et si l'allusion est signifiante, si, comme il semble aussi, le divertissement obéit à une structure dramatique ou imite une structure dramatique, il y a de fortes chances pour que le spectacle se situe du côté du mime parodique. Ajoutons une remarque d'ordre littéraire : le texte du *Banquet*, assez mystérieux et peut-être parodique, semble utiliser à plusieurs reprises un second degré du discours qui joue sur beaucoup de notions. Il est, bien entendu, délicat de se prononcer sur la chronologie et l'on a longtemps hésité à admettre une datation postérieure au *Banquet* de Platon. L'argumentation d'Ollier<sup>16</sup> est toutefois assez convaincante : si le *Banquet* de Xénophon fut composé après celui de Platon, la chronologie permet de comprendre le but et le sens d'une œuvre qui peut être interprétée comme une réponse à Platon. Les deux textes doivent, en fait, être lus en opposition. Il nous semble, en tout cas, difficile de traiter ce passage comme un document historique. Faisons d'abord la part de la littérature, qui est grande. Chez Xénophon, le jeu littéraire pourrait prendre au moins deux formes. Le spectacle peut être lu à la fois comme une vengeance du Syracusain et comme une réponse à Socrate (qu'il s'agisse du Socrate platonicien ou du sien propre, selon un procédé du dépassement ironique à l'intérieur de son propre texte) rappelant la puissance de Dionysos, dieu du vin et du lien matrimonial, dans la vie civique<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> 1961<sup>2</sup> *Notice*, p. 30-32. Cf. aussi J.-C. Carrière, 1996, p. 17-18, qui montre que le *Banquet* de Xénophon utilise plusieurs dialogues de Platon dont l'*Ion*, le *Banquet* et probablement aussi le *Phèdre* et, surtout 1998, p. 271 ("Note additionnelle. La date du *Banquet* de Xénophon") : le *Banquet* serait postérieur à Leuctres, 371, et antérieur à 365. Il daterait d'une période de rapprochement d'Athènes et de Sparte. Dans l'hypothèse chronologique inverse, celle d'une antériorité du texte de Xénophon, l'absence de divertissement chez Platon répondrait au spectacle de Xénophon. Mais Platon se référerait-il à un texte ou opposait-il simplement ce silence aux coutumes de son temps?

<sup>17</sup> Citons, pour l'intérêt qu'il présente dans le cas de ce symposium, le commentaire de C. Calame, 1996, p. 149, sur la contestation comique : "il n'y a donc pas à s'étonner que dans l'Athènes classique, la contestation des forces implacables du désir amoureux et de la

Un symposium antique, où les citoyens s'autorisaient à la fois l'excès de boisson et certains débordements, devait souvent se terminer par des rencontres sexuelles<sup>18</sup>. C'est le cas chez Aristophane<sup>19</sup>, bien entendu, mais aussi dans le *Banquet* de Platon, qui en évite avec soin la description par un blanc riche de sens, occupé par le sommeil des convives. Par le biais du Syracusain, Xénophon exclut de son banquet la dégradation finale pour offrir, aux convives comme aux lecteurs, un dénouement plus moral même que celui de Platon, en rappelant à chaque convive les liens du mariage. La fin attendue de ce banquet, c'est-à-dire les baisers que les jeunes artistes doivent à Critobule, est remplacée par un petit drame destiné à sublimer des désirs qui, sagement, ne seront assouvis ni dans le banquet ni dans le texte. Socrate avait demandé des danses chorales gracieuses et esthétiques : celles des Heures, des Nymphes, des Grâces, bien connues<sup>20</sup>. Le Syracusain lui donne, en échange, un spectacle à la fois frustrant, puisqu'il ne satisfait que la vue, et fortement signifiant<sup>21</sup>.

Platon assurait, dans son *Banquet*, une victoire sans partage au philosophe qui, dernier convive lucide, finissait par endormir les deux illustres représentants de la poésie dramatique, Agathon le tragique et Aristophane le comique, défaits et ridiculisés. La philosophie triomphait d'un théâtre dont elle seule pouvait proposer une analyse synthétique. Xénophon fonde son texte, ironiquement peut-être, sur une efficacité physique du théâtre. La référence à Platon, stimulante, n'est d'ailleurs pas indispensable et le texte peut être lu comme autonome. La saynète du Sicilien n'a rien à voir, évidemment, avec les grands genres dramatiques. Une tragédie ou une comédie n'auraient pu être représentées lors d'un banquet. Le metteur en scène a utilisé avec habileté le seul genre susceptible de s'intégrer aux usages du banquet : un petit mime. Reste à déterminer quelle sorte de mime pouvaient donner des artistes comme ceux de Xénophon.

Le récit de ce petit spectacle a souvent été discuté en termes techniques, à notre avis trop restrictifs<sup>22</sup>. Les indices touchant à la structure, au sens du spectacle et au contexte

---

sexualité s'expriment dans les discours formulés à l'occasion des rituels dramatiques dédiés à Dionysos."

18 Cf. éd. Ollier, *Notice*, p. 8 ; D. Wiles, 2000.

19 Cf. la fin des *Guêpes*.

20 Cf., sur la danse des Heures, Philostrate, *Imag.* 2, 34 : il s'agit d'une ronde.

21 D. Wiles, 2000 souligne l'importance de l'agôn qui oppose Socrate au Syracusain.

22 P. Puppini, 1988, comme L.E. Rossi et L. Cicu, 1988, p. 181-185 songe aussi à un mime. Elle procède à une comparaison des particularités techniques de la pantomime et du mime, mais tire ses critères de textes d'époque impériale, où la pantomime est constituée comme genre distinct du mime avec lequel elle cohabite. Or la pantomime connut sans doute une période d'installation où le genre ne possédait peut-être pas ses caractéristiques définitives. Ainsi, s'il est pertinent de mentionner la présence d'un dialogue chez Xénophon, il l'est moins de citer l'absence de masques, l'accompagnement des acteurs par un aulète (puisque à ses débuts au moins, le pantomime Bathylle était, selon Phèdre 5, 7, également accompagné d'un *tibicen*) ou la présence de deux artistes et non d'un seul. Les



dramatique du temps nous paraissent plus pertinents. Aux remarques sur l'ἦκουον si souvent discuté, peuvent s'ajouter quelques indices suggérant nettement que les convives assistent à un spectacle perçu comme une vraie représentation théâtrale. Après la demande formulée par Socrate de spectacles dansés, le Syracusain annonce un spectacle, θεάματα, qu'il va produire<sup>23</sup>, εἰσάγειν : c'est un terme technique du vocabulaire de la scène. Il signifie "introduire" des acteurs (il est employé couramment à propos de personnages tragiques) ou faire représenter, produire une pièce de théâtre (δράμα εἰσάγειν).

Revenons également sur un élément important de l'histoire de la danse antique, la chironomie. Bien avant le récit du spectacle, le texte introduisait<sup>24</sup> une précision à la fois technique et culturelle à propos de la danse en solo du jeune garçon. Cette dernière mettait en mouvement le corps tout entier et non, selon une remarque de Socrate, les seuls bras : cette chironomie, pratique pour les ignorants, n'est pas vraiment de la danse. Une pareille distinction, fondamentale, confirme l'existence, au IV<sup>e</sup> siècle, d'une danse de type professionnel faisant intervenir tout le corps et, vraisemblablement, non mimétique (au sens où on l'entend pour la pantomime, c'est-à-dire mimant un texte). La chironomie apparaît, en comparaison, comme une gestuelle du moindre effort ou d'amateur, moins technique en tout cas. Elle fait partie des apprentissages de tout homme libre au gymnase<sup>25</sup>. En Grèce classique, elle n'est pas encore la technique orchestrique fondamentale de la pantomime, utilisée par les professionnels pour mimer une action<sup>26</sup>. On distinguera donc deux emplois du terme : l'un, ancien, désigne une gestuelle commune pratiquée par l'honnête homme dans les chœurs d'hommes libres, à la palestre ou lors de fêtes religieuses, l'autre, plus tardive, désigne la mimique professionnelle du danseur de pantomime, s'appuyant sur des codes précis et correspondant à une "idéologie" impériale de la communication. Il n'est pas certain que les deux gestuelles aient présenté, en dehors de l'usage des bras et des mains, beaucoup de points communs. Tout raisonnement prenant appui sur une présence de la chironomie dans un texte pour définir une pantomime nous paraît erroné<sup>27</sup>. Le passage de Xénophon indique assez clairement qu'une chironomie mimique ne saurait être

---

commentaires les plus pertinents, comme celui de L. Cicu, 1988, font sans doute une trop large place à la danse dans ce spectacle et extrapolent sur la gestuelle à partir d'un texte finalement peu explicite.

<sup>23</sup> *Banquet*, 7, 5.

<sup>24</sup> *Banquet*, 2, 19 : le texte oppose clairement la danse totale du jeune garçon à la chironomie du mauvais danseur (ὠρχοῦμην μὲν οὐ...ἐχειρονόμου δέ).

<sup>25</sup> Cf. Platon, *Lois*, 8, 830c.

<sup>26</sup> Ovide, *Art d'aimer* 1, 595 se réfère à la pantomime ; Athénée, 629b, définit clairement le domaine d'utilisation de la chironomie : ἐζήτουν γὰρ κὰν ταύτη κινήσεις καλὰς καὶ ἐλευθερίους, ἐν τῷ εὖ τὸ μέγα περιλαμβάνοντες' καὶ τὰ σχήματα μετέφερον ἐντεῦθεν εἰς τοὺς χοροὺς, ἐκ δὲ τῶν χορῶν εἰς τὰς παλαίστρας. On voit nettement ici comment la chironomie est liée au statut d'homme libre et à ses pratiques orchestriques.

<sup>27</sup> Cf. les interprétations abusives chez Weinreich 1948, du fragment d'Antiphane 111 Kassel-Austin.



considérée comme de la danse : or les gestes d'Ariadne et ceux de Dionysos (à l'exception de son entrée) se fondent sur cette gestuelle du haut du corps associée à des positions et à des mouvements très réalistes.

Ce que nous connaissons de la tradition des banquets et des artistes qui pouvaient s'y produire nous renseigne de manière plus précise encore<sup>28</sup>. Les mimes de Sophron<sup>29</sup> ont été étudiés dans la perspective d'une représentation dans les riches maisons du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Une démonstration du même genre a été tentée à propos des mimes d'Héronidas<sup>30</sup> qui ont pu faire l'objet de récitations dramatisées dans les banquets. Deux passages d'Athénée<sup>31</sup> consacrés aux représentations dramatiques à caractère bouffon données par ces artistes qui s'exhibent aussi bien dans des banquets que dans des fêtes publiques, montrent que ces acrobates et danseurs appartiennent au même monde que les mimes, qu'ils côtoient systématiquement. Généralement, les banquets somptueux, privés mais aussi publics, invitaient plusieurs catégories d'artistes, dont faisaient partie les mimes<sup>32</sup>, exhibés lors de la *symphonia* qui suivait le banquet. Pour Rome, nous disposons de textes très clairs, comme le *Satyricon*<sup>33</sup> qui met en scène des représentations de mimes lors d'un banquet. Mais les artistes de Xénophon ne sont pas mimes à part entière. Ils ne représentent pas un texte ni même une histoire, mais seulement une scène ou une succession de trois tableaux : il ne peut s'agir d'un mime littéraire sur le modèle de ceux que nous citons plus haut. Ce sont, par ailleurs, des artistes de foire, qui donnent toutes sortes de représentations fondées sur des prouesses physiques. Les fonctions sont interchangeable : un θαυματοποιός peut exercer les fonctions de μῦμος<sup>34</sup>. D'autre part, les travaux de L. Robert sur les inscriptions mentionnant des

<sup>28</sup> Cf. P. Puppini, 1985 qui étudie en détails la relation entre symposiums et représentations de mimes.

<sup>29</sup> Cf. M. Pinto-Colombo, 1935.

<sup>30</sup> C. Corbato, 1983.

<sup>31</sup> 1, 19e sur Nymphodoros, le θαυματοποιός, proche des acrobates de notre texte et Eudikos le γελωτοποιός, bouffon imitant les boxeurs et les pugilistes, qui évoque très précisément le Philippe de Xénophon ; 10, 452f sur le mime Cléon nommé ὑποκριτής, concurrent de Nymphodoros.

<sup>32</sup> Cf. entre autres, Polybe, 30, 26. P. Schmitt-Pantel, 1992, p. 357-358 commente à ce sujet l'inscription de Priène 113, mentionnant le banquet public donné par Zosimos, qui engagea des artistes venus de l'étranger, parmi lesquels se trouvait le premier pantomime connu, Ploutogénès (ce qui signifie que la pantomime a occupé, dans ses premières manifestations, la même place que le mime et non qu'elle existait déjà dans les banquets du IV<sup>e</sup> siècle). L'habitude, pour un évergète, d'engager des mimes pour animer cette partie du banquet est confirmée par Dion Chrysostome, *Discours* 66, *Peri Doxès* a,8. Les deux temps de la fête sont donc bien marqués, autant dans les banquets publics que dans les banquets privés. L'ensemble, plaisir de la bouche associé à celui des yeux et des oreilles participe de la recherche de *uoluptas*, en grec ἡδονή et ἀπάτη (cf. L. Robert, 1960, p. 7-10).

<sup>33</sup> 80, 9. À l'époque de Pétrone, la pantomime existe : or seuls des mimes sont mentionnés dans les banquets de la *Cena*.

<sup>34</sup> Athénée, 10, 452f appelle Nymphodoros μῦμος alors qu'il était en 1, 19e θαυματοποιός. Il peut s'agir d'une des doubles spécialisations étudiées par A. Chaniotis, 1990 (les fonctions des artistes sont souvent interchangeable) ou d'une précision de la fonction dans

ὄρχησται prouvent que ces danseurs, se produisant au titre de baladins, ont continué d'être distingués des pantomimes jusqu'à l'époque impériale<sup>35</sup>. Ils ne semblent pas avoir donné de danses pantomimiques ou de représentations sérieuses de mimes dansés.

Le Syracusain se déplace avec une troupe réduite. En dehors de la joueuse de flûte, ces artistes n'ont pas de spécialisation totale : le danseur est aussi cithariste et, à l'occasion, les deux jeunes gens sont également "mimes", capables du moins de jouer des saynettes peu développées. Ils ont sans doute perfectionné leurs capacités de danseurs et d'acrobates plutôt que leurs talents d'acteurs, qui doivent rester modestes. Le directeur de troupe leur fait jouer une petite scène sans prétention et sans véritable dialogue, peut-être improvisée sur un canevas extrêmement simple, que L.Cicu nomme le mime dansé. Le choix d'un thème mythologique comme celui d'Ariadne et Dionysos, dont nous avons vu le sens social et littéraire, n'implique pas que les banquets introduisaient régulièrement, à cette époque, des représentations de mythes dansés. Parce qu'il intervient à la fin du banquet et à la fin du texte, peut-être dans une intention ironique ou parodique, tout comme le bouffon Philippe avait parodié en fin de première partie les spectacles précédents, ce petit drame partiellement dansé revêt un double sens, à la fois spectaculaire et moral.

### Bibliographie

- M. BONARIA, 1965, *Romani Mimi*, ed. dell'Ateneo, Rome.  
 C. CALAME, 1996, *L'Eros dans la Grèce antique*, Paris.  
 J.-C. CARRIERE, 1996, *Xénophon. Le Banquet, Présentation, notes, guide pédagogique* (texte et trad. F. Ollier), Paris.  
 J.-C. CARRIERE, 1998, "Socratism, platonisme et comédie dans le *Banquet* de Xénophon. Le *Banquet* de Xénophon et le *Phèdre* de Platon", dans *Le rire des Anciens* (éd. M. Trédé et Ph. Hoffmann), Paris.  
 A. CHANIOTIS, 1990, "Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten", *Ktèma* 15, p. 89-108.  
 L. CICU, 1988, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari.  
 C. CORBATO, 1983, "Symposium e teatro : dati e problemi", *Atti del VII Convegno di Studio - Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane nel '400*, Viterbe, p. 65-76.  
 H.W. PARKE, 1977, *Festivals of the Athenians*, Cornell U.P.  
 A. PICKARD-CAMBRIDGE, 1988<sup>2</sup>, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.

---

une catégorie générale, les "saltimbanques". De toute façon, les catégories sont proches : il s'agit toujours de bouffonneries et de parodies.

<sup>35</sup> Une inscription d'époque impériale *FdD* II, 1, 469 a, de ce point de vue, été étudiée par L. Robert, 1929 : le danseur Nikôn y apparaît comme un danseur capable d'accomplir des *thaumata*, en frère lointain et tardif des danseurs du *Banquet* de Xénophon. Pour Louis Robert, cet artiste effectuait surtout des acrobaties.

- M. PINTO-COLOMBO, 1935, *Il mimo di Sofrone e di Senarco*, Florence.
- G. PRUDHOMMEAU, 1965, *La danse grecque antique*, Paris, C.N.R.S., 2 vol.
- P. PUPPINI, 1985, "Espressioni mimiche a simposio", *Quaderni di Filologia Classica*-Università di Trieste 5, p. 37-52.
- P. PUPPINI, 1988, "Il mimo anonimo : forma di spettacolo 'popolare' d'età ellenistico-romana, *Quaderni del Giornale Filologico Ferrarese* 10, Ferrare.
- L. ROBERT, 1929, "Epigraphica VIII - Au théâtre de Delphes", *R.E.G.* 198, p. 433-438.
- L.E. ROSSI, 1983, "Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso", *Atti del VII convegno di Studio. Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Viterbe.
- V. ROTOLO, 1957, *Il Pantomimo - Studi e testi* (Univ. Palermo 1 Quad. Ist. fil. greca), Palermo.
- P. SCHMITT-PANTEL, 1992, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, Ecole française.
- O. WEINREICH, 1948, *Epigrammstudien I : Epigramm und Pantomimus*, Heidelberg.
- D. WILES, 2000, "Théâtre dionysiaque dans le *Banquet* de Xénophon", dans *Bacchanales, Cahiers du Gita* n° 13, Montpellier, p. 107-117.
- E. WÜST, "Pantomimus", dans *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* XVIII, 2.