

Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire romain

MARIE-HÉLÈNE GARELLI-FRANÇOIS

Universidade de Toulouse

L'indistinction de principe entre mime et pantomime, généralement péjorative dans les textes tardifs consacrés aux spectacles impériaux¹, était un *topos* dont les auteurs chrétiens n'avaient pas l'apanage: le rhéteur Aelius Aristide avait, dès le II^e siècle, inauguré cette méthode critique fondée sur la confusion, dans une diatribe *Contre les danseurs* aujourd'hui perdue. Parmi les erreurs de jugement d'Aristide, que Libanios ne manque pas de stigmatiser dans son *Discours 64*², figure précisément la confusion entre les acteurs de mime et les "danseurs" (τὸ τοὺς μίμους συνάψαι τοῖς ὀρχησταῖς). Libanios pose comme premier principe de sa défense que l'on doit traiter séparément des deux pratiques³ comme distinctes (τοὺς κειχωρισμένους τοῖς πράγμασιν). La chose devait pourtant aller de soi, au moins depuis la défense de Lucien (de 163-164 ap. J.-C.), qui avait défini les caractéristiques de la pantomime.

¹ On citera l'exemple caractéristique de Prudence, *Peristephanon liber 10*, 221-230, qui vilipende indistinctement les deux genres (les premiers sujets, "le cygne séducteur", "le Tonnant aux cornes de taureau" peuvent correspondre à des pantomimes, les suivants, "l'époux d'Alcmène", "Adonis blessé" doivent être des mimes, comme l'indique l'expression *per cachinnos solueris*). La source du passage est certainement Arnobe, *Contre les païens 4*, 35 qui englobait les deux genres dans sa critique des représentations dramatiques de la mythologie, sans respect pour l'image des dieux.

² Ce discours est la réponse de Libanios à Aristide, sans doute inspirée du traité de Lucien *La danse*, antérieur de deux siècles (on ne saurait affirmer, toutefois, que Lucien répondait à Aristide). La diatribe d'Aristide a été reconstruite par J. Mesk, "Des Aelius Aristides verlorene Rede gegen di Tänzer", *Wiener Studien 29* (1909) 59-74. B. Schouler en propose un commentaire éclairant dans son article "Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs", *Anthropologie et théâtre antique, Cahiers du Gita 3* (1987) 273-294.

³ Un passage éclairant (10-11) analyse cette assimilation comme la preuve d'un manque d'arguments contre la danse de pantomime et une volonté de répercuter sur les danseurs la mauvaise réputation des acteurs de mime.

Inversement, la critique moderne a tendance à restituer, par projection sur la période impériale d'une définition classique des genres, la distinction traditionnelle entre tragédie et comédie: mime et pantomime sont alors envisagés comme le prolongement abâtardi des grands genres classiques, comédie et tragédie, après perte de l'intérêt pour les textes. En réalité, ces deux types de spectacles constituaient, même s'ils n'étaient pas clairement définis comme tels, des genres spécifiques, que leur gestuelle permettait de distinguer nettement.

Comme j'ai récemment tenté de le montrer⁴, la pantomime ne fut en rien le fruit d'une dégénérescence de la tragédie ou d'une évolution vers la perte des textes, mais celui d'une complexification gestuelle du mime d'une part⁵ et de l'évolution vers une gestuelle rhétorique envisagée comme texte visuel d'autre part. Si la *mimesis* gestuelle pratiquée dans tout spectacle susceptible de porter le titre de *mimus* est aisément identifiable par des traits généraux, nous ne connaissons pas de théorie antique de la gestuelle du mime⁶. Chorikios considère la pratique imitative des mimes comme la *mimesis* par excellence, *mimus* étant, rappelle-t-il, un terme générique. Mais il ne définit pas rigoureusement la spécificité théorique de cette *mimesis* par rapport à celle d'autres pratiques artistiques citées par lui, qu'elles soient proches, comme la pantomime, ou lointaines, comme la poésie, la sculpture ou la peinture⁷.

⁴Travail en cours de publication, à paraître dans la collection Latomus, sous le titre *Danser le mythe. La pantomime gréco-romaine: essai d'évaluation critique des documents pour une définition du genre.*

⁵A. Chaniotis, "Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten, *Ktèma* 15 (1990) 89-108 a fort bien dégagé les diverses spécialisations de ces artistes. La multiplication et la complexification des spécialités atteint son apogée sous l'Empire.

⁶La défense tardive de Chorikios, *Apologie des mimes*, ne propose pas de théorie gestuelle du genre, mais s'attache à le défendre d'un point de vue culturel et social. B. Schouler propose une interprétation éclairante sans un article à paraître des *Cahiers du GITA* 14.

⁷Son argumentation est évidemment plus rhétorique que technique. Chorikios tire du caractère générique de l'appellation *mimus* un prétexte pour l'éloge du genre, mais joue en réalité sur l'ambiguïté du terme. (Diomède, Keil III p. 491, 13, avait déjà fait la remarque: *mimus dictus para; to; mimei'sqai quasi solus imitetur, cum et alia poemata idem faciunt: sed solus quasi priuilegio quodam quod fuit commune possedit.*). Chorikios entend *mimus* en son sens particulier de "mime dramatique", très largement répandu à son époque. Mais sous l'Empire, *mimus* restait indéterminé et comprenait des spectacles très variés, allant de l'imitation de foire des éthologues aux spectacles dramatiques élaborés évoquant le music-

Chorikios s'accorde avec Isidore de Séville⁸ pour définir le mime comme "imitation de la vie" et reproduction de la réalité du monde dans toute sa variété. Par recoupement de sources diverses, on distinguera, grossièrement, trois grandes caractéristiques de la *mimesis* du mime. En premier lieu un réalisme du quotidien, confondant de virtuosité: bien qu'il ne se réfère pas à une pratique dramatique régulière, l'exemple souvent cité du mime soliste Vitalis⁹, paraît représentatif du jeu sur le phénomène du "double", reproduisant le réel dans sa variété, son abondance et son pittoresque. D'autre part, et contrairement à ce qui se passait dans la pantomime, le mime ne devait pas comporter de code gestuel complexe. La raison essentielle en était que le mime (qu'il fût dramatique ou spectacle de soliste), parce qu'il faisait appel à la voix et à la parole¹⁰, n'impliquait pas la recherche d'une équivalence gestuelle du *logos*: sa gestuelle ne tendait pas, en tout cas, à une substitution à la parole dans la complexité de sa fonction communicative. Enfin, la distance parodique générant le rire était fondamentale. Le jeu confondant du double n'éliminait pas la conscience profonde que le *mimus* était un jeu. Chorikios en a tiré un

hall moderne, en passant par les spécialisations dans la récitation et le chant. La diversité des pratiques mimiques a été bien étudiée par L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, (Sassari 1988).

⁸ 18, 49: *mimi sunt dicti Graeca appellatione quod rerum humanarum sint imitatores*. Cf. aussi la définition de Diomède: *mimus est sermonis cuiuslibet imitatio et motus sine reuerentia uel factorum et dictorum turpium cum lasciuiia imitatio*. L'effet de duplication de la réalité par l'art du mime est à la base de l'image commune du théâtre de la vie ou de la vie comme comédie.

⁹ Epitaphe de Vitalis, *Anthol. Latine* 487a: *fingebam uultus, habitus ac uerba loquentum, ut plures uno crederes ore loqui / ipse etiam quem nostra oculis geminabat imago / horruit in uultus se* magis isse suos / O quotiens imitata meo se femina gestu / uidit et erubuit totaque mota fuit!* Cf. aussi Cicéron, *De or.* 2, 242, à propos d'une imitation de Crassus proche du mime sans aller jusqu'à son indécence: c'est dans les choses que l'imitation est prise, *in re est item ridiculum, quod ex quadam deprauata imitatione sumi solet*.

¹⁰ L'association du geste et de la parole est fréquente dans les témoignages sur le mime: cf. l'épitaphe de Vitalis et le passage de Cicéron *De or.* cités plus haut (n. 9) et, surtout, Pétrone, *Satiricon*, 64, 2-5. Le mime Plocamos savait *canturire belle deuerbia, adicere melicam*. Lorsqu'il était jeune, dit-il, il pouvait accomplir toutes sortes de prouesses mimiques: *alioquin cum essem adulescentulus, cantando paene tiscicus factus sum. Quid saltare? quid deuerbia? Quis tonstrinum? Quando parem habui nisi unum Apelletem?* La mention du peintre Apelle est le *topos* qui indique généralement un niveau élevé de réalisme mimétique. Le passage du *De oratore* de Cicéron cité plus haut fait référence à une mimique où le geste accompagne la parole sans se substituer à elle.

argument important sur l'innocuité du genre, en rappelant que le spectacle du monde est toujours moins dangereux que celui qu'en proposent les mimes¹¹.

La pantomime a fait l'objet de textes théoriques incluant une réflexion sur les techniques représentatives. On traite généralement *La Danse* de Lucien comme le premier texte théorique sur la pantomime. Mais il fut précédé d'un texte de Plutarque (*Propos de table* 9, 15) quelque peu énigmatique pour les chercheurs, qui me paraît être le premier véritable essai de théorisation de la danse représentative.

Plutarque et sa théorie de la danse représentative ou dramatique (Propos de table, 9, 15): les notions de base

On tend aujourd'hui à considérer, depuis l'étude souvent citée et déjà ancienne de L.B. Lawler¹², que Plutarque ne constitue pas une source de la pantomime (c'est la position de certains éditeurs récents des *Propos de table*)¹³. Son "traité" aboutit¹⁴, nous dit-on, à une condamnation de la pantomime gréco-romaine telle qu'on la pratiquait au II^e siècle: elle ne saurait donc être le modèle qu'il prône. La danse dont Plutarque parlerait ici, l'hyporchème, serait une danse ancienne, mal définie, et les notions qu'il prétend distinguer et examiner, φορά σχῆμα ετ δειξις, correspondraient à des réalités insaisissables (et intraduisibles dans le cas de la *deixis*) Pour résumer

¹¹ Par. 79-80: Chorikios développe l'idée dans un développement sur la moralité des acteurs de mime et l'homosexualité.

¹² 1954, 148-158.

¹³ Cf. éd. C.U.F. (Paris 1996) 140-142. Teodorsson, *A Commentary on Plutarch's Table Talks* (Göteborg 1996), admet un rapprochement avec les techniques de représentation impériales. Faut-il rejeter les propositions plus anciennes de M. Emmanuel *La danse grecque antique* (Paris-Genève 1895), L. Séchan, *La danse grecque antique* (Paris 1930) 79, n. 13. et O. Weinreich, *Epigrammstudien I: Epigramm und Pantomimus* (Heidelberg 1948) 142-143. L. Séchan remettait en question les affirmations de Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer* (Leipzig 1890) 243, qui ne saisissait pas d'ailleurs le sens de δειξις: "Hinweise auf Dinge, welche man verstanden wissen will." et suivait F. Weege, *Der Tanz in der Antike* (Halle 1926) 162. O. Weinreich interprétait ainsi les termes de Plutarque: σφοραι; (Schritten), σχήματα (Stellungen) δείξεις (Handbewegungen). Die δειξις ist nicht ein μιμητικόν, sondern δηλωτικόν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων, also Interpretation durch die Hände. Gilt dies schon für die Orchestik generell, wie viel mehr für den Pantomimus."

¹⁴ Καὶ γὰρ αὕτη πάνδημόν τινα ποιητικὴν προσεταιρισμένη τῆς δ'οὐρανιας, ἐκπεσοῦς ἑκείνης τῶν μὲν ἐμπλήκτων καὶ ἀνοήτων κρατεῖ θεάτρων. "De fait, cet art, pour s'être acoquiné avec une poésie vulgaire et écarté de la poésie céleste, règne sur des parterres abrutis et stupides"(trad. F. Frazier).

Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire romain

brièvement la thèse de L. B. Lawler, les termes *forav* et *sch~ma* revêtaient souvent, dans les textes grecs, des sens très voisins, au point d'être parfois confondus: le texte de Plutarque pourrait participer de cette confusion habituelle et générale. La démonstration qu'elle mène à propos de *δειξις* tend à la même conclusion: le terme renvoie à une *mimhsi* dont peuvent aussi bien se charger les *schmata*. La *δειξις* qui, comme elle le reconnaît, semble concerner la chironomie, pourrait être traduite par "portrait", "interprétation", "jeu": loin d'éclairer le texte, ces traductions le rendent plus flou encore, interdisant toute distinction nette avec la *μίμησις*. Il faudrait abandonner toute velléité de saisir le sens exact du texte de Plutarque.

L'impression dominante me paraît pourtant être celle d'une grande clarté. L'exposé se fonde sur des distinctions nettes, des exemples précis et, chaque fois, des équivalents ou une définition. La clarté du texte et son recours à des distinctions fermement marquées apparaissent aussitôt qu'on en souligne les différentes articulations:

		ὄρχησις		
	μίμησις		δειξις	
φοραί	-	σχήματα		
κινήσεις	-	σχέσεις - διαθέσεις		
		σχῆμα διαθέντες.		
	μιμητικόν		δηλωτικόν	
πάθους-πράξεως-δυνάμεως	μορφῆς καὶ ιδέας		αὐτὰ δηλοῦσι	
			τὰ πράγματα	
	Apollon-Pan-Bacchante		γῆν, τὸν οὐρανόν,	
	τοῖς εἶδεσιν		αὐτοὺς, τοὺς πλησίον	
	ποίησις (ποιητική)			
ὀνοματοποιίαις, μεταφοραῖς			ὀνόμασι	

La démonstration procède en deux temps. Un premier ensemble est consacré au développement sur la partie proprement mimétique de la danse, la *mimesis* (partie gauche) les "déplacements" et les "pauses", où Plutarque semble reprendre une théorie reconnue (ὀνομάζουσι) divisant la danse en deux éléments φοραί ετ σχήματα¹⁵. La définition d'Ammonios rappelle la présentation des danseurs dans la *Poétique* d'Aristote (47a 27-28): διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις¹⁶. Le choix des termes pourrait aussi renvoyer à un emploi platonicien de φορά ετ κίνησις¹⁷. (Dans la bouche d'un philosophe comme Ammonios, c'est l'interprétation la plus attendue et la plus plausible¹⁸). Mais, chez Platon, φορά n'a pas le sens technique renvoyant à un élément précis de gestuelle, il signifie "le mouvement". Platon, comme le souligne Teodorsson¹⁹, ne propose pas de distinction spécifique entre mouvements et pauses. Ce qui est nouveau chez Plutarque, est le couple théorique ainsi créé. Chacun des termes acquiert un sens technique, dans un contexte où chaque partie de la danse est définie par sa fonction "expressive": elle est porteuse d'une partie du "texte chorégraphique" et chaque élément trouve son correspondant dans le domaine littéraire. L'érudition de Plutarque, le genre littéraire choisi, cette littérature de

¹⁵ "Ἐφη δὲ τρί' εἶναι, τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν. Ἡ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων ἐνταῦθα δ' αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσιν. φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ <τὰς σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἶδεσιν ἐπιμένωσι. Τὸ δὲ τρίτον, ἡ δεῖξις, οὐ μιμητικὸν ἐστίν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων ὡς γὰρ οἱ ποιηταὶ τοῖς κυρίοις ὀνόμασι δεικτικῶς χρῶνται, τὸν Ἀχιλλέα καὶ τὸν Ὀδυσσεά καὶ τὴν γῆν καὶ τὸν οὐρανὸν ὀνομάζοντες ὡς ὑπὸ τῶν πολλῶν λέγονται πρὸς δὲ τὰς ἐμφάσεις καὶ τὰς μιμήσεις ὀνοματοποιίας χρῶνται καὶ μεταφοραῖς... Bien qu'elle apparaisse implicitement comme connue, cette théorie n'est développée nulle part avant Plutarque dans les textes connus de nous, et l'on ne trouve rien de semblable chez Platon et Aristote. Teodorsson, op. cit. (1996) 379 le montre tout en suggérant une influence pripatéticienne sur la compa-raison entre danse et littérature.

¹⁶ Mais Plutarque remplace les "rythmes" d'Aristote, dont il doit connaître le texte et auquel il se réfère sans doute, par les "déplacements" ou "mouvements" et traduit ῥυθμός par un équivalent précis dans le domaine de la gestuelle, φοραί. Le couple figures-rythmes qui définissait effectivement la *mimhisi* orchestrale chez Aristote, comme l'indique L.B. Lawler, devient un couple technique et visuel poses-déplacements (ou tableaux-déplacements)

¹⁷ *Cratyle*, 434 c φορά καὶ κίνησις et *Physique*, 243 a8.

¹⁸ 1895: M. Emmanuel, op. cit. explique l'emploi de φορά comme une référence à Platon.

¹⁹ Op. cit. (1996) 379.

banquet qui cherche systématiquement l'origine et la signification des choses, le sens des mots, de même que la présence du verbe *ojnomavzousi*, suggèrent que Plutarque rend compte des réalités de son temps en s'appuyant sur des pratiques connues: les interlocuteurs de ces *Propos de table* s'entretiennent avec érudition et culture des *realia* dramatiques, mime, pantomime, dialogues de Platon représentés dans les banquets. Le texte est d'ailleurs construit de telle manière que *φορά* est, dès le début, introduit comme un terme technique (dans l'expression *φορὰν παρὰ φοράν*) dont le sens n'est pas immédiatement clair. La théorie développée par Plutarque est sans précédent connu de nous. Cela n'implique pas qu'elle soit tout à fait originale et Plutarque peut s'être inspiré de traités techniques antérieurs consacrés soit à la musique soit à la danse²⁰.

Dans un second temps, Plutarque introduit la troisième notion, *δειξις*, à propos de laquelle il précise, avec insistance, qu'il s'agit d'un élément οὐ μιμητικόν ἀλλὰ δηλωτικόν. Elle s'oppose à la *mimesis*. Comme l'indiquait L.B. Lawler, la *δειξις* a fait l'objet de nombreuses controverses²¹: comment admettre qu'une danse représentative, mimétique d'un texte, comporte des parties non mimétiques?. Suggérer, comme a pu le faire L.B. Lawler, que *δειξις* se confondrait, de fait, avec *μίμησις* laisse entendre que la distinction de base établie par Plutarque, clef de voûte de son texte, serait de l'ordre de l'artifice ou de la maladresse. Le phénomène qu'il s'attache à illustrer est du même ordre que la différence, en poésie, entre les noms et les métaphores, c'est-à-dire ce qui "désigne", ce qui "montre" d'une part et ce qui "évoque", ce qui "rappelle", ce qui "suggère" d'autre part. En poésie, une telle distinction paraît claire et sans ambiguïté. Pourquoi le raisonnement se brouillerait-il soudain lorsqu'il s'agit de l'appliquer à la gestuelle?²²

²⁰ S.-T. Teodorsson, op. cit. (1996) 377 songe à des traités (musicaux) de la fin de la période hellénistique. Il admet p. 379 que cette théorie ne peut être considérée que comme post-classique. Pourquoi ne songerait-on pas à des traités proprement orchestraux comme le texte perdu de Pylade. Tous ces traités musicaux (il en allait de même sans doute pour les traités sur la danse) se référaient à des théories philosophiques antérieures.

²¹ L.B. Lawler, op. cit. (1954) n. 2 fournit une liste des travaux antérieurs à son analyse sur ce point. L'essentiel de la discussion est présenté par Warnecke, *R.E. s.v. Tanzkunst*; U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Pindaros* (Berlin 1922) 502-505 et L. Séchan, op. cit. (1930), dont les travaux, malgré leur ancienneté, demeurent tout à fait pertinents.

²² Cf. S.-T. Teodorsson, op. cit. 379 considère que la distinction entre noms et métaphores ne n'est pas très adaptée à la danse: "The application of this difference to dancing is curiously inadequate".

Entre hyporchème et pantomime

L'exemple avancé par l'auteur est celui de l'hyporchème. Cette danse chorale en l'honneur d'Apollon devait mêler hommes et femmes dans des évolutions au cours desquelles les danseurs étaient accompagnés de chant et de musique. Le genre était mentionné par Platon dans *l'Ion* (534c) mais plutôt incidemment, dans une liste de genres littéraires. Mais nos sources sur cette forme orchestrale sont, pour la plupart, postérieures au texte de Plutarque. Il est ainsi difficile d'établir à quelle source Plutarque lui-même puise les éléments de sa description: s'agit-il d'Aristonikos, contemporain de Bathylle et Pylade, mentionné par Athénée²³ ou d'une source perdue plus ancienne? La mention de l'hyporchème constitue en tout cas une allusion au lyrisme et au classicisme de Pindare. Ce genre, que nous connaissons mal, représente un état de la danse antérieur à celui de la pantomime dont la gestuelle devait être très proche au point que, dans l'Antiquité, on le considérait comme à l'origine de la pantomime dite "comique"²⁴. Un passage des *Propos de table*²⁵ dont Athénée²⁶ a d'ailleurs pu s'inspirer ou qui puise à la même source, décrit l'hyporchème comme voisin de la bathyllide. (or la bathyllide fut sans doute la première forme de la pantomime). Ses évolutions seraient très proches du kordax, comme l'indiquent les deux auteurs, et ces deux formes de danses seraient paigniwvdei", "pleines de gaieté". Aucune source ne précise si l'hyporchème était encore en vigueur à l'époque de Plutarque. Lucien affirme en revanche²⁷ que, dans la pantomime, le danseur doit "montrer" ce qui est chanté par le biais des mouvements, κινήμασι τὰ ἀδόμενα δείξειν: le système orchestrale est

²³ I, 20 d-e

²⁴ Cf. sur ce point la présentation très précise d'E.J. Jory, "The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime", *BICS* 28 (1981) 147-161: 150. Sur l'hyporchème cf. Lucien, *Danse*, 16. La danse de l'hyporchème est interprétative, comme l'indique Athénée en I, 15d. ἐστὶν ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ὑπο τῆς λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων. Elle était florissante à l'époque de Xénodème et de Pindare, mais Athénée ne précise pas si elle est encore en vigueur à son époque. Il semble plutôt évoquer ce genre en historien de la danse. Athénée illustre sa définition par un exemple tiré du banquet qui a lieu chez le thrace Seuthes dans *l'Anabase* de Xénophon. Il s'agit d'une danse faite de sauts hauts et légers, accompagnée de la flûte. Mais elle n'a pas grand chose à voir avec les danses lyriques que l'on associe à la poésie de Pindare.

²⁵ 7, 8, 3.

²⁶ 14, 630 c.

²⁷ *Danse*, 62.

voisin. Plutarque compose ses *Propos de table* entre 110 et 120 semble-t-il²⁸, dans une période de pleine expansion de la pantomime devenue un art universel, que le public admire sur toutes les scènes de l'Empire. À l'époque de Plutarque, il est très difficile de parler de "danse" en soi sans faire naître une ambiguïté: les termes ont changé de sens depuis Platon et Aristote. Dès le milieu du II^e siècle ap. J.C, c'est-à-dire trente ou quarante années environ après la rédaction l'œuvre²⁹, apparaîtront des inscriptions qui nommeront systématiquement le danseur τῆς τραγικῆς ἐνρῦθμου κινήσεως ὑποκριτῆς³⁰, où ὄρχησις signifie "pantomime", comme chez Lucien ou Libanios. Plutarque joue assez clairement, semble-t-il, sur le renvoi inévitable, à travers le terme ὄρχησις, à l'orchestique théâtrale contemporaine pratiquée dans la pantomime. En Grèce, mais aussi au cours de ses séjours à Rome, l'auteur a vu suffisamment de pantomimes (cela ne fait aucun doute et le passage des *Propos de table* 7, 8,3 consacré à PyladeBathylle le prouve) pour en connaître la technique. Il sait que les artistes sont régulièrement chassés, pour des raisons de bienséance et à cause de leur trop grande popularité (sous Néron, Domitien, mais aussi Trajan). La référence à l'hyporchème grec condamne, comme participant d'une décadence romaine, la prostitution de l'art que constitue la pantomime de Pylade, florissante à Rome dès l'époque d'Auguste. Pour le moraliste Plutarque, cet art n'est pas un modèle de bienséance. Le texte devient compréhensible si le mot hyporchème n'est pas entendu comme un terme technique se référant à une danse précise mais désigne plutôt, de façon générale, un mode de représentation: celui de la danse mimétique et dramatique illustrant un texte lyrique. On retrouve ce sens général dans une définition d'Athénée³¹: l'hyporchème repose sur une gestuelle mimétique d'un texte. Hyporchème, plus noble, renvoie à des textes classiques, ceux de Pindare, alors que la pantomime, on le sait, s'exécutait sur un texte sans valeur poétique³². Ce sens large du terme expliquerait les contradictions apparentes entre les sources qui nous renseignent sur ce "genre". L'hypothèse est confortée par un texte tardif de l'épistolographe Aristénète. Dans une lettre de

²⁸ Cf. Plutarque, *Propos de table* (Paris 1996) *Intr.*: l'ouvrage serait l'une des dernières œuvres de l'auteur.

²⁹ Cf. L. Robert, "Pantomimen im griechischen Orient", *Hermes* (1930) 107-122.

³⁰ Cf. supra l'étude des termes désignant le danseur.

³¹ I, 15d. Cf. note supra.

³² Cf. Libanios, *Discours* 64, 90.

Speusippos à Panarète³³ où il est, sans aucun doute possible, question de l'art d'une danseuse de pantomime, la gestuelle représentative est décrite en ces termes: "Toi qui, au lieu des couleurs et de la langue (ἀντὶ χρωμάτων καὶ γλώττης) utilises les mille gestes de la main et les attitudes les plus variées (πολυσχίμω καὶ ποικίλοις ἤθεσι κεχρημένα) et, comme Protée de Pharos, sembles te métamorphoser, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre, en suivant l'harmonieuse mélodie des pantomimes (πρὸς τὴν εὐμουσον τῶν ὑπορχημάτων ᾠδὴν)." Le texte rappelle celui de Plutarque, un peu comme son commentaire, laissant entendre que la notion "d'hyporchème", danse interprétative accompagnant un texte poétique chanté, sous-tend la technique de la pantomime. Il nous semble probable que l'hyporchème constituait pour Plutarque l'équivalent noble et l'ancêtre de la pantomime, dont la gestuelle admettait les mêmes principes théoriques et qu'il pouvait reconstruire à partir des danses représentatives de son temps. D'autres arguments sur lesquels nous ne nous attarderons pas ici pourraient étayer cette parenté³⁴.

³³ Lettre 1, 26. Aristénète évoque en début de texte Polymnie, Muse de la pantomime et la mention de Caramallos ne laisse aucun doute. La lettre témoigne d'une excellente connaissance du texte de *La Danse* de Lucien. Le vocabulaire rappelle également de très près celui des épigrammes tardives consacrées à des danseuses de pantomime.

³⁴ On pourrait évoquer, par exemple, la proximité des thèmes. Les trois personnages mythologiques cités par Plutarque (Pan, Apollon, une Bacchante) et qui sont sans doute des divinités célébrées dans l'hyporchème, peuvent tous faire partie du catalogue des sujets mythologiques de pantomimes établi par Lucien: le texte cite la naissance de Pan (48), les Bacchantes peuvent apparaître dans "l'histoire de Penthée". Apollon n'est pas cité nommément mais il apparaît inévitablement dans la pantomime de la fuite de Daphné (*Danse*, 48). Bien des témoignages viennent confirmer cette remarque. Les Bacchantes sont mentionnées dans des épigrammes de l'époque d'Auguste: *A. P.* 9, 248, *A. P.* 16, 290 où l'on voit Pylade mener la danse des Bacchantes et *A. P.* 289 à propos de Xénophon de Smyrne dansant des *Bacchantes*. Apollon poursuivant Daphné apparaît chez Libanios (64, 67) et chez Lactance (*Inst. Div.*, 5, 10) dans une liste des thèmes joués et dansés au théâtre. Chez Nonnos, Silène dansant le concours de Dionysos et d'Aristée incarne, entre autres personnages, celui d'Apollon. La présence de Pan dans la pantomime est attestée par Longus (2, 37) et Plutarque lui-même (*Propos de table* 7, 8, 3), puisque ses amours avec la nymphe Echo sont représentées dans la bathyllide, catégorie de pantomime rapprochée de l'hyporchème. En un raccourci frappant, fruit d'une modification d'un mot de Simonide, Plutarque définit "la danse comme une poésie muette" *th;n o[rchsin levgwn poivhsin siwpw~san*. C'est là encore un *topos* caractéristique de presque tous les documents traitant de la pantomime, associé la plupart du temps à celui des mains parlantes. On le rencontre à maintes reprises chez Nonnos (*Dionysiaques* 18), où Mâron dessine des "figures parlantes", *suvmbolā fwnhventa*, et s'exprime dans un "signifiant silence". Une épigramme funéraire tardive (*A. P.* 7, 563) dont l'auteur regrette les gestes silencieux de Chrysomallos renouvelle la banalité du lieu commun par le recours à un jeu rhétorique sur le silence de la mort comparé à celui de la danse. Une image du même ordre apparaît dans la *Médée* de

Fonction théorique des *phorai* et des *schēmata*.

Les deux termes du couple *phorai* - *schēmata* ont un équivalent littéraire: les *phorai* sont les phrases, la narration dansée, les *schēmata* sont les arrêts, les pauses du discours. Il ne peut pas s'agir, on le saisit clairement, d'une opposition de type moderne entre des "déplacements" ou "pas" et des "positions" intermédiaires entre les déplacements (opposition parfois utilisée en danse classique). Les *phorai* sont ici les mouvements chorégraphiques en général. Le rapprochement se double en effet d'un autre: les *schēmata* correspondent aussi à des "tableaux mythologiques". Dans l'évocation de ces tableaux, deux éléments attireront notre attention. La référence aux arts plastiques, d'abord, et tout particulièrement la comparaison avec la peinture ou la sculpture, effectivement intégrée aux théories de la pantomime³⁵. Plusieurs témoignages tardifs nous fournissent des exemples intéressants de ces *schēmata*, pauses dans le mouvement destinées à servir l'*hypokrisis* l'"incarnation" d'un personnage représenté dans une attitude typique. Libanios³⁶ précise, à propos des aventures d'Achille à Scyros, que l'on verra sur scène "Ulysse se présentant à la porte" Ὀδυσσεὺς ἐπὶ θύρας ἔρχεται, "Diomède avec sa trompette" Διομήδης μετὰ τῆς σάλπιγγος, puis la révélation de la virilité d'Achille... Les *schēmata* renvoient à un imaginaire commun fondé sur des lieux communs mythologiques. Le rhéteur fournit une description sans ambiguïté de la succession *phorai* - *schēmata* dans la pantomime³⁷: πότερον δὲ ἂν τις ἀγασθείη μειζόνως τὴν τῆς περιφορᾶς ἐν πλήθει συνέχειαν ἢ τὴν ἐξαίφνης ἐπὶ τούτῳ πάγιον στάσιν ἢ τὸν ἐν τῇ στάσει τηρούμενον τύπον: "Faut-il admirer davantage la suite ininterrompue de ses multiples tours, l'arrêt rigide qui les suit soudain, ou bien la pause qu'il maintient dans cette position?". Peut-on marquer plus clairement le passage des *phorai*

Dracontius (v. 17-19). Cassiodore (*Varia*, 1, 20, 5 *ore clauso manibus loquitur*, ou 4, 51, 8 *silentium clamor...*) propose d'ailleurs, sur ce thème, des développements suffisamment explicites. Ces références sont tardives, il est vrai. Plutarque apparaît, parmi nos sources, comme l'un des premiers à formuler littérairement l'oxymore qui se développera, en littérature, parallèlement à l'extension de la chironomie.

³⁵ Cf. Libanios 64, 116 qui compare les statues des dieux et leurs représentations dans la pantomime, et Lucien, *Danse*, 35 qui mentionne explicitement le lien mimétique qui existe entre la danse, la peinture et la sculpture.

³⁶ 64, 68.

³⁷ 64, 118.

(περιφορά est un composé de φορά) aux σχήματα pour lesquels Libanios fournit l'équivalent très intéressant τύπος, c'est-à-dire "l'image", "le tableau"? La distinction de Plutarque entre σχήματα et φοραί correspond donc à une distinction technique et orchestrale d'époque impériale: son emprunt à un traité musical ou, peut-être, orchestrale, est plausible.

Lorsque Mâron incarne le personnage de Ganymède chez Nonnos³⁸, sa gestuelle est décrite par une métaphore Γανυμήδεος ἔγραφε μορφήν χερσίν. Il faut comprendre ἔγραφε comme une référence aux arts plastiques dans le domaine des σχήματα (ce qui est confirmé par l'emploi de μορφή, terme qui, chez Plutarque, s'appliquait aux σχήματα). Mâron, dont les mains portent l'essentiel de la gestuelle, incarne successivement Ganymède et Hébé en prenant des poses picturales³⁹.

La deixis

Une première hypothèse, à notre avis la meilleure, peut se fonder sur l'interprétation littérale du texte: la main du danseur doit montrer, désigner ce qui l'entoure, pour faciliter la compréhension de l'histoire ou traduire le texte chanté. Comment comprendre autrement les expressions étranges δηλοῦσι... αὐτοῦς, τοὺς πλησίον? Aucune autre interprétation plausible, dans ces deux cas au moins, ne peut être avancée⁴⁰. Un texte éclairant de Philostrate⁴¹ concernant un acteur tragique montre que cette gestuelle était pratiquée au théâtre au II^e siècle, sous Antonin, (soit sous l'influence de la pantomime et des pratiques rhétoriques, soit simplement dans le droit fil d'une tradition de jeu dramatique instaurée dès les débuts du théâtre et décelable dans les textes de Plaute et de Térence): le sophiste Philémon présidant un jour à Smyrne les jeux Olympiques d'Asie, élimina un concurrent, qui, en prononçant un vers de

³⁸ *Dionysiaques* 19, v.216-217.

³⁹ Γράφω est fréquent dans les descriptions de pantomimes: On retrouve le terme chez Aristénète, *Lettre* 1, 26. L.R. Lind, "The Mime in Nonnus's *Dionysiaca*", *Classical Weekly* 29 (1935-1936) qui confond mime et pantomime, ne nous apprend rien sur le passage de Nonnos. On expliquera la présence de χερσίν dans le texte par la prépondérance très nette, à l'époque tardive, de la gestuelle des mains et des bras, qui constitue l'essentiel de la pantomime et finit par brouiller les distinctions entre chironomie et danse.

⁴⁰ Nous rejoignons donc l'hypothèse de Sanbach citée puis rejetée comme trop étroite par Teodorsson, op. cit. 381-382.

⁴¹ *Vie des Sophistes*, ed. W.C. Wright LCL p. 130. Le texte est mentionné et traduit par B. Schouler, art. cit. (1987) 278.

l'*Oreste* d'Euripide, ὦ Ζεῦ καὶ γᾶ, inversa l'ordre en montrant d'abord la terre puis le ciel. Pour Philémon, l'artiste a commis un véritable "solécisme" avec la main. Nous avons là, sans aucun doute possible, une gestuelle chironomique et rhétorique, traitée comme un langage (comme l'indique le "solécisme"⁴²) et qui, pour appuyer un nom de divinité et un nom de chose, les montre! Les objets montrés appartiennent à la liste de Plutarque⁴³ ταῖς δὲ δείξεισι κυρίως αὐτὰ δηλοῦσι τὰ πράγματα, τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αὐτοὺς, τοὺς πλησίον que nous traduirons: "Par les gestes démonstratifs, ils montrent, au sens propre, les choses mêmes, la terre, le ciel, leur propre personne, leurs voisins..." Les remarques dont Donat enrichit ou surcharge les textes de Térence vont aussi dans ce sens: l'adverbe δεικτικῶς⁴⁴ indique qu'un geste démonstratif devait accompagner les deictiques du texte. Ces deux derniers exemples sont, de fait, très intéressants: définissant clairement cette gestuelle "deictique" comme un élément courant du jeu dramatique, ils confirment que Plutarque traite bien d'une danse dramatique ou théâtralisée. Le grammairien grec, Apollonius Dyscole, qui écrivait à une période relativement proche, s'est attaché à définir le terme δέλιξις en littérature dans son traité *De la construction*. C'est un procédé stylistique analysé sur le même plan que l'anaphore. La réflexion sur la notion est intégrée à une étude des pronoms: l'anaphore, exclusivement liée à la 3^o personne, fait référence à un personnage qui n'est pas nécessairement présent ou visible. La δέλιξις appartient, dès l'origine, aux deux premières personnes⁴⁵. En grammaire, elle consiste à

⁴² La notion de solécisme gestuel est d'ailleurs appliquée à la pantomime: cf. Lucien, *Danse*, 80, ce qui confirmerait que Plutarque doit se référer, pour la gestuelle, à la pantomime contemporaine.

⁴³ 9, 15, 2.

⁴⁴ Ed. Wessner, Leipzig, 1905: cf. *And.* 30, 333; *Eun.* 595; *Ad.* 454... Le commentaire de Donat est tardif, plus encore que l'anecdote citée ici de l'acteur tragique.

⁴⁵ *De la construction*, ed. J. Lallot (Paris 1997). Cf. 2, 45: αἱ ἀντωνομίαι ἅπασι ἀντὶ ὀνομάτων γενόμεναι ἐκ παρεπομένου ἔσχον καὶ τὴν δείξιν ὑπ' ὄψιν γὰρ πίπτοντα τὰ ἐξ αὐτῶν πρόσωπα ἐωρᾶτο, καὶ οὕτως τὸ μόριον ἐξαιρέτως ἀπηνέγκατο τὴν δείξιν... "Une fois nés pour remplacer les noms, les pronoms ont pris aussi, par accident, la valeur deictique; en effet, tombant sous le regard, les personnes auxquelles ils réfèrent étaient visibles, et c'est ainsi que le pronom s'est approprié en exclusivité la déixis..."; 3, 41: Παραλαμβανομένη γὰρ ἢ σύ κατὰ κλητικὴν οὔτε ἀναφορὰν ἠδύνατο παραστήσαι, δευτέρου γὰρ προσώπου, οὔτε τὴν δείξιν, καθὸ οὐ προσφωνούμενοι ἐπιστρέφονται καὶ οὐ δείκνυνται, ὅπου γε καὶ ἐπὶ τοὺς μὴ ὑπ' ὄψιν πίπτοντας φθάνει ἢ κλητικῇ. "employé au vocatif, sù ne pourrait exprimer ni une anaphore - car il est de la 2^o personne —, ni la déixis — car les allocutés, on les interpelle, on ne les montre pas: aussi

désigner, par un deictique, ce qui est visible ou présent dans l'espace fictif du texte et implique une situation d'interlocution. J. Lallot commente: "Le visible est la condition *sine qua non* de la déixis". Plutarque ancre sa théorie de la danse, équivalent gestuel d'un langage, dans une réflexion de type grammatical ou rhétorique: par ce biais il intègre la notion à une grammaire ou plutôt, une stylistique du geste. La *deixis* faisait déjà partie d'une gestuelle théâtrale ancienne comme le suggèrent fortement les commentaires de Donat. L'originalité de l'entreprise tient à ce que Plutarque ne traite plus de gestes qui accompagnent ou illustrent le texte, mais d'une gestuelle autonome, non mimétique, susceptible de jouer le rôle d'un langage: si la danse est une langue, la *deixis* suppose en principe, la visibilité de l'objet désigné.

Pareille théorie s'accorde mal, sans doute, avec notre conception moderne de la danse: ainsi s'expliquent les réticences des chercheurs à admettre une interprétation aussi simpliste. Le geste consistant à "montrer" des objets, se montrer ou montrer ses voisins pouvait être utile pour exprimer la pensée d'un personnage ou mimer des dialogues⁴⁶. Loin d'être une notion

bien le vocatif s'étend-il même aux gens qui ne tombent pas sous le regard." (trad. J. Lallot). Cf. notes *ad. loc.* en part. n. 90 p. 178.

⁴⁶ On peut songer (avec prudence) à une seconde solution, plus élaborée, non exclusive de la première. Nous la tirons d'un passage de Libanios (64, 68) consacré à la pantomime d'Achille à Skyros. Le danseur, a "montré" e[deixe non seulement les nombreuses filles de Lycomède (mais comment s'y est-il pris? Les a-t-il toutes incarnées?) et leurs travaux, mais aussi, ce qui paraît beaucoup plus surprenant, leurs instruments, la quenouille, le fuseau, la laine et même...la chaîne et la trame! Lorsqu'il est question, dans le passage qui suit, de l'épisode du déguisement d'Achille, Libanios reprend sa description sur le thème de la *mimesis* avec *memivmhtai*. On a bien, ici, le sentiment de deux types de représentations différents. Le danseur "montre" ou plutôt "fait ressentir la présence" d'objets qui ne sont pas sur scène et qu'il n'incarne pas. Il existe bien des techniques suggestives permettant d'évoquer, par une mimique, la présence d'un fil, que nous ne décrirons pas ici. Il est plus délicat de comprendre comment il peut montrer la chaîne et la trame: très naturellement, peut-être, par une imitation des gestes du tissage, qui suggèrent d'eux-mêmes la présence d'une trame et d'une chaîne. Tout cela relève bien entendu d'hypothèses fondées, faute de mieux, sur des équivalents modernes dans le domaine du mime. On peut mentionner aussi un second passage de Libanios sur la technique qui consistait à faire comprendre par une gestuelle appropriée ce qui n'apparaissait pas sur scène (64, 113): s'il est facile de montrer Athéna, Poséidon et Héphaïstos lorsqu'on les incarne, il est plus difficile de faire songer à Athéna par le biais d'Héphaïstos, à Héphaïstos par le biais d'Arès, à Zeus à travers Ganymède et à Pâris à travers Achille. Toute cette gestuelle suggestive destinée à "faire apparaître" et non plus à "désigner du doigt", ne relève, à proprement parler, ni des poses ni des déplacements mais de l'ensemble des gestes qui recréent la présence d'un personnage non incarné. Cette interprétation de la *deixis* nous conduit au-delà de la définition grammaticale (pour laquelle le visible était une condition de la *deixis*) et un peu

confuse ou mal déterminée, la *deixis* de Plutarque désigne donc une série de gestes appartenant à la chironomie (gestuelle de la main ou du bras) qui consistent soit, simplement, comme je le crois, à désigner concrètement un objet ou un personnage, soit, si l'on donne au terme son sens le plus large, toute la gestuelle qui crée ce qu'on nomme parfois "l'effet mirage", suggérant au spectateur la présence d'objets absents: c'est l'une des techniques du mime moderne. C'est l'hypothèse privilégiée par Teodorsson. Mais dans ce cas, *deixis* se confond avec *mimesis* et le texte perd une grande partie de son efficacité théorique. Il la conserve au contraire si l'on conserve en mémoire la distinction fondamentale d'Aristote entre *logos* et *lexis* dans la *Poétique*⁴⁷. Plutarque conserve la bipartition mais, en reprenant la forme de la pensée aristotélicienne, il la modifie profondément: le texte aboutit en effet, par transposition, à un renversement des valeurs et tend à valoriser l'*opsis* qui porte le texte⁴⁸.

La distinction de Plutarque est pour nous subtile parce que, dans la réalité de la représentation, cette gestuelle se mêlait étroitement à celle des "déplacements" et des "poses". La *deixis* faisait-elle partie du vocabulaire technique de la pantomime? S'agissait-il plutôt d'une abstraction propre à Plutarque? On ne retrouve pas de développement semblable dans les textes postérieurs: Lucien⁴⁹ décrit la pantomime comme une science mimétique et démonstrative, μιμητικὴ καὶ δεικτικὴ mais le second terme reste très mal défini. Pour cette traduction, la main et les doigts, dans la chironomie, se chargent d'un *logos* qui se superpose à la représentation proprement dite de l'action, des personnages et des sentiments. Ils auront pour fonction de

loin aussi du texte de Plutarque, que nous croyons précis et concret. Il n'est donc pas certain que cette extension de sens, si intéressante soit-elle, soit possible, du moins pour le texte de Plutarque. Teodorsson, op. cit. 382, envisageait aussi cette possibilité d'élargissement du sens, qui lui paraissait préférable, le sens de "pointer du doigt" lui semblant trop étroit. Mais le sens large rapproche la *deixis* de l' "interprétation" en général (encore ne s'agit-il pas d'une "incarnation" comme on a pu l'affirmer) et la confond avec une partie de la *mimesis* car, dans ce cas, la *deixis* est évidemment mimétique.

⁴⁷ *Poétique* chap. 20 sq. On sait que le texte d'Aristote n'a pas été diffusé jusqu'au I^{er} s. ap. J.-C. Mais il était connu par la vulgarisation un peu schématique qu'en proposait Théophraste et qui influença les théoriciens latins.

⁴⁸ *La Danse* de Lucien montre, si on l'analyse précisément, combien la théorie d'Aristote était présente, en creux, dans ces théories d'époque impériale dont l'intention est de redéfinir l'essence des nouveaux genres dramatiques.

⁴⁹ *Danse*, 62, dont on peut se demander s'il ne reprend pas (directement ou indirectement) une partie de la théorie développée par Plutarque.

nommer, de désigner La *mimesis* prend le sens d'"incarnation", de "jeu". La *deixis* est plutôt la "dénomination gestuelle", où le geste de montrer nomme choses et gens.

Par ses diverses parties, la danse représentative à caractère hyporchématique, qu'il s'agisse de l'hyporchème proprement dit ou de la pantomime impériale, avait trois fonctions: une fonction représentative des actions et des caractères d'abord, par les mouvements et les poses. Une fonction allusive ensuite qui, par la *mimesis*, la représentation de mythes et de tableaux, rivalisait avec les arts plastiques tout en se référant à l'immense patrimoine littéraire dont héritait l'époque impériale, c'est-à-dire tous les récits mythologiques des poètes et des auteurs tragiques des périodes antérieures. Enfin, on lui reconnaîtra une fonction communicative et rhétorique qui, par la *deixis*, faisait de la danse un *logos*, un texte éphémère inscrit dans l'espace. En définissant ainsi les différentes parties d'une danse représentative propre à se substituer aux représentations théâtrales traditionnelles, Plutarque ne se contentait pas de proposer la théorie d'une pratique nouvelle et déjà universellement répandue: il en mettait en lumière la complexité, l'originalité et la valeur théâtrale que lui conférait une gestuelle aussi riche: pour Plutarque, la décadence est le fait d'un abâtardissement du texte et de la musique. La gestuelle imitative du mime jouait sur la rivalité du réel et de la fiction. Celle de la pantomime, fondée sur une mimétique allusive et un texte gestuel, donnait à imaginer, à lire et à comprendre: on "croyait voir", comme le dit Libanios...Elle se chargeait des fonctions du texte. La pantomime, souvent classée comme genre vulgaire, sans noblesse, a été défendue par les théoriciens d'époque impériale comme un moyen d'expression en plusieurs points comparable aux moyens d'expression artistique et littéraire. Ils l'ont présentée comme le lieu et le support d'une reconnaissance: celle des mythes, des dieux, de leurs tableaux et statues, bref, du patrimoine culturel gréco-romain. La gestuelle de la pantomime travaillait l'équivalence entre geste et tableau, geste et parole, geste et culture, par allusions codées, qui en firent un "genre" spécifique bien distinct du mime. Cette question des *Propos de table* reflète l'évolution des pratiques théâtrales sous l'Empire et l'importance des questions théoriques soulevées par la prédominance des spectacles fondés sur l'*opsis*. Elle constitue, malgré ses fondements platoniciens, une tentative sans

Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire romain

précédent et non imitée, d'approche théorique du phénomène d'équivalence, dans le domaine de la représentation, entre le geste et le texte.



* * * * *

Resumo: Esta comunicação tentará determinar, a partir de textos e de inscrições, critérios pertinentes que permitam diferenciar os dois grandes ‘géneros’ dramáticos da época imperial: mimo e pantomima. Apoiar-nos-emos nas características gestuais e não nas textuais destes espectáculos em que o modo de representação assumia valores que, noutras épocas (isto é, nos géneros clássicos) eram transmitidos pelo texto. Deter-nos emos particularmente, para a pantomina, em um texto de Plutarco (*Symposiaca*, 9.15) que se apresenta como um exercício de transposição das noções de *mimesis* e de *deixis* do domínio literário para o domínio da dança gestual (transposição, sem dúvida, de uma oposição aristotélica entre *logos* e *lexis*). Como resultado destas pesquisas, parece que a distinção cómoda e frequentemente aplicada pelos textos ao mimo e à pantomima, apresentados respectivamente como prolongamentos decadentes da comédia e da tragédia, se revela menos pertinente que a distinção entre, por um lado, o realismo gestual do mimo que oferece uma cópia impressionante e superbaundante do real e, por outro lado, a retórica gestual da pantomima, linguagem codificada, minimalista e eficaz, fundada sobre a ilusão e desencadeando o imaginário do espectador. Encontramos, na Antiguidade, um paralelo com estas distinções na reflexão teórica sobre as artes figurativas, nomeadamente a pintura e a escultura.

Palavras-chave: *deixis*; dança; gestos; *mimesis*; pantomima; *Symposiaca*; Plutarco.

Abstract: This paper tries to determine, from texts and inscriptions, relevant criteria to differentiate the two major dramatic “genres” of the imperial period, mime and pantomime: we will focus on the gesture rather than the textual features of these spectacles where performance was assigned the function which was in the past (that is to say, in the classical genres) given to the text. For the pantomime we will take into account a text by Plutarch (*Symposiaca*, 9.15) which constitutes an exercise of transposition of the notions of *mimesis* and *deixis* from the literary realm to the field of danced gestures (no doubt a transposition of an Aristotelian opposition between *logos* and *lexis*). From these findings, it seems that the comfortable distinction, frequently applied by the texts, between mime and pantomime, respectively presented as decadent continuations of comedy and tragedy, is much less pertinent than the distinction between, on the one hand, the mime’s realism of gesture which provides a magnified copy of reality and, on the other hand, the pantomime’s rhetoric of gesture, a codified, minimalist, effective language founded upon illusion and apt to arouse the spectator’s imagination. In Antiquity, a parallel for these distinctions can be found in the theoretical reflection on figurative arts, namely painting and sculpture.

Keywords: *deixis*; dance; gesture; *mimesis*; pantomime; *Symposiaca*; Plutarch.

Resumen: Esta comunicación intentará determinar, a partir de textos e inscripciones, criterios pertinentes que permitan diferenciar los dos grandes “géneros” dramáticos de época imperial, mimo y pantomima: nos basaremos en las características gestuales, y no en las

textuales, de estos espectáculos en que el modo de representación asumía los valores que en otras épocas (es decir, en los géneros clásicos) aportaba el texto escrito. Nos detendremos sobre todo, para la pantomima, en un texto de Plutarco (*Charlas de Sobremesa* 9, 15) que se nos presenta como un ejercicio de transposición de las nociones de *mimesis* y de *deixis* del dominio literario al dominio de la gesticulación bailada (transposición sin duda de una oposición aristotélica entre *logos* y *lexis*). Como resultado de estas investigaciones, parece que la distinción cómoda y frecuentemente aplicada por los textos al mimo y a la pantomima, respectivamente presentados como prolongaciones decadentes de la comedia y de la tragedia, se muestra mucho menos pertinente que la distinción entre, por una parte, el realismo gestual del mimo que ofrece una copia recargada y aumentada de la realidad, y, por otro lado, la retórica gestual de la pantomima, lengua codificada, minimalista y eficaz, fundamentada sobre la ilusión y que suscita la imaginación del espectador. Se encuentra, en la Antigüedad, un paralelo con estas distinciones en la reflexión teórica sobre las artes figuradas, pintura y escultura en particular

Palabras clave: *deixis*; danza; elemento gestual; *mimesis*; pantomima; *Symposiaca*; Plutarco.

Résumé: Cette communication tentera de déterminer, à partir de textes et d'inscriptions, des critères pertinents permettant de différencier les deux grands "genres" dramatiques d'époque impériale, mime et pantomime: on s'appuiera sur les caractéristiques gestuelles et non plus textuelles de ces spectacles où le mode de représentation se chargeait des valeurs autrefois (c'est-à-dire dans les genres classiques) portées par le texte. On s'attardera tout particulièrement, pour la pantomime, sur un texte de Plutarque (*Propos de table* 9, 15) qui se présente comme un exercice de transposition des notions de *mimesis* et de *deixis* du domaine littéraire au domaine de la gestuelle dansée (transposition sans doute d'une opposition aristotélicienne entre *logos* et *lexis*). À l'issue de ces recherches, il apparaît que la distinction commode et fréquemment appliquée par les textes au mime et à la pantomime, respectivement présentés comme des prolongements abâtardis de la comédie et de la tragédie, se révèle beaucoup moins pertinente que la distinction entre, d'une part, le réalisme gestuel du mime qui offre une copie confondante et surabondante du réel, et, d'autre part, la rhétorique gestuelle de la pantomime, langue codée, minimaliste et efficace, fondée sur l'illusion et suscitant l'imaginaire du spectateur. On retrouve, dans l'Antiquité, un parallèle à ces distinctions dans la réflexion théorique sur les arts figurés, peinture et sculpture en particulier.

Mots-clé: *deixis*; danse; gestuelle; *mimesis*; pantomime; *Symposiaca*; Plutarque.